

**ASPECTO "HISTÓRICO" E DE EVOLUÇÃO FORMAL E SENSÍVEL NA TEMÁTICA
BRASILEIRA DE PAISAGENS DE NICOLAS-ANTOINE TAUNAY, THOMAS
ENDER E FÉLIX-ÉMILE TAUNAY**

Mário Barata

Na Europa das Luzes desenvolve-se, desde o final do século XVIII, um "retorno à natureza", da qual é figura fundamental o inglês William Turner, que pintaria aquarelas com paisagens de seu país e da Suíça, Itália e Alemanha. Esse surto de ligação com a natureza não se poderia efetuar no Brasil de então, onde a arte religiosa e os comportamentos por ela condicionados prevaleciam. Antes, o mundo da natureza figurava escassamente em fundos de quadros de batalhas ou naqueles representando milagres durante a guerra holandesa, existentes na Pinacoteca de Igarassu, em Pernambuco, de origem franciscana e dados como sendo já do século XVIII. (O importante episódio Frans Post pertence à civilização holandesa). No Setecentos, em quadros preparados de acordo com gravuras-modelo, sobretudo em Minas Gerais, aparecem paisagens em fundo dos trabalhos.

No final desse século surgem propriamente paisagens com as "vistas" em pinturas ovais atribuídas a Leandro Joaquim e destinadas, segundo várias interpretações, a se localizarem no terraço "sobre o mar" no Passeio Público do Rio de Janeiro; são pinturas exteriorizando um domínio "popular" da imagem, mas bem feitas, ricas na composição e na sensibilidade e beleza das cores. E também uma cena na Bahia, *Visita do Senado da Câmara à igreja da Graça*, junto da praia, quadro de grandes dimensões, conservado na mesma Igreja, em Salvador, no qual a apreensão do espaço é do querer de um paisagista, embora o domínio formal não atinja o impacto nascido com os seis ovais do Rio de Janeiro, readquiridos tardiamente em Lisboa. Esse painel foi levado à II Bienal de São Paulo em 1953, na retrospectiva *Paisagem Brasileira até 1900* planejada por Rodrigo M. F. de Andrade, então diretor do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, tal como ocorreu com o singular de telas a óleo de João Francisco Muzzi, de 1789, que se acha hoje nos Museus Castro Maya (antiga Fundação Raimundo Castro Maya) e representam, uma, o incêndio do Recolhimento de Nossa Senhora do Parto, no Rio de Janeiro, e a outra, "sua pronta reedificação". Existem na capela, mantida no local, antigas cópias elípticas dos dois quadros. A família Muzzi, de origem italiana, estava radicada em Lisboa, mas João Francisco, já no Rio, deveria ser cenógrafo de teatro na cidade. Estava, assim, cooperando, na época do vice-rei Luís de Vasconcelos, para a introdução (ou modernização) do uso da paisagem urbana como elemento não-religioso, próprio da nova cultura. Também nos Museus Castro Maya acha-se uma aquarela com vista do setor urbano de Salvador e ainda outra feita em litoral dos arredores, datadas pelo Museu como "de cerca de 1790-1795, de autoria ignorada". Podem ter sido feitas por artista não residente, possivelmente de origem inglesa.



Normalmente, a evolução da paisagem pintada em nosso país teria sido lenta, com pequenas modificações ao longo de décadas. Porém, a vinda da Corte de D. João e o posterior final das guerras napoleônicas, na Europa, ensejaram, no início do séc. XIX, uma modificação das situações que coordenavam nossa cultura e civilização. A vinda de pintores viajantes e das expedições científicas possibilitou a expansão do tema brasileiro em paisagens urbanas ou nos espaços de montanhas, bordas do mar, cachoeiras e grutas. Mais diretamente significativo foi o contrato para professores de pintura de paisagem em dois momentos do ensino no Rio de Janeiro, em 1820 e 1824. Com essa intenção didática, a criação da pintura de paisagens no Brasil, com apoio de homens finíssimos como o Conde da Barca, no Rio de Janeiro, e com o novo patamar de civilização implantado no país, abrindo perspectivas à expansão do paisagismo em pinturas pelos naturais da antiga colônia, a História da Arte pôde recolher, ao lado de nomes de estrangeiros – itinerantes ou “não radicados” entre nós – os nomes de brasileiros, alunos de Félix-Taunay e de Debret na Academia de Belas Artes, que criaram também vistas urbanas ou da natureza em telas a óleo e aquarelas, como Agostinho José da Mota, Manuel de Araújo Porto Alegre e José dos Reis Carvalho. Tratava-se de uma nova situação histórica do país.

Nesta comunicação, limitar-me-ei ao exame da atividade de três pioneiros, e entre 1816 e 1825, período escolhido para a análise, no qual dois deles se ligam ao ensino no Brasil e outro, Thomas Ender, só residiu de 1817 a 1818 no Rio de Janeiro, incluindo viagem a São Paulo, ligado a uma expedição científica e a uma abordagem da paisagística também como conhecimento estético e documental. Os dois outros são Nicolas-Antoine Taunay e Félix-Émile Taunay, que, ao lado de um posicionamento na construção da paisagem pré-romântica e na compreensão da natureza como força emocional, situaram-se dentro das transformações educacionais da época no Rio de Janeiro, que conduziram a cultura à aceitação da paisagem como gênero nobre de criatividade e sensibilidade. Nicolas-Antoine Taunay voltaria em 1821 para a França, mas seu filho, que o substituiu no ensino da paisagem, permaneceria entre nós até a sua morte em 1881.

Debret e Rugendas são artistas bastante importantes e mais conhecidos, inclusive, pela feição “costumbrista” de parte de suas obras. Rugendas esteve no Brasil de 1821 a 1825 e, uma segunda vez, em passagem curta e tardia, em 1847. Ambos editaram livros ilustrados sobre o Brasil e, à maneira de Humboldt, o termo “pitoresco” é, no título das obras, indicação de imagens que captam aspectos do país. Para os três, a palavra “pitoresca” – diferentemente do que ocorria em alguns exemplos que surgiram na Inglaterra – significava “com ilustrações”, isto é, imagens-retrato. Na *Viagem Histórica e Pitoresca ao Brasil*, de Debret, o texto é também de autoria do artista, ao contrário do que ocorreu na obra de Rugendas.

Thomas Ender não produziu nem publicou livro sobre o Brasil, embora algumas poucas aquarelas ou desenhos seus hajam sido entregues a gravadores como matrizes utilizadas em livros de cientistas da época. O conjunto de mais de sete-



centas peças de Ender foi conservado no Museu Brasileiro e depois na Academia de Belas Artes, em Viena, onde se acha até hoje. Somente no final do século foram exibidos na Áustria. Em 1937, um outro conjunto, com pequenos esboços em um álbum, foi trazido por comerciantes de origem austríaca para o Rio de Janeiro e vendido à Biblioteca Nacional. Depois da Segunda Guerra Mundial é que se iniciaria uma circulação no Brasil da parte mais importante de sua obra, após a significativa exposição que, em 1950, a referida Academia de Belas Artes realizou na capital austríaca. Em 1954, veio uma ampla seleção de trabalhos de Ender a São Paulo (e, em parte, ao Rio de Janeiro) no quadro das comemorações do IV Centenário da capital bandeirante.

Thomas Ender é um pintor viajante – como ocorreu com outros no século passado – que não teve a sua obra circulando no Brasil do séc. XIX. Possivelmente, os seus colegas e apreciadores no Rio de Janeiro de 1817-1818 viam-no em ação, a pintar ou desenhar setores da cidade. Porém – diga-se como exemplo – as duas “vistas” de tanta beleza, existentes atualmente no Museu Histórico da Cidade, foram aquarelas adquiridas por um brasileiro em Paris, há poucos anos, e vendidas à Prefeitura do Rio de Janeiro. Ender não se enquadrou normalmente na expansão intrínseca da arte no Brasil, sendo de fato um pintor austríaco. Todavia, a existência de uma temática brasileira na sua obra dessa época é útil para o conhecimento de aspectos estéticos e históricos do nosso país, com este se relacionando pela vertente conteudística¹.

Seria excepcional o caso da obra de Ender, importada no séc. XX, em exposições temporárias de originais ou em reproduções fotográficas e livros, tratando-se de um grande conjunto que ficou guardado em um só local, por assim dizer, e representativo de concentração criativa durante sua viagem. É um tipo de importação em arte que acontece tardiamente e é diferente das importações em arquitetura, fixas e utilizadas de maneira diversa. Não é caso similar ou parecido com o da importação, por exemplo, da arquitetura italiana que, na época colonial, pôde vir para o Brasil através de influências intermediadas por Portugal. Neste último caso, tivemos o exemplo do projeto do edifício do Arsenal de Guerra, no Rio de Janeiro, de 1764, feito sob modelo italiano. Mas, em uma modalidade de civilização, a arquitetura apresenta um uso mais direto e abrangente do que a dos desenhos e aquarelas.

1. Permito-me remeter o leitor ao mais recente esboço histórico-artístico sobre a obra de Ender em nosso país, escrito por mim: “Desenhos aquarelados de Thomas Ender: a paisagística como conhecimento estético e documental na expedição ao Brasil (1817-1818)”. In: *200 Anos / Imperatriz Leopoldina*, Rio de Janeiro, edição IHGB, 1997, pp. 48-56. Recentes estudos no Museu Histórico Nacional (RJ) sobre o período de D. João VI no Brasil deveriam ter examinado este e outros capítulos da referida obra, reunidos quando da realização do Simpósio Comemorativo do Bicentenário do Nascimento da Imperatriz D. Leopoldina, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. E, aproveite o ensejo para também examinar a Revolução de 1817 em Pernambuco, da mesma maneira que os portugueses, para recente exposição sobre D. João VI, no Palácio da Ajuda, estudaram a revolução constitucionalista do Porto e de Lisboa, em 1820.



A importância da obra do pintor Nicolas-Antoine Taunay e a presença de paisagens por ele feitas no Brasil, em museus europeus e brasileiros, valorizaram a sua permanência em nossa História da Arte. Malgrado, em 1820, haja sido definido como pintor de paisagem no contrato da Academia, no Rio de Janeiro, ele abrangia um painel amplo de criatividade como era na época comum. Era excelente retratista e mestre em pinturas de gênero. Debret, então referido como pintor de história, também soube desenvolver a paisagem em várias de suas obras. O mesmo ocorreria com Félix-Émile Taunay e com Rugendas. Mas, na paisagem de Nicolas Taunay, vamos encontrar o amor pelas florestas e pelos efeitos de luz atmosférica, desde obras de 1816, ano de sua chegada ao Rio.

A *Praia de Botafogo*, dessa época, é apresentada com o crepúsculo do lado da Gávea numa força pré-romântica (a obra encontra-se no Museu Nacional de Belas Artes). Do artista, destaca-se também a *Cascatinha da Tijuca*, igualmente em tom dramático, conservada no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro. É sabido que sua paixão por essa floresta levou-o a comprar alqueires de terra ao redor dessa pequena cachoeira, próxima do Alto da Boa Vista e, em frente a ela, construir a sua residência, casa que não mais existe. Nos Museus Castro Maya, há uma pintura de sua autoria em formato maior que o usual, *Vista da baía do Rio de Janeiro tomada do Alto da Boa Vista (circa de 1820)*, de alto interesse pela sua cor sensível e delicada, predominando em várias áreas o azulado e, já no vale, um verde também delicado. Na mesma fundação carioca acha-se, em formato menor, *Vista da Igreja do Outeiro da Glória* e, ainda, uma pintura a óleo com *Vista tomada do morro da Glória*, com as mesmas qualidades pictóricas entoadas com muita sensibilidade. Em igual técnica de construção da paisagem com uso de cor, em parte diluída nos espaços, está a obra, ainda ligada ao tema do Outeiro da Glória, *Vista da igreja*, que se acha no Palácio Laranjeiras, do Rio de Janeiro.

Dos artistas franceses que vieram para o Rio nessa época inicial do séc. XIX, Nicolas Taunay é o que mais certamente conheceu a obra dos primeiros aquarelistas ingleses que vieram a Paris nessa transição valorizadora da arte da paisagem, como Thomas Girtin, que viajara à França em 1801-1802. A obra de outro pintor, que foi também teórico da arte, batizada, em setor da cultura da Inglaterra (só em parte das interpretações existentes) de *pitoresca* (em outro sentido da palavra), foi o reverendo Willian Gilpin, importante estudioso de estética, no Reino Unido, a que Ana Maria de Moraes Belluzzo faz referência, em seu texto *O Brasil dos Viajantes*².

Mesmo em cenas de gênero localizadas no Rio de Janeiro, como na famosa *Vista da Família Real atravessando ponte no rio Maracanã*, junto da Quinta da Boa Vista, obra também de formato maior que o usual, a qual se conserva no Museu Nacional em São

2. *O Brasil dos Viajantes*, 3 vols., com textos de Ana Maria de Moraes Belluzzo amplamente ilustrados. São Paulo, Metalivros, Salvador, Fundação Emilio Odebrecht, 1994. O volume 3 intitula-se *A Construção da Paisagem*.



Cristóvão, no Rio, os grandes espaços e a expansão delicada do colorido permitiram ao artista privilegiar o lado paisagístico na definição dessa sua importante obra.

São essas pinturas, entre outras do artista, que o destacam num estudo sobre a paisagem feita no Brasil, embora ele não tivesse tido, como teve o seu filho Félix-Émile, uma atividade de ensino diretamente com alunos. Decidiu voltar a Paris em 1821, na companhia de seu filho T. M. Hippolyte Taunay, mas deixou outros descendentes e um irmão entre nós. Sua ligação, na França, com um dos empresários que exibiam em Paris panoramas circulares de cidades ou de locais geográficos de interesse turístico certamente contribuiu para que Félix-Émile Taunay tenha sido convidado para fazer um desenho panorâmico com a vista do Rio de Janeiro a partir do alto do Morro do Castelo. Voltaremos a esse assunto. Nicolas Taunay solicitou que este filho ficasse como seu substituto na responsabilidade do ensino de paisagem na Academia de Belas Artes, o que, depois de algum tempo, foi concretizado pelas autoridades brasileiras.

Adrien-Aimé Taunay, seu filho mais novo, nascido em Paris em 1803, teve um final de vida trágico, em 1828, no Rio Guaporé. Deixou-nos um exemplo precioso do ciclo de influências das florestas em artistas do Rio de Janeiro, tema que ocupou parte dos pintores de paisagem. Refiro-me ao caderno de esboços sugeridos pelas matas existentes ao redor da cascatinha, perto da qual ele habitava, os quais são desenhos de muito interesse, que Ana Maria Belluzzo reproduziu no já referido livro, *O Brasil dos Viajantes*.

Mesmo antes do ensino sistemático, nesse momento, a atividade dos artistas e o interesse pela arte da paisagem estavam atingindo o país e uma evolução do olhar se concretizava, enriquecendo a vibração da criação visual, em grau já mais intenso e diferente de captação do mundo exterior, em função também da riqueza da própria emocionalidade dos artistas.

A importância excepcional de Félix-Émile Taunay não tem sido destacada, seja porque a chave básica de seu pioneirismo se encontrasse no Panorama do Rio de Janeiro, desenhado para ser exposto em rotunda, em Paris (boulevard Montmartre) – só recentemente conhecido na totalidade dos desenhos, ademais, sob outra atribuição de autoria, na França –, seja pelo fato de suas pinturas de paisagem terem sido pouco divulgadas e raramente expostas, não se tendo ainda feito no Brasil mostra individual de sua arte. E, ainda, pela insuficiência de estudos sobre os Estatutos da Academia Imperial de Belas Artes, que contém indicações sobre o ensino da paisagem para o qual Félix-É. Taunay contribuiu, entre 1824-1826, destacando, para esse gênero de pintura, a importância das horas do dia e das suas variantes de luminosidade.

Sobre os desenhos originais conservados em Paris, desconhecidos até este final do século XX, há estudos de interesse. Há poucos anos, uma possível descendente da família do arquiteto Meunié – o qual fora assistente de Grandjean de Montigny na Missão Artística Francesa – publicou artigo sobre esse panorama do Rio de Janeiro, considerando-o obra de Meunié. Documentos e catálogo da *Exposição de História do Brasil* de 1881, na Biblioteca Nacional do Rio de



Janeiro, já se referiam com ênfase à autoria de Félix-Émile Taunay de um panorama que este teria enviado para ampliação em Paris, feita por G.-F. Ronmy. Existe o livrinho-guia da apresentação de sessões na rotunda referida, na capital francesa; um exemplar conserva-se na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros na USP, tendo sido de Yan de Almeida Prado. A autora francesa, Marguerite David-Roy ignorou todas essas indicações, que a teriam conduzido a uma interpretação diferente da autoria dos desenhos iniciais, que ela e sua família possuem. Para a difusão desse artigo e dos desenhos conservados em Paris contribuiu inicialmente o estudo de Margareth da Silva Pereira de 1994³ e, depois, dois trabalhos de minha autoria⁴.

Para quem conhece as pinturas de paisagens elaboradas por Félix-Émile Taunay, sua qualidade é evidente. É pena que hajam sido pouco expostas, não se tendo ainda feito aqui uma mostra individual de sua arte. As peças conservadas no Museu Nacional de Belas Artes são sobretudo de cenas de gênero e correspondem também ao gosto da instituição, em certo momento do século XIX e início do XX, quando ela era a Pinacoteca da Academia Imperial ou da Escola Nacional de Belas Artes. No Museu Imperial está a *Paisagem Histórica de um desembarque no largo do Paço*, com um lado noturno que confirma o interesse do artista pelos efeitos atmosféricos da luminosidade. De cerca de 1828 são dois trabalhos importantes, um com a Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras, e outra, a paisagem *Conserto de um barco na Ilha de Villegagnon*, que foram da coleção Luís Buarque de Holanda e estão reproduzidas no vol. III de *O Brasil dos Viajantes*, já referido. Outra paisagem importante de F.-É. Taunay, com vista tomada da Ilha das Cobras, é o óleo sobre tela com 100 cm x 150 cm, que se acha no Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro e apresenta partes que justificam a atribuição da autoria do panorama circular desenhado para ampliação e exibição em Paris a esse ilustre membro da família Taunay.

Como diretor da Academia Imperial das Belas Artes, Félix-Émile Taunay conseguiu de Pedro II o apoio decisivo para a concretização da necessidade de se enviar pintores brasileiros como pensionistas para estudar na Europa, completando-se aí o ciclo iniciado em 1816-1820, em que eram os artistas franceses que vinham ensinar aos brasileiros os desdobramentos da independência e o valor do gênero "paisagem" em pintura. Taunay foi professor de artes do jovem Imperador e pode-se, hoje, considerar que transmitiu a Pedro II a noção da importância dos

3. Cf. "Romantismo e Objetividade: o primeiro panorama do Rio de Janeiro". In: *Anais do Museu Paulista / História e Cultura Material*, Nova Série, n. 2, set., 1996 (correspondente a jan.-dez. 1994).

4. Ver minha comunicação "Alguns fatos e hipóteses em torno do panorama do Rio de Janeiro (Paris 1824) e suas atribuições básicas a F.-É. Taunay e a L.-S. Meunié", apresentada no XIX Colóquio Brasileiro de História da Arte, Pesquisas em andamento/CBHA, realizado em São Paulo, em 1996, publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, n. 394, pp. 247-251, jan./mar. 1997; trabalho este retomado na sessão "Notas e Informações", *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, n. 4, jan./dez. 1996, onde levantei o problema da autoria desses desenhos, em comentário ao ensaio citado na nota 3, de Margareth da Silva Pereira.



grandes espaços para a definição da situação e mesmo da beleza das paisagens. E isso se verifica mais facilmente nos desenhos de vistas de locais brasileiros com que Pedro II ilustrou os seus “diários de viagens”, conservados no Museu Imperial de Petrópolis (uma série desses foi publicada em 1999 por este museu, com projeto e organização de Begonha Bediaga). O linearismo e espacialismo dos desenhos de Ender, Debret e Rugendas vinham ainda a exprimir-se na gestação das ilustrações destes *diários* – trabalhos de rotina de um aluno não profissional – como uma presença de época em artes e girando em torno da contribuição didática de F.-É. Taunay.

Félix-Émile Taunay e o Imperador foram também os principais artífices ou responsáveis pelo início do ensino de História da Arte entre nós, através da criação da cadeira na Academia das Belas Artes. Muitos anos antes, em 1824 – *circa* 1826, F.-É. Taunay referia-se, como vimos, em seu ensino de pintura de paisagem, aos preceitos da perspectiva aérea e aos efeitos da luz nas diversas horas do dia. Recorde-se aqui que, no conjunto da obra de Debret, o paisagismo é menos significativo (sendo esta mais tradicionalmente ligada à pintura histórica), a interpretação da paisagem parte, por vezes, de uma visão intermediária; assim, por exemplo, um de seus estudiosos, Jaelson B. Trindade, considerou como improvável uma viagem de Debret até o Rio Grande do Sul, relacionada às peças da antiga coleção Bonneval (São Paulo). Para Trindade, “Jean-Baptiste Debret, tal como aconteceu com outros viajantes que escreveram sobre o Brasil, usou informações textuais e representacionais de terceiros para compor estampas relativas a lugares em que nunca esteve e situações que nunca viveu [e] pouco foi além da Corte do Rio de Janeiro”. Os desenhos do naturalista alemão Friedrich Sellow teriam sido a principal base das imagens relativas ao sul do Brasil⁵.

A noção de *ordem* no resultado da figuração da cidade e de *desordem* na ilustração da natureza foi certa vez mencionada pelo próprio Debret. Todos os próximos estudos sobre a paisagem no Brasil e o levantamento e a divulgação pertinentes de F.-É. Taunay permitirão uma melhor compreensão da fase inicial do ensino da Academia Imperial de Belas Artes no país. Nesse novo patamar, a “invenção da natureza” e a “evolução do olhar” ficarão melhor definidos, através de pinturas feitas e substancialmente conservadas no país, a paisagem sendo o gênero que, anteriormente aos movimentos abstracionistas do séc. XX, mais permitiu a construção da autonomia da imagem e o exercício da sensibilidade e da vibração do olhar.



5. Cf. Jaelson Bitran Trindade, “Debret pitoresco ou o roteiro do Sul”. In: *180 anos de Escola de Belas Artes. Anais do Seminário EBA 180*, Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 89 e ss.