

# caiana

Elaine Dias

Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX

## Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX

Elaine Dias

Para compreendermos a importante atuação de Félix-Émile Taunay no campo do ensino artístico e da pintura de paisagem, sobretudo entre as décadas de 1820 a 1840, é necessário retomarmos os acontecimentos de 1816, fundamentais ao posterior desenrolar da história da arte brasileira no século XIX. A data marca a chegada da famigerada *Missão Artística*, composta por alguns artistas franceses - entre eles, o pintor de paisagem Nicolas-Antoine Taunay, o pintor de história Jean-Baptiste Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny-, com o intuito de fundar uma escola de artes no Rio de Janeiro.

Taunay chegou ao Brasil com sua numerosa família, sendo Félix-Émile um de seus cinco filhos. Formado em Farmácia na França, o jovem Félix encontraria no Brasil um caminho diferente, aproximando-se mais diretamente do mundo das artes e do sistema acadêmico, que o levaria, anos depois, a tornar-se diretor da Academia Imperial de Belas Artes. Além disso, a formação direta com o pai ofereceu a ele a possibilidade de ser um homem culto e ligado ao ideal das Luzes, de colocar-se como artista no campo da pintura de paisagem, trazendo a este gênero inovações concernentes aos contextos histórico, social e econômico do Brasil imperial.

Para entendermos sua trajetória como pintor e o rumo que Félix-Émile Taunay dará à Academia no futuro, é fundamental retomarmos os fatos que se passam antes de sua efetiva e marcante

atuação, tendo em vista a articulação francesa no Brasil e a posterior recepção dos modelos de ensino voltados à tradição clássica e adequados ao Brasil.

### 1. Origem da Academia, modelos de ensino e a articulação francesa

Em 1816, apenas Nicolas Antoine Taunay estava diretamente envolvido no projeto luso-brasileiro, e o filho Félix era somente um espectador das primeiras tramas desenroladas nesta história. O líder do grupo de artistas e idealizador do projeto denominado *Escola de Ciências, Artes e Ofícios* era Joachim Le Breton, ex-secretário perpétuo da Classe de Belas Artes do Institut de France. Tal projeto foi oferecido à corte portuguesa ainda em Paris, conforme nos comprovam alguns documentos conservados na Torre do Tombo, em Lisboa, e deu início à história do ensino artístico acadêmico e oficial no Rio de Janeiro. A concepção deste plano, no que se refere às artes aplicadas e plásticas na América do Sul, originou-se, sobretudo, do sucesso de um projeto já executado na Cidade do México, qual seja a *Academia de los Nobles Artes*, fundada em 1783. Esta escola de artes, que tinha como principal modelo a *Academia de Bellas Artes de San Fernando*, em Madrid, aproveitava também as artes manuais já bem desenvolvidas no México, beneficiando-se, portanto, da arte popular e tradicional dos incas e astecas, conforme descrevera Alexander de Humboldt em seus escritos sobre a Nova Espanha.<sup>1</sup> O sucesso desta Escola associado ao modelo francês de ensino acadêmico, além das escolas destinadas aos ofícios na França, eram os exemplos que Le Breton tinha em mente para a concepção do projeto brasileiro.

No período de guerras napoleônicas e principalmente após a queda de Napoleão em 1815, o continente americano recebia uma corrente de imigração de artistas franceses, segundo nos informa o mesmo Le Breton.<sup>2</sup> Ele já citava em carta ao diplomata português Cavaleiro de Brito, que muitos franceses se dirigiam à América, sobretudo aos Estados Unidos, em razão dos conflitos napoleônicos pela Europa. No âmbito do ensino artístico cotejado pelo francês, acontecerá também em Cuba uma proposta semelhante, concretizada pouco tempo depois. O aluno de Jacques-Louis David, o bonapartista Jean-Baptiste Vermy, também imigrado, iria fundar em Cuba, em

1818, a *École du Dessin*, que se tornou em 1831 Academia de Saint-Alexandre de Havana,<sup>3</sup> também organizada a partir do modelo francês, centrada no exemplo antigo e no estudo do desenho. Le Breton e seus artistas escolhiam o continente sul-americano para aplicar, pouco antes, projeto semelhante, visualizando um futuro promissor dada a permanência da corte portuguesa no Brasil, aqui instalada desde 1808 após fugir da armada napoleônica. A ideia de uma corte europeia residente no Brasil era fundamental para o sucesso destes projetos, mirando o progresso artístico e cultural brasileiro por meio de instrumentos franceses.

Até o ano de 1816, o Rio de Janeiro contava com apenas uma Escola Régia de Desenho e Figura, fundada em 1800 pelo chanceler Luiz Beltrão de Almeida<sup>4</sup> a partir do modelo da Aula Régia de Desenho de Lisboa, criada em 1781 por D. Maria I. Lisboa só teria sua primeira academia de Belas Artes em 1836, sendo a maior parte de seus artistas enviados a Roma para estudar na Academia de San Luca ou em ateliês particulares. No Brasil, esta Aula Régia foi chefiada pelo pintor Manuel Dias de Oliveira, o Brasiliense ou o Romano, assim conhecido após ter estudado na Academia de San Luca com Pompeo Girolamo Batoni, pintor próximo da corte portuguesa em razão das pinturas realizadas para a Basílica d'Estrela em Lisboa.<sup>5</sup> A escola brasileira dirigida por Romano foi a primeira a utilizar o modelo vivo como método de aprendizado dos alunos, embora não tenhamos registros suficientes para analisar sua eficácia. Era uma escola pouco desenvolvida, com pequeno número de alunos, responsáveis, em sua maioria, pela decoração das igrejas e por alguns retratos oficiais da corte portuguesa aqui instalada.

O projeto apresentado por Le Breton era mais complexo. Incluía não só o sistema de belas artes – pintura, escultura, arquitetura e gravura – como também as artes aplicadas, visando o desenvolvimento da futura indústria no Brasil. Seria, portanto, uma espécie de fusão do modelo acadêmico francês e da *École Royale du Dessin* de Paris – voltada aos ofícios, fundada por Jean-Jacques Bachelier em 1763–<sup>6</sup> e do modelo já implantado no México. No Brasil, ela seria mais simples e menos dispendiosa, levando também em consideração que não existia aqui a tradição colonial artesanal já avançada no México.<sup>7</sup> Vale a pena lembrar que o

Rio de Janeiro, que ganhava já algum desenvolvimento em nível institucional desde 1808 com a chegada da corte, contava apenas com cerca de 70000 habitantes, sendo quase a metade composta de escravos negros. Havia ruas calçadas e iluminação, praças públicas – entre elas o chamado Passeio Público, notória obra paisagística realizada em 1783 por Mestre Valentim – pontes e água encanada. Entre os edifícios mais importantes estavam o Arsenal da Marinha e do Exército, a Casa da Moeda, a Real Biblioteca, a Casa da Alfândega e o Paço Real. Segundo o periódico brasileiro *Jornal do Commercio*, chegaram ao Brasil em 1816, além de Taunay e os artistas acima mencionados, o gravador suíço Charles Simon Pradier, e outros voltados aos ofícios, como François Ovide, Sigismund Neukomm e Jean-Baptiste Level, além de três máquinas de moinho.

Le Breton esperava desenvolver a cidade, que acabava de sofrer o golpe da morte de D. Maria I, Rainha de Portugal e aguardava a aclamação de seu novo Rei, o Príncipe D. João. O Rio de Janeiro havia mudado ainda, ao final de 1815, a sua condição política, tornando-se a capital da corte, necessitando de um impulso ao desenvolvimento urbano, condizente ao novo estatuto político. Seria uma ocasião perfeita para colocar em prática o projeto de ensino artístico, totalmente condizente com a esta mudança. No entanto, é curioso pensarmos que estes bonapartistas chegariam ao Brasil para servir a uma representante dos Bourbon, papel que recusaram na França. Fator intrigante, aqui estariam a serviço da então princesa Carlota Joaquina de Bourbon, filha de Carlos IV da Espanha e de Maria Luisa de Parma. Diferente da França, é possível pensarmos que Le Breton visualizava um futuro promissor ao Brasil, recém saído de sua condição colônia, território que abrigava a corte e que poderia se tornar um grande país americano, certamente sem a influência futura dos Bragança-Bourbon.

Seria, entretanto, esta nova condição que colocaria em risco os projetos dos franceses. A morte de D. Maria I, a chegada da arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo para o casamento com o príncipe Pedro, a futura Aclamação de D. João VI em 1818, foram fatos que deixaram o projeto de ensino em suspensão. Na espera da fundação da Escola, estes artistas encontrariam trabalho nas decorações públicas para estas festas políticas comemorativas. Grandjean de

Montigny passava a atuar junto a Debret na organização de algumas destas festas, como o desembarque da Arquiduquesa Leopoldina ou a Aclamação de D. João VI, construindo arcos de triunfo, templos e obeliscos efêmeros, sempre à maneira dos mestres Percier e Fontaine, tentando aplicar no Brasil uma prática semelhante àquela que outrora realizaram na França, para as festas napoleônicas. Outro fator importante e digno de nota é a morte do protetor dos franceses em 1817, o diplomata Conde da Barca. A morte de Barca terminou por enfraquecer o projeto de Le Breton, que sofreria ainda a perseguição do general francês Jean-Baptiste Maler, quem insistia em vê-lo como o germen de uma possível revolução na América. Além disso, divergências se estabeleceram entre os franceses do grupo, com disputas de poder e de cargos fundamentais para sua permanência no Brasil. Perseguido e isolado, Le Breton morre em 1819.

O projeto de ensino, que contava já com o decreto de aprovação do governo desde 1816, tornava-se cada vez mais fraco. Para o lugar de Le Breton, foi nomeado o artista português Henrique José da Silva que, contrário aos franceses, tratava de inserir artistas portugueses no projeto original. A escola se transforma em uma academia de Belas Artes, sendo fundada somente em 1826, dez anos depois do projeto inicial formulado por Le Breton, contando apenas com a parte relativa às belas artes e excluindo aquela relativa aos ofícios. Apenas Debret e Grandjean de Montigny continuavam no Brasil, tornando-se os principais articuladores do desenvolvimento da Academia, inaugurando a primeira exposição de belas artes em 1829. Nicolas-Antoine Taunay há havia retornado a Paris em 1821, deixando aqui seus filhos e, principalmente, Félix-Émile, parte importante do andamento deste processo levado a cabo por Debret e Grandjean.

Desde 1816, o Brasil passou por diversas mudanças políticas. Independente de Portugal desde 1822, há, em 1831, a abdicação do Imperador de D. Pedro I ao trono brasileiro, voltando a Portugal para tentar recuperar sua coroa portuguesa. O Brasil ficava nas mãos de seu filho Pedro, de apenas seis anos de idade, contando com o poder dos chamados políticos regentes até a maioridade do herdeiro. Instalava-se, assim, uma situação política de total instabilidade. Neste mesmo ano, era a vez

de Debret retornar a Paris, descontente pelo insucesso dos projetos da academia e francamente desiludido após estas mudanças políticas. Do projeto original de ensino artístico proposto por Le Breton, após a partida de Debret, restavam ainda Grandjean de Montigny e Félix-Émile, professor de pintura de paisagem desde 1824, em lugar do pai. Juntos, dariam novos e importantes rumos ao desenvolvimento do ensino artístico no Brasil nas décadas de 1830 e 1840.

## **2. Félix-Émile Taunay e a metodologia de ensino no Brasil: os modelos clássicos, o desenho e a arquitetura**

Com a morte do diretor português Henrique José da Silva em 1834, foi eleito para a diretoria da Academia o professor de pintura de paisagem e secretário da instituição, Félix-Émile Taunay, integrado ao projeto de ensino desde 1824, mesma data em que realizou os desenhos para o Panorama do Rio de Janeiro, exposto na rotunda do Boulevard des Capucines, e que marca também sua entrada como professor da Academia. Em 1834, ele colocava em prática uma série de medidas que consolidaram a Academia como instituição pública, responsável pela formação de artistas e pelo desenvolvimento artístico no Brasil sobretudo na segunda metade do século XIX.

As principais medidas implantadas por Taunay eram anualmente apresentadas em seus discursos pronunciados nas sessões públicas da Academia de Belas Artes e publicados no *Jornal do Comércio*. Esta prática comum nas academias europeias, fortemente desenvolvida na Academia inglesa por Sir Joshua Reynolds, colocava o público a par do progresso da academia, de seus obstáculos e também permitia o acesso às teorias e correntes artísticas empregadas durante sua gestão. Por meio deles, temos acesso, por exemplo, aos modelos clássicos empregados na Academia, assim como as alternativas de adequação de muitos deles frente aos obstáculos encontrados, como a falta de modelo vivo ou a pequena coleção de estatuária antiga, os quais dificultavam o aprendizado do desenho, elemento central em uma academia baseada na tradição clássica.

As primeiras medidas após a ocupação do cargo concentraram-se, assim, no aprimoramento dos

princípios clássicos do ensino do desenho. Inicia a classe de modelo vivo e, a partir dela, dão início à compra de gessos para o estudo da estatuária antiga e a tradução das principais obras didáticas de anatomia utilizadas nas academias europeias. Estes elementos comporiam a base necessária à formação do artista, e a tradução das obras permitiria um acesso mais fácil à literatura, uma vez que muitos dos alunos não liam nem em francês nem em italiano.

O ensino sistemático do nu e o estudo da estatuária antiga a partir da cópia levariam o artista à apreensão do método “natural” empregado pelos antigos na concepção da beleza ideal, conduzindo-o à sua própria criação artística e, conseqüentemente, à fundação da escola brasileira:

Nunca se abale em vós a fé nos modelos gregos. Eles dão a chave do estudo da natureza. É deles, mas só deles, como de uma base certa, que se pode atirar o vosso vôo poético para um infinito de combinações novas, para um sistema de modificação da arte que venha um dia a constituir a arte brasileira.<sup>8</sup>

As palavras de Taunay proferidas em seu discurso compõem o cenário clássico em que a Academia brasileira deveria se inserir, onde o princípio de ‘imitação da natureza’ a partir do modelo grego era primordial. Reconhecemos também em Taunay as reformulações teóricas acerca da Antiguidade Clássica estabelecidas por Johann Winckelmann em seus escritos sobre a imitação das obras gregas na pintura e escultura (1755),<sup>9</sup> assim como aquelas contidas em sua história da arte da Antiguidade (1764).<sup>10</sup> Nota-se também esta influência quando Taunay tece as relações entre as condições que favoreciam os gregos e a possibilidade desta influência ser também exercida em terras brasileiras:

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. [...] 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.<sup>11</sup>

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 circunstâncias tornam importantíssima a consideração desta eventualidade.<sup>12</sup>

Taunay aproxima-se das questões já abordadas por Winckelmann em suas obras, transformando-as em argumentos para o desenvolvimento da arte brasileira. Winckelmann considera:

Malgré toutes ces circonstances défavorables, le sang grec actuel est encore renommé pour sa beauté, et plus la nature se rapproche du ciel grec, plus belle, plus noble et plus majestueuse est la forme qu'elle donne aux humains. [...]

Tout aussi tangible et compréhensible que l'influence du ciel sur la physionomie est celle qu'il exerce sur la manière de penser, sur laquelle agissent aussi les circonstances extérieures, en particulier l'éducation, la constitution et le gouvernement d'un peuple. La manière de penser, tant des peuples orientaux et méridionaux que des Grecs, se manifeste dans les oeuvres d'art.<sup>13</sup>

Ao tentar estabelecer esta “doutrina” no Brasil, Taunay apropria-se dos modelos gregos e também teorizados por Winckelmann não só para o primordial ensino do desenho, mas também para o desenvolvimento da Arquitetura, que era a sua principal “arma” na busca pela consolidação da Academia como instituição pública e útil, e no desenvolvimento urbano do Rio de Janeiro. Além disso, a arquitetura baseada nestes princípios clássicos seria o fio condutor de todas as outras artes.

## 2.1. O ensino do nu: a adaptação dos modelos clássicos

A trajetória de Taunay mostra, no entanto, os problemas enfrentados para a incorporação de suas ideias. A implantação do curso de modelo-vivo foi algo extremamente complicado. Incluída já nos primeiros planos de ensino de forma mais elaborada, Taunay, como professor e depois como diretor, depara-se com um agravante: a falta de profissionais no Rio de Janeiro, já sentida antes de sua entrada na direção da instituição.

Farão de novo recomendadas as diligências a respeito do modelo, o qual, pelas circunstâncias peculiares da terra, torna-se difícil de achar.<sup>14</sup>

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

Antes de fechar a sessão o diretor deu parte de que, no dia antecedente, se apresentara a pessoa inculcada para servir de modelo, e que, fazendo exame dele junto com os Srs. Simplício de Sá, Allão e F. E. Taunay, estivera o primeiro em declarar a completa inabilidade do sujeito, em razão de ser não só idoso, mas estragado, ao que tinham anuído sem a menor divergência, os mencionados professores. Recomendou-se de novo toda a diligência em procurar outro que possa servir [...].<sup>15</sup>

As características descritas nas atas de outubro de 1833 e março de 1834 –*enfermo, idoso, estragado*– anunciam os obstáculos que se agravarão no período em que se torna diretor. Mal sabia Taunay que as “*circunstâncias peculiares da terra*” – entendidas aqui como as dificuldades de se encontrar alguém disponível nesta sociedade que preservava suas características coloniais e, sobretudo, capaz de exercer o ofício– não só tardariam a implantação das aulas como constituiriam assunto corrente antes e depois do longo período de sua gestão. Recorria-se não só aos professores e aos funcionários –entre eles o porteiro–, como aos anúncios no *Correio Oficial* e no *Diário Commercial do Rio de Janeiro*, logo no início do ano escolar. No *Correio Oficial*, diz o anúncio:

A Academia das Belas Artes, para equiparar os meios de estudo, que ela oferece aos Alunos, como os das demais Academias da Europa, necessita de um homem Branco, Nacional ou Estrangeiro, robusto e jovem, que sirva de modelo.<sup>16</sup>

A referência e aproximação às Academias europeias justificam a contratação perante esta sociedade escravista. 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:

[...] 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 mês próximo futuro.<sup>17</sup>

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 Academia. Dado o primeiro passo –a contratação–, os professores finalizam o *Regulamento para a Aula do Modelo Vivo*. Ao contrário das regras estabelecidas na *École des Beaux-Arts* em Paris, os exercícios do nu não eram cotidianos e sim com intervalos semanais. Incluíam-se nestas regras as classes de pintura de história, paisagem e escultura, as quais alternavam com a classe de desenho. Todos estes cursos eram realizados dentro da própria Academia e não havia nesta época ateliers particulares dos professores, como normalmente ocorria na academia francesa.

Decorrido o primeiro ano de sua implantação, os problemas reaparecem, revelando a incapacidade do modelo *por sua idade e estado de magreza*,<sup>18</sup> e a consequente ineficiência da classe. Nova contratação é solicitada, aparecendo um novo pretendente dois meses depois:

[...] um homem ainda jovem, o qual, examinado na presença do Sr. Ferrez que então apareceu, tinha sido achado capaz de ser admitido: a parte inferior do corpo boa, a superior, peito e ombros, de forma mole e feminina: e discorrendo todos os membros da congregação sobre o caso, determinou-se que, sendo necessário haver ao menos no ano corrente alguns atos do modelo vivo, devia-se lançar mão da ocasião oferecida.<sup>19</sup>

Taunay relata a ineficácia das aulas e, segundo seu discurso, a imperiosa necessidade da *meditação da estatuária antiga* como impulso a este exercício. Com isso, ele empenhava-se em estabelecer os princípios clássicos naturais à instituição acadêmica, associando a imitação do antigo ao modelo vivo, embora não conseguisse levar a efeito, com a devida eficácia, as novas medidas implantadas.<sup>20</sup> Antes deste modelo descrito na citação, que não apresentava propriamente as formas clássicas exigidas pela profissão, aparecia uma outra possibilidade.

Buscar-se-ia entre os escravos um possível modelo,<sup>21</sup> ou mais especificamente algum “preto”, sem mais dizer sobre sua condição, se era liberto ou escravo. Mudava-se, assim, o pedido. De um “homem branco” passa-se ao “preto” requisitado algumas vezes, considerado a alternativa para a aplicação dos ideais clássicos transmitidos por Taunay na sessão de 1835:

[...] procurar um modelo capaz, não excluindo algum homem de cor ou mesmo escravo preto, declarou-se fechada a sessão. (5/5/1835)

procurar um modelo vivo, quando fosse algum preto que prestasse a tal serviço. (16/01/1837)

procurar algum homem que queira servir como modelo vivo, ainda que fosse um preto, visto haver entre estes, indivíduos dotados de formas artísticas. (1/3/1837)

Tratou-se novamente da necessidade de abrir quanto antes a classe de modelo vivo; e não há nisto pouca dificuldade: pois um preto que já estava ajustado deixa atualmente 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, ou que não se sentissem ofendidos pela proposta, como nos relata Hugh Honour:

Les artistes qui recherchaient des modèles privés se heurtaient parfois à des obstacles inattendus. En quête d'un modèle pour son *Amour*, le 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.<sup>22</sup>

Se o exercício artístico realizado nas Academias francesas associado à prática dos ateliers particulares poderia encontrar percalços perante um certo moralismo da sociedade europeia,<sup>23</sup> mesmo com todos os privilégios atribuídos à profissão, no Brasil, a situação era muito mais complexa. Como poderia Taunay contratar um “preto” para a profissão, ainda que suas belas formas o autorizassem à profissão e

como ele estaria apto a realizar o exercício? A esse respeito, conforme ata de 17 de novembro de 1837, apresentou-se o escravo de Zepherin Ferrez, “*jovem e de formas elegantes*”,<sup>24</sup> e também o escravo de Manuel de Araújo Porto-Alegre. Não era, no entanto, uma prática constante, e imagina-se que os escravos faziam apenas trabalhos esporádicos para que a classe não corresse o risco de ser destituída. Ao mesmo tempo em que se pensava na beleza das formas dos negros, a contratação esbarrava na inabilidade do modelo e, conseqüentemente, a ineficácia do trabalho, levando ao pedido de novas contratações. Além disso, existia o problema moral na utilização do modelo negro, deparando-se com a possível contrariedade da sociedade que poderia não permitir a frequência dos alunos, tendo em vista o estudo de um corpo negro e nu. Taunay poderia encontrar, desta forma, mais um impedimento nesta sociedade escravocrata: o moralismo.

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 do nu. Além da função intrínseca da imitação do natural e do belo ideal, base para os artistas realizarem seus trabalhos nas aulas de *dessin d'après l'antique*, os artistas as utilizavam como base para as posturas clássicas dos modelos, como se pudessem “reanimar” o antigo.<sup>25</sup>

Os alunos brasileiros realizariam o curso de modelo vivo e os desenhos a partir de gessos antigos, base também para a escolha das poses. Entretanto, seu empenho em aperfeiçoar a aula do nu e dar a ela as mesmas funções da didática clássica europeia encontrava altos e baixos durante toda a sua gestão como diretor. Entre os modelos, houve o “*aguadeiro da Carioca, magro e de extremidades defeituosas*”, o “*jovem estrangeiro professor de gymnastica, de formas sem comparação mais belas*”<sup>26</sup> e o arqueiro do Paço, “*apesar de não serem as formas de grande caráter*”<sup>27</sup>, e outro com “*robustez, bello desenvolvimento dos músculos superiores do tronco e as articulações livres e sãs*”.<sup>28</sup> Nos anos seguintes, os problemas retornam e seguem-se novas contratações, tentando contornar os obstáculos para a continuidade da classe. Além disso, a remuneração aos modelos era baixa, baseada em gratificações por poses semanais, ao

contrário do que acontecia na França, onde 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 morte.<sup>29</sup> No Brasil, de um lado havia a estrutural social escravocrata bastante limitadora. Do outro, a ausência de escolas locais de desenho paralelas à Academia. Isto inviabilizava o desenvolvimento da profissão e o seu não reconhecimento, resultando também na falta de estímulos sociais e financeiros, essenciais ao seu progresso. Diante deste contexto, Taunay perseguia todos os caminhos possíveis para que o curso avançasse, uma vez que a aula do modelo vivo convertia-se em princípio fundamental à imitação. Além das dificuldades encontradas nos exercícios cotidianos, alguns 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 Virgílio.<sup>30</sup>

Dependia-se do modelo para a escolha dos temas de concursos, e sua ineficácia era revelada seja pela anatomia ou pela não conservação das poses e expressões. Tentava-se amenizar o problema, incorporando às aulas do nu o estudo direto da anatomia e a utilização de manuais didáticos de osteologia, miologia e fisiologia das paixões, organizados e traduzidos por Taunay em 1837, além da utilização dos gessos para a realização de cópias.

No que se refere à estatuária antiga, foi Le Breton, ainda em 1816, o primeiro a incorporar em seu plano de ensino a sugestão da compra de uma coleção de estatuária antiga para a academia brasileira. Mais uma vez, foi citado o exemplo mexicano da *Academia de los Nobles Artes* e sua coleção de gessos antigos, relatada por Humboldt em sua obra.<sup>31</sup> Diz Humboldt, citado por Le Breton, 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, Le Breton 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 ofícios.<sup>32</sup> As ideias de Le Breton, no entanto, não entram em curso e a coleção de gessos só tomaria impulso depois da entrada de Taunay como diretor da instituição. Neste período, houve a doação de uma pequena coleção de gessos da viúva do antigo diretor Henrique José da Silva, e a posterior compra, em 1837 e em 1846, de alguns exemplares do professor francês de escultura Marc Ferrez,<sup>33</sup> entre os quais o tronco do Laocoonte, o gladiador inteiro, muitos bustos<sup>34</sup> e um conjunto de 6000 medalhas em gesso, essenciais não somente ao curso de desenho, mas também à classe de gravura de medalhas. Iniciam-se alguns avanços.

O concurso de 1848 destaca os trabalhos do pintor brasileiro Vitor Meirelles elaborados a partir de modelos clássicos, e também a cabeça de José Bonifácio, Ministro do Imperador D. Pedro I e grande articulador da elaboração da primeira constituição brasileira, promulgada em 1824. Isto demonstra não só a homenagem aos pais do liberalismo na política brasileira como também o esforço para a elaboração de gessos referentes aos personagens contemporâneos, certamente realizados à maneira antiga. Na exposição pública de 1847, Taunay organiza uma sala especial com os todos os bustos e gessos da Academia, cujas prateleiras são cuidadosamente divididas em mitológica e política, desdobrando esta última em poesia, filosofia e ciência. Ele procura, assim, engrandecer seus personagens, utilizando-os como exemplos para a glória da própria nação brasileira, conduzindo o público à reflexão a partir do sentido moralizante e educador de sua pequena mostra.

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. 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.

Na continuidade do aprimoramento do curso, Taunay elabora alguns tratados de pintura e compêndios de anatomia, baseados nas principais obras utilizadas nas academias francesas. Organiza a obra *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*, editado em 1837. O livro era composto da tradução de trechos da obra de Roger de Piles e François Tortebat, *Abrégée d'Anatomie*, de 1765, de *L'Expression Générale et Particulière*, de Charles Le Brun, de 1668, e *Les Proportions du Corps Humain Mesurées sur les plus belles Figures de l'Antiquité*, de Gérard Audran, de 1683. A obra organizada por Félix-Émile trazia as informações teóricas necessárias para o conhecimento do corpo humano através destas importantes obras utilizadas nas academias europeias, juntando-se às aulas de modelo vivo e aperfeiçoando o estudo do desenho.

## 2.2. A Arquitetura como fio condutor

São claros os objetivos de Taunay para o desenvolvimento do desenho, e suas intenções são reveladas pouco a pouco, à medida em que a classe obtém progressos. Entre seus objetivos como diretor, ele procura dar à Arquitetura neoclássica um papel de destaque dentro da instituição acadêmica, estendendo esta importância às instituições públicas do Império de D. Pedro. Para colocar em prática este plano, tem a seu lado o arquiteto Grandjean de Montigny,<sup>35</sup> o único remanescente do grupo oficial de franceses que chega ao Brasil em 1816. Para Taunay, o exemplo grego convertia-se na proposta neoclássica do professor Grandjean, que formaria arquitetos para desenvolverem a cidade do Rio de Janeiro, construindo novos e monumentais edifícios civis. A partir daí, poder-se-ia pensar no desenvolvimento da pintura e da escultura, formando a escola brasileira, o gosto público e iniciando a prática das coleções na sociedade brasileira, além de dar à academia o seu caráter útil, tornando-se uma instituição pública importante.

Novamente vem à tona o exemplo francês. A *Académie Royale d'Architecture*,<sup>36</sup> que nos séculos XVII e XVIII apresentava fortes ligações com o governo Real, atendia diretamente ao interesse público. Como uma extensão da *Surintendance des Bâtimens Royaux*, atuava em Paris e em outras províncias francesas. No Brasil, a Academia era um único órgão que

compreendia a pintura, escultura e arquitetura, diferente da instituição francesa daqueles séculos, longe de exercer poder semelhante perante o governo. Mas Taunay e Grandjean pensavam, sobretudo, no papel exercido pela instituição francesa como órgão público. D. Pedro II, coroado Imperador em 1841, certamente pretendia tornar sua cidade uma grande capital dos trópicos. Taunay, como diretor da Academia, quer para seus arquitetos um papel importante nesse processo. Mas a proposta, conseqüentemente, esbarraria em um obstáculo de cunho institucional e político bastante forte e tradicional na história luso-brasileira, isto é, os engenheiros militares, até então responsáveis pelas encomendas públicas na Repartição de Obras Publicas do Rio de Janeiro. A influência de Taunay junto à corte de D. Pedro II amenizaria os problemas para inserção de seus alunos durante certo período, mas o corpo de engenheiros militares e arquitetos portugueses dificultariam estas pretensões junto ao governo imperial.

Uma vez que Grandjean não consegue, de fato, ter um lugar de destaque na realização de encomendas, tenta colocar seus alunos como impulsionadores da arquitetura neoclássica no Rio de Janeiro. Em sua trajetória no Brasil, Grandjean teve algumas poucas encomendas do governo imperial, entre os quais o Chafariz da Carioca (1838), Benfica e São Clemente (1845), Praça Onze (1848) todos executados; planos para o Paço Imperial e Palácio do Senado (1847), Monumento do Ipiranga (1838), Monumento em homenagem ao Desembarque da Imperatriz Tereza Cristina no Brasil (1844), não executados, assim como muitos outros que ficaram apenas no papel. No que se refere aos seus alunos, alguns progressos são feitos e uns poucos são aceitos na Repartição durante a gestão de Taunay. No entanto, o sucesso dos arquitetos da Academia só será garantido após a morte de Grandjean.

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. Ao mesmo tempo, atribuía também aos escultores a sua importância no trabalho conjunto aos arquitetos para formação dos monumentos e a ereção de estátuas,

construindo a história visual de um país que também tinha seus grandes homens políticos. Ele segue, portanto, o rumo de uma nação em construção e que legitima a sua história também através do recurso visual. 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, com o grande número de 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 necessariamente para o seu emprego e desenvolvimento.

Em março de 1850, morre Grandjean de Montigny. Entre outros fatores, sua morte anuncia também a saída de Taunay da Academia, esvaziando o desejo de promover a Arquitetura como a mais importante e útil de todas as artes. Morre Grandjean e seu projeto perde-se na história. Um ano depois, Taunay deixa o cargo de diretor, alegando problemas de saúde. Responsável pelo amplo desenvolvimento da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro, seu nome e de Grandjean afirmaram a importância do mundo antigo nos trópicos. Com todos os seus percalços, ergueram a Academia e a base necessária para a formação da tão sonhada escola artística brasileira. Como pintor, Félix-Émile Taunay também levaria aos artistas uma contribuição importante neste processo, como veremos a seguir.

### 3. Taunay pintor de paisagem

A pintura de paisagem caminhou junto à vida acadêmica de Taunay. É verdade, no entanto, que durante o longo período dedicado à Academia brasileira, ele pouco produziu. Mas é preciso fazer uma ressalva. Durante sua longa existência –morreu aos 84 anos– embora não tenha sido considerado um grande artista –a exemplo do pai–, ele ofereceu ao âmbito da pintura de paisagem uma nova e importante faceta em um período fundamental à carreira do artista brasileiro.

Uma de suas primeiras e importantes contribuições foi a realização dos desenhos do Panorama da cidade do Rio de Janeiro, base para a monumental pintura executada pelo

pintor francês Guillaume Ronmy e exposta na rotunda do Boulevard des Capucines, em 1824. A grande tela mostrava a cidade carioca e capital do novo Império americano de D. Pedro I em uma vista de 360 graus. Podiam ser vistas suas montanhas, as matas, as praias, os edifícios –em especial os conventos e igrejas– e casas, as embarcações e as figuras em seu cotidiano, todas minuciosamente descritas em suas características físicas e sociais.

Em uma das partes da monumental pintura, os europeus podiam ainda ver um grupo de figuras de suma importância para a política brasileira: o Imperador Pedro, sua esposa D. Leopoldina de Habsburgo e o Ministro José Bonifácio. Evidenciava, desta forma, a constituição de um país agora independente de Portugal –cujo reconhecimento por este país dava-se, justamente, naquele ano– e formado politicamente por bases liberais, dada a presença do Ministro Bonifácio, indicador do liberalismo constitucional. Vale lembrar que a primeira constituição brasileira foi promulgada em 1824, data da exposição do Panorama em Paris.

A exposição em Paris mostrava, no entanto, um país em conflito. Se, de um lado, tinha o papel de propaganda política de um império constitucional, por outro, também trazia à tona as últimas notícias ocorridas no Brasil, quais sejam o fechamento da Assembleia Constitucional por D. Pedro e o exílio do mesmo Bonifácio na Europa. Além disso, o irmão de Pedro I, D. Miguel, estava exilado na França depois de tentar, em abril de 1824, um golpe militar para conquistar o trono português ainda comandado por seu pai, D. João VI. D. Miguel visita o panorama brasileiro, causando alvoroço na imprensa. Além disso, os jornais também não se cansavam de relatar fatos ocorridos no Brasil protagonizados por Carlota Joaquina, ressaltando todos os problemas relativos à corte dos Bragança. A situação era um pouco contraditória àquela descrita no Panorama, mas isso reforça o fato dele ter sido elaborado antes de todos os acontecimentos acima descritos. De qualquer forma, se os termos políticos davam ao panorama um ar ambíguo, por outro, a beleza natural e as características tropicais eram muito apreciadas, levando um grande número de pessoas a apreciar o espetáculo do Panorama.

O panorama brasileiro ligava-se, desta forma, ao moderno espetáculo dos panoramas originado na Escócia, com grande sucesso em Londres e tomado pela multidão em Paris, que corria para as rotundas ali erguidas para ver as mais distantes, interessantes e exóticas cidades do mundo. Em Paris, Pierre Prévost fora o principal responsável por seu sucesso, e era justamente em sua rotunda que os europeus podiam apreciar a distante capital de um novo império americano.

O interesse por panoramas foi algo presente na família de Félix. Seu pai, Nicolas, além de realizar uma série de desenhos da cidade de Roma, possíveis peças que formariam um panorama desta cidade a ser exibido no Rio, conforme nos revelam os jornais do período – em especial o *Journal de Débats* e *Le Moniteur Universel* –, <sup>37</sup> também já havia feito a mesma cidade carioca com características semelhantes àquelas de um panorama, conforme já apontaram Margareth Pereira da Silva<sup>38</sup> e Luciano Migliaccio.<sup>39</sup> Em *Entrada da baía e da cidade do Rio, a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816* e *Vista da baía do Rio e da praça do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio*,<sup>40</sup> notamos os detalhes da composição semelhantes àqueles realizados pelo filho Félix. Não descartamos a hipótese de que Nicolas possa ter auxiliado Félix na produção dos desenhos, extremamente detalhados e bem desenhados, sendo mais próximos da maneira de pintar do pai do que da experiência ainda pequena do filho.<sup>41</sup> Nicolas teria, possivelmente, a intenção de conferir ao filho uma certa projeção no Brasil, de modo a coloca-lo dentro da Academia, possivelmente em seu lugar. E é o que de fato acontece. O panorama tem sucesso não só em Paris, como nos relatam jornais como *Le Constitutionnel*, *Le Moniteur Universel*, entre outros, mas também no Brasil, como vemos em *Spectador Brasileiro*.<sup>42</sup> O jornal destaca a beleza e a verdade da tela, considerando ainda que o autor da tela deveria ser empregado pelo governo.<sup>43</sup> Nada melhor poderia acontecer. Neste mesmo ano, Taunay ocupa a vaga de professor de pintura de paisagem antes ocupada pelo pai, ainda que a Academia levasse dois anos para seu efetivo funcionamento, a partir de 1826.

Após este período, contabilizam-se telas que são ainda consideradas reflexos de sua formação,

incorporando o tratamento diferenciado da luz, com paisagens tomadas no alvorecer e no final de tarde, revelando sua aproximação às referências do pai, como suas próprias obras produzidas no Rio de Janeiro, ou às europeias, como Claude Lorrain e Joseph Vernet.

*Lagoa Rodrigo de Freitas*, por exemplo, relaciona-se à *Amanhecer na Floresta*,<sup>44</sup> de Nicolas Taunay, em razão das apropriação da luz matinal e um tanto difusa. Já em *Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras e Conserto de um Barco. Ilha de Villegagnon – Baía da Guanabara*,<sup>45</sup> datadas de 1828, Félix apresenta uma característica documental dos elementos, como as arquiteturas, a natureza e as figuras humanas que, em seus aspectos, assemelham-se as vistas de portos produzidas por Philippe Hackert em seus trabalhos realizados em Nápoles, como em *La rada di Napoli presa da S. Lucia col ritorno della squadra da Algeri*,<sup>46</sup> ou *Veduta di Napoli dal ponte della Maddalena col ritorno della squadra da Livorno*.<sup>47</sup> Elementos brasileiros mesclam-se a outros sem qualquer identidade, podendo ser descritas como europeus, como aquelas que consertam o barco, característica comum a estas vistas europeias não somente representadas por Hackert, mas também a forma de representação das nuvens, algo que vemos em *Vue du Golfe de Naples*,<sup>48</sup> de Joseph Vernet, de 1748. Este último foi um pintor próximo a seu pai, Nicolas, sendo também ele uma referência à sua formação. Com um caráter mais histórico, *Paisagem Histórica de um Desembarque no Largo do Paço*,<sup>49</sup> apresentada por Félix na primeira exposição da Academia já inaugurada, realizada em 1829, mostra sua destreza na composição das nuvens, das embarcações e de toda a movimentação das figuras de escravo e de corte que desembarcam, afirmando o caráter histórico da obra. Na construção destes elementos, vemos o quanto Félix reaproxima-se de Vernet, sobretudo em *Ponte e Castelo de Saint Ângelo*,<sup>50</sup> de 1750, e *Port de la Rochelle*.<sup>51</sup>

Quando inicia sua carreira como diretor da Academia Imperial de Belas Arte, Félix inova na composição da pintura de paisagem. Deixando de lado suas referências europeias no que se refere à apropriação da luz e à repetição de esquemas já prontos de figuras, plantas e embarcações, ele oferece ao público e aos seus alunos da Academia composições diferentes, mais próximas dos desenhos, aquarelas e

gravuras produzidos pelos artistas viajantes e relacionado ao seu próprio tempo. Em *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão* ou simplesmente *Mata Reduzida a Carvão (Fig. 1)*, obra que aparece pela primeira vez nos catálogos das Exposições Gerais em 1842,<sup>52</sup> vemos claramente uma narrativa em meio à paisagem, chamando a atenção para um processo social e econômico que se ali se desenrola, como também ao caráter científico da natureza. Vemos a natureza grandiosa e intocada em um dos lados e, do outro, o processo de destruição já instaurado, com a queima e a produção de carvão. É evidente a aproximação aos viajantes, mas convém ressaltar a monumentalidade desta tela, que foge às regras da pintura de paisagem e aproxima-se, mais diretamente, da paisagem histórica. A composição mantém um diálogo com Johann Moritz Rugendas e Thomas Ender, respectivamente nas obras *Derrubada de uma Floresta* e *Floresta cortada, com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro*, além do diálogo com Carl Von Martius em *Flora Brasiliensis*, não só no que refere à representação mais fiel das plantas mas também a vontade de expressar a “cobiça do gênero humano” nas florestas “demoniacamente” cortadas.<sup>53</sup> Taunay procura passar ao público uma mensagem histórica e social, propondo um alerta para a destruição das matas do Rio de Janeiro e dando à sua obra um caráter instrutivo e moralizante. O alerta refere-se à transformação da mata em carvão e o pintor se coloca, desta forma, em uma posição de “ecologista” *avant-la-lettre*, como ele próprio ressalta no texto do catálogo, ao lado do título da obra:

A desaparição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos.<sup>54</sup>

O debate, no entanto, vai além da pintura e da ilustração científica. A Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, da qual Taunay era membro, publicava em sua revista, *O Auxiliador*, estudos sobre o corte e a derrubada das matas, e suas consequências climáticas e sociais. Já em 1836, o Conde de Gestas publica nesta revista as *Memórias sobre os abusos das derrubadas e cortes de madeiras* e, no ano seguinte, o irmão de Felix, Carlos Taunay,

publica o *Manual do Agricultor*,<sup>55</sup> alertando sobre as técnicas agrícolas e a destruição da Floresta da Tijuca.<sup>56</sup> A família Taunay mostrou sempre um certo engajamento a esta questão não só sentida pelos irmãos Félix e Carlos, mas também por Nicolas-Antoine Taunay na tela *Cascatinha da Tijuca*, onde vemos já a mata reduzida e os sinais de erosão em razão da cultura do café, que ele próprio cultivava.<sup>57</sup> Félix procura associar as questões ambientais a um certo sentimentalismo romântico, evidenciada pela fumaça do lado esquerdo que toma a mesma forma da mata ainda não tocada do lado direito, da pequenez do homem diante de sua grandiosidade que, finalmente, vai vencê-la e transformá-la em algo diretamente relacionado à economia carioca: a produção de carvão.

Em outra de suas obras realizada neste mesmo período, *Vista da Mãe d'água (Fig. 2)*, Taunay representa bem ao centro da paisagem natural um sistema de canalização. A tela é cortada por um grande cano d'água, colocado pelo Governador Gomes Freire de Andrade em 1750. Taunay faz questão de exaltar o caráter histórico desta obra, incorporando ao lado do seu título, no catálogo, um texto explicativo. Novamente os negros aparecem, mas desta vez em atitude de descanso, ao contrário do trabalho que realizam na *Mata Reduzida*. Luciano Migliaccio já ressaltou a atitude pastoril dada por Nicolas-Antoine Taunay em algumas de suas pinturas, colocando-os em uma posição de descanso em meio à natureza, onde seus cajados se assemelham àqueles dos pastores. Apesar de ser, de certa forma, uma retomada da pintura do pai neste aspecto, Félix inova no sentido de conferir à vegetação um caráter mais romântico, valorizando a natureza em sua grandiosidade e colocando as figuras diminutas quase como uma extensão natural.

Mas o caminho para a inovação da pintura de paisagem, ainda que realizada em poucas obras, já havia se dado um ano antes destas telas acima mencionadas. Em 1841, Taunay realiza duas pinturas com especial destaque para a figura humana que adentra a paisagem, que tem seu valor por adentrar o interior do Brasil e enfrentar a própria natureza, em prol de sua própria força e de seu valor no sentido da descoberta. Em *O Caçador e a Onça*, por exemplo, o pintor procura ressaltar a luta entre o homem e a fera por um viés sertanejo –isto é, vinculado aos tipos característicos do interior do território brasileiro– apoiando-se em uma

história contada no período, de um caçador que luta com uma onça e que acabou sendo salvo, conforme aparece no catálogo da exposição. Por meio da iconografia do Milão de Crótona –como já destacou Maraliz Christo–<sup>58</sup> Taunay ressignifica a cena para o mundo contemporâneo, valorizando a força do sertanejo e seu enfrentamento na esfera do natural. A presença do homem na mata inova, de certa maneira, a pintura de paisagem, novamente reforçada na tela das *Águas Termas de Piratininga* (**Fig. 3**). Nesta tela, novamente o sertanejo ganha notoriedade. Desta vez, trata-se de Martinho Coelho de Siqueira, caçador da região centro-oeste que encontra, por volta de 1722,<sup>59</sup> um poço de água fervente na região hoje conhecida como Caldas Novas, ao lado de um indígena e de alguns animais. Esteticamente fraca, a tela apresenta novamente um tema inovador. Embora tenha como modelo a obra de Rugendas, *El Huaso y la lavandera*,<sup>60</sup> realizada em 1834, Taunay procura novamente ressignificar o tema para o Brasil. Desta vez, a relação se dá entre temáticas regionais, ao contrário do tema antigo do Milão de Crótona. Rugendas esteve no Brasil em duas ocasiões, entre 1822 e 1825, e posteriormente, em 1845.<sup>61</sup> É possível que Taunay mantivesse ainda contato com o viajante e conhecesse suas obras, ainda que não possamos afirmar com grande precisão. Mas as semelhanças são grandes, sobretudo pela posição do cavalo, da figura agachada e das pequenas figuras que veem a cena de longe. As vestimentas referem-se, cada uma, aos seus regionalismos. A paisagem é diversa, pois Taunay concentra aqui as características em relação à paisagem local, conferindo à cena a sua nacionalidade e identidade.

Em sua longa carreira de pintor, Félix-Émile Taunay pouco produziu. Suas telas, no entanto, procuraram inserir-se em seu próprio tempo, desde a realização do panorama do Rio de Janeiro em 1824, até as atualizadas paisagens do Rio de Janeiro. Se em algumas delas, sobressaem-se o caráter científico e crítico, por outro, procura inserir o homem em um espaço nacional, conferindo-o uma identidade específica em meio a um Brasil que se erguia sobre as bases do segundo Império de D. Pedro II. Se, como diretor, Taunay procurava consolidar sua instituição por meio do caráter clássico de sua metodologia, tentando dar a ela a força de uma instituição pública baseada em uma sólida tradição e seguindo à risca a cartilha

acadêmica europeia, contornando os obstáculos diários e tentando dar a seus alunos um lugar de destaque –sobretudo pela via da arquitetura, condutora das demais artes–, como pintor, ele dá um passo adiante e importante para além da formação obtida com o pai, apresentando propostas precisas em suas composições notadamente contemporâneas. Como diretor ou pintor, Félix-Émile utiliza estratégias que se definem e redefinem para cada um dos seus objetivos, alternando-se entre a tradição e a inovação.

## Notas

<sup>1</sup> Alexander von Humboldt, *Essai Politique sur le Royaume de la Nouvelle Espagne*, Paris, F. Schoell, 1811, 5 v.

<sup>2</sup> Elaine Dias, “Correspondências entre Joachim Le Breton e a Corte Portuguesa na Europa. O nascimento da Missão artística de 1816”, *Anais do Museu Paulista. História e Cultura Material*, Universidade de São Paulo, Museu Paulista, v.14, nº 2 (jul/dez)

<sup>3</sup> *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 Vermy, peintre français, fondateur de l'Académie de Saint-Alexandre de la Havane*, editada em Paris em 1927.

<sup>4</sup> Francisco Marques dos Santos, “O ambiente artístico fluminense à chegada da Missão Francesa em 1816”, *Revista do SPHAN*, 5, 1941, p. 215

<sup>5</sup> *Catalogue Soleil et Ombres, L'Art Portugais du XIXème siècle*, Paris, Musée du Petit Palais, 1987, p. 22

<sup>6</sup> Le Breton era subscritor desta Escola. Acerca deste tema, ver: Ulrich Leben, *École Royale Gratuite de Dessin de Paris 1767-1815*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2004.

<sup>7</sup> Ver Elaine Dias, “Les artistes français au Brésil au XIXe siècle: l'Académie des Beaux-Arts et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro” en: Monica Preti-Hamard e Roberta Panzanelli, *La circulation des oeuvres d'art. The circulation of works of art in the Revolution Era 1789-1848*, Rennes, PUR, 2007.

<sup>8</sup> Sessão Pública da Academia –19/12/1840. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes – UFRJ.

<sup>9</sup> Johann J Winckelmann. *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Sendschreiben und Erläuterung*, 1755

<sup>10</sup> *Idem. Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresde, 1764

<sup>11</sup> Sessão Pública da Academia – 19/12/1848. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes - UFRJ.

<sup>12</sup> Ata de 2/4/1849. *Idem*.

<sup>13</sup> Johann J. Winckelmann, *Histoire de l'art de l'antiquité*, Paris, Librairie Générale Française, 2005.

<sup>14</sup> Ata 16/10/1833. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes – UFRJ.

<sup>15</sup> Ata de 7/3/1834. *Idem*.

<sup>16</sup> 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.

<sup>17</sup> Ata de 21/4/1834. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes – UFRJ.

<sup>18</sup> Ata de 6/4/1835. *Idem*.

<sup>19</sup> Ata de 23/7/1835. *Idem*.

<sup>20</sup> 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.” Arquivo Nacional, RJ, SE-IE.

<sup>21</sup> Na França de Louis XIV, Colbert manda vir de Toulon dois escravos turcos para servirem de modelos. Eugène Muntz, “L’Enseignement des Beaux-Arts en France. Le Siècle de Louis XIV”, *Gazette des Beaux-Arts*, 1895, nov. p. 379.

<sup>22</sup> Hugh Honour, *Le neo-classicisme*, (Tradução francesa), Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 138.

<sup>23</sup> Como acontecia, por exemplo, na academia espanhola. Nikolaus Pevsner, *Les Académies d’Art*, Paris, Gérard Monfort, 1999, p. 152.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> Emmanuel Schwartz, “L’École des Beaux-Arts au XIXe. Siècle et l’Enseignement ‘d’après le modèle’” en: *L’Art du Nu au XIXe Siècle. Le Photographe et son modèle*, Paris, Hazan, BNF, 1997, p. 16.

<sup>26</sup> Ata de 2/4/1840. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes – UFRJ.

<sup>27</sup> Ata de 15/2/1841. *Idem*.

<sup>28</sup> Ata de 9/4/1842. *Idem*.

<sup>29</sup> Hugh Honour, op. cit., p. 137.

<sup>30</sup> Ata de 10/10/1846. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes – UFRJ.

<sup>31</sup> Alexander von. Humboldt, *Essai Politique sur la Nouvelle Espagne*, Vol 2., Vol. 4, assim citado por Lebreton em seu Plano de ensino.

<sup>32</sup> Plano de Lebreton em carta dirigida ao Conde da Barca. Arquivo do Palácio do Itamaraty, Rio de Janeiro.

<sup>33</sup> Ata de 17/11/1837. Arquivo Museu D. João VI – Escola de Belas Artes – UFRJ.

<sup>34</sup> Sessão Pública da Academia, 19/12/1837. *Idem*.

<sup>35</sup> Após a conquista do segundo Grand Prix de Rome na Académie des Beaux-Arts em 1799 com o projeto “Élysée ou Cemitière Public”, Grandjean de Montigny viaja a Roma para aperfeiçoar os estudos entre 1801 e 1805, participando junto a outros arquitetos dos projetos de reforma dos jardins e do Palazzo dei Médici, que abrigará a Académie de France, em Roma, do qual era pensionista. Publicou *Architecture Toscane, ou Palais, maisons et autres édifices de la Toscane, mesurés et dessinés*, com co-autoria de Auguste Famin. Após sua estadia italiana, sua carreira terá grande impulso em 1810, quando a convite de Jérôme Bonaparte parte para a cidade prussiana de Kassel, servindo ao seu reino de Vestfalia, tornando-se arquiteto de sua corte. Grandjean deixa Kassel em 1814 com a derrota de Napoleão na Batalha de Leipzig e, após sua queda definitiva, recebe um convite para servir ao reino de Alexander I na Rússia, recusando-o para vir ao Brasil. Le Breton convida Grandjean a participar de seu projeto como professor de arquitetura.

<sup>36</sup> Cf. Jeanne Laurent, *A propos de l’École des Beaux-Arts*, Paris, ÉNSBA, 1987

<sup>37</sup> Cf. *Journal des Débats* (10/01/1816) e *Le Moniteur Universel* (11/01/1816).

<sup>38</sup> Margareth Pereira da Silva, “Romantismo e objetividade: notas sobre um panorama do Rio de Janeiro”, *Anais do Museu Paulista*, nova série, nº 2, 1994.

<sup>39</sup> Luciano Migliaccio, *Arte Brasileira del Secolo XIX*, Udine, Forum, 2007.

<sup>40</sup> As duas telas pertencem ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

<sup>41</sup> No livro sobre Félix-Émile Taunay, discuto ainda as questões sobre a autoria dos desenhos aquarelados do panorama brasileiro, os quais podem ser os mesmos conservados em coleção particular em Paris, hoje atribuídos ao arquiteto Louis-Symphorien Meunié, assistente de Grandjean de Montigny no Brasil e possível portador do Panorama. Há ainda a discussão sobre outros documentos que igualmente levantam mais dúvidas sobre a participação efetiva de Nicolas-Antoine Taunay na execução do panorama.

<sup>42</sup> *Spectador Brasileiro*, 23/08/1824, jornal conservado na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, RJ.

<sup>43</sup> *Spectador Brasileiro*, 29/10/1824, jornal conservado na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, RJ.

<sup>44</sup> Coleção Jean Boghici, Rio de Janeiro.

<sup>45</sup> Ambas estão em coleção particular, no Rio de Janeiro.

<sup>46</sup> Museo Nazionale di S. Martino, em Nápoles.

<sup>47</sup> Palazzo Reale – Caserta.

<sup>48</sup> Musée do Louvre. As pinturas de portos de Vernet pertencem ao Louvre mas estão expostas no Musée de la Marine, em Paris.

<sup>49</sup> Museu Imperial de Petrópolis.

<sup>50</sup> National Gallery, em Londres.

<sup>51</sup> Musée du Louvre.

<sup>52</sup> Esta referência pode ser obtida na chamada *Notícia do Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes*, de 1842, pp. 50-51. No Museu Nacional de Belas Artes, ainda é mantida em seu registro a data de 1843 c.

<sup>53</sup> Carl von Martius, *A Viagem de von Martius. Flora Brasiliensis*, Rio de Janeiro, Index, 1996, p. 75.

<sup>54</sup> *Notícia do Palácio da Academia Imperial de Bellas Artes*, 1842.

<sup>55</sup> José Augusto Pádua, *Um sopro de destruição: pensamento político e crítica ambiental no Brasil escravista (1786-1888)*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004, p.238; e Carlos Augusto Taunay, *Manual do Agricultor Brasileiro*, São Paulo, Cia das Letras, 2001.

<sup>56</sup> Cláudia Valadão de Mattos pesquisa atualmente a relação entre a ecologia e as obras dos Taunay no Brasil. Cláudia Valladão de Mattos, “Paisagem, monumento e crítica ambiental na obra de Félix-Émile Taunay” en: Ana Maria Cavalcanti, Camila Dazzi, Arthur Valle (orgs.), *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*, Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, DezenoveVinte, 2008.

<sup>57</sup> Lilia Moritz Schwarcz. *O Sol do Brasil*, São Paulo, Cia das Letras, 2008.

<sup>58</sup> Maraliz de Castro Vieira Christo. “Bandeirantes ao chão” en: *Revista Estudos Históricos, Arte e História*, CPDOC, FGV, nº 30, 2002/2.

<sup>59</sup> Ana Cristina Elias, *Caldas Novas, ontem e hoje*, Goiânia, Centro Editorial e Gráfico da UFG, 1994.

<sup>60</sup> Museo Nacional de Belas Artes de Santiago, no Chile

<sup>61</sup> Pablo Diener, “O Catálogo Fundamentado da Obra de J. M. Rugendas”, *Revista USP*, Dossiê Brasil dos Viajantes, nº 30, 1996.

## ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

DIAS, Elaine; “Félix-Émile Taunay entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013.