

ARTE DA PAISAGEM E VIAGEM PITORESCA

Romantismos entre academia e mercado*

Guilherme Simões Gomes Júnior

Este artigo analisa a pintura de paisagem em perspectiva avessa ao seu isolamento na redoma da história da arte. Trata-se de trabalho de sociologia da cultura que investiga o gênero a partir de quatro parâmetros: os interesses de artistas e letrados pretendentes na definição de suas carreiras e na conquista de posições e reconhecimento; as demandas de cortes por coleções artísticas e por artefatos simbólicos que configuram sua identidade e seu vínculo com a terra e a gente sob seu mandato; a

* Este artigo é parte de um dos estudos (“Paisagem”) da tese de livre-docência em sociologia da cultura que defendi em 2003 na USP: *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro – século XIX*. Com exceção das páginas de abertura, do fecho e de algumas notas e passagens, que dão conta da unidade que o artigo apresenta agora, a pesquisa e a exposição estão na tese.

Artigo recebido em 21/03/2011
Aprovado em 30/06/2011

ortodoxia das academias com seus critérios de formação e de consagração; a diversificação das formas de reprodução técnica, que está na base de um mercado de bens simbólicos, com a consequente emergência de empresários – com o perfil do *amateur de l’art* – especializados na intermediação entre clientes, artistas, editores e comerciantes. Isso se dá em um universo *internacional* com intensa circulação de agentes, obras, livros e documentos, no qual o diplomata com formação ou apurado faro artístico cumpre um papel fundamental. Após a onda das pilhagens nas guerras napoleônicas e do intenso tráfico de objetos artísticos que marcaram a passagem do século XVIII para o XIX (Gomes Júnior, 2007), fundamentais na constituição das instituições museológicas modernas, o interesse pela paisagem não foi menos importante. Se aquela primeira onda correspondeu ao auge da cultura neoclássica, que encheu de tesouros o Louvre e o Museu Britânico, essa segunda onda, centrada na produção e na

circulação de objetos mais tênues, articulou variada geografia e foi um dos eixos da cultura romântica.

O Brasil é central na análise e é tomado como uma das pontas de um sistema radial cujo núcleo é Paris, para onde convergem outras rotas. O exame inicial das rotas Paris-Nápoles e Paris-Egito, centrado na figura do artista e diplomata Dominique Vivant Denon, tem o exclusivo objetivo de apresentar um exemplo, pois seus empreendimentos são como que um resumo da problemática da “viagem pitoresca”, com seus fracassos e sucessos, assim como os sucessos dos empreendimentos posteriores do barão Taylor, na época da Restauração. Resumo para aqueles que vieram depois e transformaram o Brasil em um roteiro “pitoresco”.

* * *

No âmbito da Escola francesa¹ e no espaço internacional de sua irradiação, no qual o Rio de Janeiro era uma província, é possível identificar, no século XIX, duas vertentes contraditórias sobre a arte da paisagem. De um lado, o sistema acadêmico, com sua hierarquia de gêneros e modelos educativos; de outro, um mercado de bens artísticos em formação, fundado na reprodutibilidade técnica, em que se destacam o gênero editorial das “viagens pitorescas”, os “panoramas” e uma vasta literatura artística de manuais e coleções de gravuras. No entorno desse universo, há que se destacar o trabalho dos homens de letras que fizeram o elogio da paisagem e instituíram a caminhada nos campos e a viagem a sítios exóticos como eixos de uma nova sensibilidade: Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Ferdinand Denis.

O século e a sensibilidade romântica nascem com a descoberta da paisagem. No *Dictionnaire de l'Académie* (1798) a palavra “romantique” só diz respeito indiretamente à arte ou literatura: “Se refere com frequência a lugares, a paisagens, que, descritas em poemas e romances, incitam a imaginação: situação, aspecto romântico”; noção que o *Dictionnaire universel de la langue française*, de Boiste (1803), apenas confirma: “refere-se apenas a lugares” (Robert, 1973). Quando Rousseau faz uso do adjetivo *romantique* em *Les rêveries d'un promeneur solitaire* (1782) é o lugar que assim é qualificado:

As margens do lago de Bienne são mais selvagens e *românticas* do que as do lago de Genebra, porque nelas os rochedos e os bosques cercam a água mais de perto; mas elas não são menos agradáveis. Se há menor cultivo de campos e de videiras, menor número de cidades e de casas, há também mais verdura natural, maior número de prados, de refúgios sombreados de arvoredos, contrastes mais frequentes e acidentes do terreno mais próximos uns dos outros (Rousseau, 1995, p. 71).

Longe das estradas, dos agrupamentos humanos, o sítio romântico, por seu caráter rústico, é o lugar preferido para solitários contemplativos, que gostam de se embobedar com os encantos da natureza.

Na *Encyclopédie méthodique – Beaux-arts* há um verbete, escrito por Claude-Henri Watelet, que apresenta um conjunto de proposições bastante ilustrativas do entendimento sobre a paisagem como gênero pictórico. Derivada de *pays*,² a paisagem como representação divide-se em três classes distintas: as vistas, as paisagens mistas e as representações ideais da natureza campestre. Entre essas classes há um gradiente que articula, em um extremo, a representação fiel da natureza e, noutro, a representação idealizada. Em analogia com a representação humana, a vista está para o retrato assim como a representação ideal da natureza está para a pintura de história (1, 1788/1791, pp. 619-622). O verbete repercutia assim uma opinião corrente, já expressa nas conferências de Felibien,³ quando tratou da hierarquia dos gêneros em pintura:

[...] aquele que realiza paisagens com perfeição está acima de outro que faz apenas frutos, flores e conchas. Aquele que pinta animais vivos é preferível àqueles que representam apenas coisas mortas e sem movimento. E, como a figura do homem é a mais perfeita obra de Deus sobre a terra, é certo também que quem se torna imitador de Deus ao pintar figuras humanas é o mais excelente entre todos os outros (Felibien, 1688).

A noção de pitoresco não é exclusiva do debate sobre paisagem, mas é nele que se fixa o sentido

que interessa aqui. No *Dictionnaire des Beaux-Arts* de Aubin Louis Millin (1806), há alguns verbetes esclarecedores.⁴ No curso dos problemas postos para as práticas artísticas, o pitoresco pode ser abordado por dois ângulos. Um que remete aos efeitos encontrados em detalhes ou na característica geral do trabalho de certos artistas; outro pela ótica da viagem pitoresca. “Pitoresco, essa palavra se diz a respeito de uma atitude, de um contorno, de uma expressão, enfim, de todo objeto em geral que produza ou possa produzir, por uma singularidade interessante, um belo efeito em uma pintura.” Fisionomias, vestimentas, paisagens, podem ser pitorescas. (Millin, 1806, p. 280) Pitoresco não é propriamente o resultado do gênio nem traz consigo sentimentos que produzam reações elevadas na alma, mas é coisa que deleita a visão. Se o efeito pitoresco pode ser alcançado com o agenciamento agradável de objetos e de grupos de personagens, pelos contrastes e pela disposição dos tons, das sombras e das luzes, é no trato dos detalhes – cabelos, panos, acessórios – que ele se afirma.

Sobre a noção de “viagem pitoresca”, Millin exprime-se nos seguintes termos:

Deve-se entender por essa expressão toda viagem que um artista realiza em qualquer região, para estudar a natureza local em todas as suas produções, para registrar os lugares, as vistas, as paisagens mais suscetíveis de belos efeitos; e, sobretudo, para o conhecimento dos costumes, dos usos, das vestimentas e dos monumentos, tanto antigos como modernos. O resultado de tal viagem deve servir primeiro à instrução pessoal e, em segundo lugar, para transmitir a representação dos objetos mais curiosos nas descrições acompanhadas de pinturas ou de gravuras executadas a partir de desenhos escrupulosamente exatos (*Idem*, p. 822).

Quando Millin escreveu este verbete, as viagens pitorescas eram um gênero editorial bastante comum na literatura artística francesa e europeia, e ele mesmo cita vários exemplos: *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile* (1781), do abade de Saint-Non; *Voyage en Grèce* (1882), de Choiseul-Gouffier; *Le voyage pittoresque*

de la France (1781), de La Borde; *Voyage pittoresque et historique de l'Italie et de la Dalmatie* (1802), de Cassas; *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phénicie, de la Palestine et de la Basse Égypte* (1799), também de Cassas; *Voyage pittoresque de l'Inde*, de W. Hodges; *Tableaux pittoresques de mœurs, des usages et des divertissements des russes, tartares, mongols et autres nations de l'Empire Russe* (1804), de Geissler e Lipsick. Millin refere-se também à *Voyage pittoresque et topographique dans le Midi du Pays de Galles, et dans le Conté de Monmouth* (1805), de Donevan, e à *Voyage d'Égypte et de Nubie* (1795), de Norden. E termina a lista afirmando que a *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, de Denon (1802), pode ser incluída entre as “viagens pitorescas”.

Estes dez títulos, publicados entre 1781 e 1805, com centenas de gravuras, representaram uma verdadeira onda editorial, propagada por toda Europa, e seus autores podem ser considerados *pequenos empresários multinacionais* que arriscaram dinheiro e talento (muitas vezes alheio) nestes negócios. Verdadeiras equipes precisaram ser mobilizadas – desenhistas, escritores, gravadores; pessoal para o suporte logístico no terreno; vendedores de subscrições, tradutores, e toda a máquina das editoras – para alcançar sucesso, o que pressupunha capital inicial (financeiro e de relações) e habilidades gerenciais.

Peripécias de Denon

A “viagem pitoresca” como empreendimento editorial pode ser considerada a legítima herdeira e uma espécie de sucedâneo das viagens *iniciáticas* realizadas por artistas, eruditos e aventureiros, muito comuns no século XVIII. Em princípio, o alvo preferido desses viajantes foi a Itália que, além de ser o destino natural dos artistas estrangeiros, teve seu interesse acrescido pelas descobertas arqueológicas de Herculano e Pompeia, entre 1738 e 1748. Não há como separar desses achados toda a onda neoclássica que arrebatou a Europa. Se até então o artista e o amador iam até Roma, depois foi obrigatório o percurso até a remota Sicília. E, em pouco tempo, já se ia até a Grécia, o Egito, o Oriente próximo; e a vaga romântica, irmã menor da vaga neo-

clássica, abriu outros roteiros com vistas a cenários mais setentrionais ou mais exóticos.

Nessa época, a embaixada francesa em Nápoles ganhou surpreendente importância, passando a ser quase tão estratégica para as artes quanto era o palácio Mancine, sede da Academia francesa em Roma. Dominique Vivant Denon serviu nessa embaixada durante sete anos, desde 1777, primeiro como simples secretário, mais tarde, com o retorno do embaixador a Paris, como *chargé d'affaires*, o que lhe deu o controle da legação. Muito de sua rede de relações, que esteve na base de seu poder como *ministro das artes* de Napoleão, e de sua coleção pessoal de objetos de arte – que também foi fonte de seu poder⁵ – teve início em Nápoles. Foi nesses anos na Itália que fez seu aprendizado em “viagens pitorescas”. Primeiro, a serviço do abade Saint-Non, a quem foi indicado por Jean-Benjamin de Laborde para participar do empreendimento que redundou na *Voyage pittoresque, ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, que hoje é livro atribuído a Denon. Essa história é exemplar para se ter ideia da complexidade desse tipo de empreendimento. Laborde e Saint-Non eram sócios no projeto, mas ambos tiveram dificuldades iniciais. Laborde não conseguiu sua parte na conquista de subscrições necessárias para dar seguimento ao projeto; a Saint-Non, por sua vez, faltavam as forças físicas para realizar pessoalmente a viagem comandando uma equipe de artistas. Denon foi então mobilizado e não apenas realizou as tarefas de campo como escreveu o diário da viagem, que seria subsídio para os textos do livro. Quando o empreendimento já estava em curso, Laborde retirou-se do projeto, pois não possuía capital para contribuir nas fases seguintes. Em atrito com Saint-Non, ele logo se voltou para outro projeto, da mesma natureza: a tradução e publicação na França do texto do viajante inglês Henry Swinburn, também sobre o reino de Nápoles (Couty, 1997).

Resultado da comédia: Saint-Non não se deu ao trabalho de escrever um novo texto e publicou em seu nome os diários de Denon, com poucas alterações; Laborde, que também teve acesso aos diários, publicou trechos dele na tradução do livro de Swinburn, a título de complemento ou comparação. Denon foi, assim, pilhado duas vezes, e apren-

deu a lição. Primeiro, que Nápoles estava definitivamente em alta; segundo, que as “viagens pitorescas”, apesar de arriscadas e custosas, eram um bom negócio. Foi nessa experiência no sul da Itália que ele se fixou no posto de secretário da embaixada, e foi de lá que voltou para Paris com sua primeira coleção e fama de “antiquário”. E foi também escaldado por essa experiência que ele realizou sua *própria* “viagem pitoresca”, quase duas décadas depois.

Em 1798, Denon ainda não tinha o poder que viria a conquistar, mas já contava com a simpatia de Bonaparte, de quem se aproximara por intermédio de Joséphine Beauharnais. Com os olhos voltados para a glória, Denon fez de tudo para participar da campanha do Egito e conseguiu ser incorporado na imensa expedição que não se restringiu a finalidades militares, já que nela esteve envolvida uma plêiade de eruditos, cientistas e artistas, responsáveis por grande avanço na egiptologia francesa. Acompanhando o exército em todas as suas andanças, Denon fez da campanha do Egito uma campanha pessoal, que se traduziu em enorme reportagem, com descrições geográficas, arqueológicas e culturais, e farto material desenhado até mesmo no calor das batalhas. Entre meados de 1798 e agosto de 1799, Denon cumpriu sua missão; quando retornou ao Cairo e apresentou a seus pares os cerca de trezentos desenhos realizados no local, deixou a todos maravilhados, inclusive Bonaparte. Em outubro de 1799, o general teve de retornar secretamente à França, e Denon, então homem de sua confiança, o acompanhou.

Depois disso, foi simples. Recolhendo uma grande lista de subscrições, encabeçadas por Bonaparte e Joséphine, Denon publicou, em 1802, a *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*, pela prestigiosa editora Firmin-Didot. Até então, quase sempre assolado por reveses financeiros, que resultavam de suas viagens e de sua obsessão de colecionador, Denon repentinamente reverteu a situação. Meses antes da publicação do livro havia se queixado de dívidas em carta à sua terna amiga e protetora, a dama veneziana Isabella Teotochi Albrizzi, que, pouco depois, respondeu com uma carta acompanhada de letra de câmbio. Em 9 de janeiro de 1803, Denon respondeu:

Vou guardar a carta e te reenviar a letra de câmbio. [...] O livro pagou tudo, minha cara amiga, eu não tenho mais dívidas e espero que meus rendimentos sejam suficientes para que eu possa dar conta de tudo que programei para mim. [...] Escrever sobre viagens é mesmo uma coisa especial, ganhei muito dinheiro, da mesma forma que todos os outros que estiveram ao meu redor. Não sei bem como isso aconteceu, mas o sucesso de meu livro aumenta a cada dia. Creio que ele é devido à sua extrema simplicidade. Ao lê-lo você vai ter a sensação de estar ao meu lado e a generosidade que você tem comigo te impedirá de julgá-lo (1998, p. 65).⁶

Ganham-se dinheiro e fama com isso. E se habilidades políticas somam-se às habilidades artísticas, a carreira pode ser ainda mais promissora. Em 1803, Denon já tinha sido nomeado diretor do Museu Central, com jurisdição sobre o Museu do Louvre, o Museu dos Monumentos Franceses, o Museu da Escola Francesa em Versalhes, e também sobre as galerias dos palácios do governo, a Medalha, a Calcografia. Neste mesmo ano ele foi praticamente imposto ao Instituto de França (instituição sucessora das antigas Academias), que acabava de ser reorganizado, ocupando uma cadeira na Academia de Belas-Artes até sua morte em 1825. É certo que esta ascensão fulminante não pode ser creditada exclusivamente à viagem pitoresca, mas seu papel não é irrelevante na trajetória deste ousado artista que se fez homem de Estado.

O gênero das “viagens pitorescas” não parou por aí. Teve forte impulso no império, estimulado por Bonaparte, e prolongou-se na restauração, quando produziu outras honras e famas. As *Voyages pittoresques et romantiques dans l’Ancienne France*, comandadas pelo barão Taylor, junto com Charles Nodier, iniciadas em 1818, foram publicadas por mais de meio século entre 1820 e 1878, esquadrihando a variedade do território francês, de seus *paises*. Taylor, que era filho de um irlandês naturalizado francês, foi feito Cavaleiro da Legião de Honra em 1822, por Luís XVIII; em 1825, foi nomeado barão por Carlos X; em 1834, foi promovido a Comissário da Legião de Honra; em 1838, Inspetor Geral de Belas-Artes; em 1847, membro livre

da Academia de Belas-Artes; e, finalmente, senador em 1869, pela graça de Napoleão III. Para os sucessos dessa notável carreira, não é de se negligenciar o peso de suas inestimáveis viagens, que resultaram em 21 volumes com 580 tiragens, reproduzindo 3282 pranchas. Nodier, companheiro de Taylor no empreendimento, caracterizou com franqueza aquilo que fizeram:

Não foi como cientistas que percorremos a França, mas como viajantes movidos pela curiosidade de aspectos interessantes e ávidos por nobres lembranças... Essa viagem não é, portanto, uma viagem de descobertas, é uma viagem de impressões, se é possível exprimir-se dessa maneira (Taylor *et al.*, 1834, Préface).

Esta breve explicação de Nodier acaba por conter a mesma ideia já sublinhada por Denon: a despeito das complicações para ser realizada, o sucesso da viagem pitoresca deve-se, antes de tudo, à *simplicidade* de seus propósitos. Mas o sucesso deve-se também ao fato de que a França no período da Restauração, com a contenção de sua vocação imperial, mobiliza-se no plano simbólico para constituir-se em Estado nacional. E as viagens pitorescas da França antiga, ao mesmo tempo em que tomam como referência velhas divisões, alinhavam a diversidade no conjunto nacional, dado a ver a um público que, deslocado para as cidades, tem nos livros um sucedâneo de seus *paises* perdidos, então resgatados para a glória do todo.

Entre a floresta da Tijuca e a Rue Vivienne

Entre 1808 e 1822, a cidade do Rio de Janeiro recebeu um imenso contingente de estrangeiros: em ordem decrescente, portugueses, espanhóis e franceses. No entanto, muitos dos espanhóis lá estiveram de passagem, no trânsito de suas viagens para Montevideu e Buenos Aires. Os registros das profissões daqueles que chegavam mostram que, na maioria, cozinheiros e livreiros eram franceses, que apareciam também representando uma grande variedade de profissões (Holanda, 1993, p. 12). Além desses, desembarcaram também dinamarque-

ses, suecos, escoceses, irlandeses, italianos, alemães, norte-americanos, ingleses, gente de todo lugar, o que deu à nova capital do Império português uma característica cosmopolita. Esse caráter internacional e multifacetado da corte acentuou-se conforme progrediam as atividades comerciais e empreendimentos urbanos ligados à cultura e comunicação. O testemunho de Jean-Baptiste Debret é privilegiado, pelo fato de ter permanecido no Rio de Janeiro por um longo período e ter podido, com isso, observar as aceleradas mudanças na cidade:

Em 1816 havia no Rio de Janeiro apenas a Imprensa Real, onde era publicada uma folha periódica intitulada *Gazeta do Rio de Janeiro*. Mas desde então esse ramo de indústria progrediu de tal maneira que, em princípios de 1831, já se contavam, na capital do Império, independente das tipografias particulares a serviço de diversos periódicos, as de três livreiros franceses. Nessa época o número de jornais atingia 15; entre esses se destacavam a *Aurora*, em português, o *Courrier du Brésil*, em francês, e o *King Herald* em inglês (Debret, 1972, p. 287).

Nesse processo, a Rua do Ouvidor, no centro da cidade, aos poucos se transformou em atipolo de comércio de luxo, onde dominavam os negociantes franceses, a ponto de um atento observador estrangeiro, Horace Say, dizer que ela parecia uma “sucursal da Rue Vivienne”. E outro viajante, o inglês Gardner, comparou-a a Regent Street em Londres. No entanto, a despeito desses aspectos, o lado acanhado desse universo composto, mescla de pedaços mal costurados, não escapou da observação atenta de Debret, que faz uma saborosa descrição de um dia na cidade, que se abre com as seguintes considerações:

Com as vantagens embora do progresso moderno, uma estada de 24 horas no Rio de Janeiro basta para verificar a inteira analogia de costumes com a antiga Lisboa. As práticas religiosas se misturam aos prazeres da sociedade, o comércio aparenta certa simplicidade e a ostentação toma ares de humildade no exercício da caridade (*Idem*, p. 287).

Mas, de qualquer forma, a diferença com tempos recentes, produzida pela abertura aos estrangeiros, era significativa. Se, alguns anos antes da transferência da Corte, o barão Humboldt havia sido impedido de entrar em terras da coroa de Portugal na América,⁷ depois disso o Brasil tornou-se acessível a todo tipo de expedição de caráter científico, desde então estimuladas pela Coroa, e com passagem quase sempre necessária pelo novo centro do Império, que, por si só, já tinha a oferecer um breve resumo da exuberância dos trópicos, a magnífica floresta da Tijuca, tão atraente para o viajante curioso ou para o naturalista.

Na região da Tijuca, onde a família Taunay construiu sua residência, vários outros franceses também se instalaram: a baronesa de Rouan, o príncipe de Montbéliard, o conde de Gestas, Mme. de Roquefeuil, o general holandês Theodore van Hogendorp, que servira Napoleão. Muitos deles, inclusive os Taunay, dedicaram-se à agricultura plantando café e outros produtos. A região, portanto, transformou-se em atração pelo duplo motivo da exuberância natural e desses pequenos *hortos amenos* dos franceses lá instalados, e foi visitada por muitos: o príncipe Maximiliano zu Wied Neuwied, Carlos Frederico von Martius, João Baptista Spix, Augusto de Saint Hilaire, que estão entre os mais famosos naturalistas europeus que estiveram no Brasil. Jacques Arago e Louis de Freycinet, que passavam pelo Rio de Janeiro na expedição da corveta *Urânia*, também visitaram a Tijuca.

Foi nesse contexto que Hippolyte Taunay associou-se a Ferdinand Denis no projeto de longas viagens pelo Brasil, que resultaram na publicação dos seis volumes de *Le Brésil* (1821/1822). Hippolyte foi o único dos cinco filhos de Nicolas-Antoine Taunay que retornou à terra natal. Enquanto aqui esteve, foi correspondente do Museu de História Natural de Paris, onde trabalhou como assistente de Cuvier depois de sua volta. Além disso, também com Ferdinand Denis, esteve associado a outro empreendimento, a publicação de *Notice historique et explicative du panorama de Rio Janeiro* (1824), obra que tinha o sentido de explicar o *Panorama* da cidade, pintado na França por M. Ronmy, tendo como base desenhos executados no morro do Castelo por Félix-Émile Taunay,

com vistas contínuas do Rio de Janeiro e de todo entorno da baía de Guanabara. A *Notice historique* tem parentesco com as *viagens pitorescas*, com a diferença de que, no lugar dos desenhos estarem impressos no próprio livro, o usuário podia lê-lo antes, durante, ou depois da visita ao *Panorama*.

Le Brésil de Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis é livro de descrição geográfica e cultural, mas também de história. É o primeiro a traduzir para o francês a *Carta* de Pero Vaz de Caminha, que só se tornara pública poucos anos antes, em 1817. É também o primeiro a apresentar uma versão pictórica da Primeira Missa, descrita na *Carta*, em desenho de Hippolyte Taunay. *Le Brésil* contém 53 gravuras de paisagens, cenas de gênero, instrumentos e armas, vistas do Rio de Janeiro, de Salvador, de Olinda, tipos humanos, atividades manufatureiras, escravos em atividades nas ruas, lojas de escravos, cenas de vida tribal e retratos de indígenas. Como é dito no “Discours préliminaire”, os autores submeteram-se a uma divisão do trabalho. Hippolyte Taunay ocupou-se do Rio de Janeiro, foi à Bahia, a Pernambuco, e descreve também Maranhão, Sergipe, Espírito Santo (mas não é claro que tenha ido a estes lugares) e outras províncias. Já Denis, dele se diz que “avançou um pouco em direção ao interior”, que são suas as descrições de São Paulo, Santa Catarina, Rio Grande, Minas Gerais, Mato Grosso, Goiás, Bahia e sua capital; Porto Seguro, “onde existem selvagens mais ao alcance para serem vistos”; Rio Grande do Norte, Pará, “e muitas outras províncias menos consideráveis do norte e do sul”. Certamente ele também não andou por todos esses lugares, e para evitar qualquer dúvida há a ressalva: “Os dois colaboradores tomaram o cuidado sobretudo de apresentar apenas fatos coletados por eles mesmos ou por homens instruídos, cuja credibilidade seja bem conhecida.” Quanto aos desenhos, o “Discours préliminaire” revela o mesmo cuidado:

O objetivo das gravuras que ornaram essa obra é sobretudo retratar com exatidão a natureza do país; o Sr. H. Taunay desenhou no local a maioria das vistas do Rio de Janeiro, de Bahia e de Pernambuco. As cerimônias dos antigos selvagens foram desenhadas a partir das gravuras em madeira de Lery; e todas as vezes que

a intenção era representar cenas notáveis que se passam nas minas ou nas imensas florestas do interior, fez-se uso das gravuras do príncipe Newied e de Mauwe.” (Taunay e Denis, 1821/1822).⁸

Com isso, tentavam mostrar que garantiram, pelo menos em parte, duas das regras do gênero das viagens pitorescas, que pressupõe o testemunho pessoal do viajante e a gravura baseada em desenho feito no próprio local, como signos de autenticidade.

Curiosamente, Denis quando chegou ao Brasil, em 1816, com cerca de dezoito anos, estava apenas de passagem, à espera de um barco que o levasse para Goa e Bengala, do outro lado do mundo (Rouanet, 1996, pp. 15-16). Mas por aqui foi ficando, no Rio, em Salvador e por outros caminhos, inclusive aqueles que o levaram pelo rio Doce ao encontro dos índios Botocudos e Machakalis. Munido de uma enorme curiosidade geográfica, histórica e literária, Denis recolheu em sua viagem inúmeras referências, que nutriram uma longa vida de estudos e publicações dedicadas ao Brasil. É plausível supor, contudo, que sua grande e proverbial erudição sobre essa terra fosse de fato livresca e, portanto, posterior à viagem. não obstante o conhecimento direto que teve do Brasil através de suas viagens, sempre encontrou apoio em outros viajantes mais sistemáticos, como, por exemplo, o caso dos indígenas do Espírito Santo e sul da Bahia, que foram observados e estudados por Mawe em 1810, Wied-Neuwied em 1815, Spix e Martius em 1817, e Saint-Hilaire em 1822, autores sempre referidos por Denis em suas publicações sobre o Brasil.

Pode-se dizer que Denis, que foi bibliotecário e conservador na Biblioteca Sainte-Geneviève, onde passou a maior parte de sua vida, continuou a *viajar* obsessivamente não só pelo Brasil, mas por todos os cantos do mundo em todas as épocas. Exemplo disso são seus livros *Les vrais navigateurs ou choix de voyages anciens et modernes*, de 1833, e *Les vrais Robinsons, naufrages, solitude, voyages*, de 1863. Com isso, Denis, sem obter, no entanto, a notoriedade europeia que tiveram seus antecessores, continuava na senda aberta por Bernardin de

Saint-Pierre, Chateaubriand e Humboldt, grandes pintores de quadros da natureza.

O que interessa aqui, no entanto, é destacar este ir e vir entre a Rua do Ouvidor e a floresta da Tijuca, de um lado, e a Rue Vivienne e suas imediações onde se situava a *Passage des panoramas*, de outro. Aberta em 1800, a *Passage* deve o seu nome a uma recente invenção inglesa, introduzida na França pelo engenheiro norte-americano Robert Fulton. Montados na *Passagem*, situada no Boulevard Montmartre, próximo da esquina da Rue Vivienne, os panoramas tiveram imediato sucesso. Consistiam em um conjunto circular de painéis colados em uma rotunda, com imagens de 360º de grandes capitais e de outros sítios exóticos, para serem observadas do centro pelos visitantes. Até 1823, eram executados por Pierre Prévost, pintor de paisagem, hábil na técnica da câmara escura, que obteve grande notoriedade com seus panoramas. Era também no número 26 da *Passage des panoramas* que estava instalada a editora Nepveu que publicou os livros de Ferdinand Denis e Hippolyte Taunay, *Le Brésil e Notice historique et explicative du panorama de Rio Janeiro*. A coincidência dos lugares e a concomitância da onda editorial das *viagens pitorescas*, com o grande sucesso de público obtido pelos panoramas, não é ocasional.

Pouco antes disso, no Brasil, percebe-se que o comércio na Corte já apresentava uma grande variedade de itens, para satisfazer a crescente demanda por produtos e serviços relativamente sofisticados. Não eram apenas os confeiteiros, as modistas, os alfaiates, os cabeleireiros que se faziam presentes, mas também comerciantes de produtos tanto para a produção como para o consumo das artes. Desde 1817, a *Gazeta do Rio de Janeiro*, publicada pela Imprensa Régia, estampava anúncios de comerciantes de materiais para o uso dos artistas, como brochas, pincéis, tintas em grão, lápis de todas as cores, pastas e estojos...

O comerciante francês Durand, da Rua do Ouvidor, anunciava também outros tipos de produtos ligados ao universo das artes:

Livros, *Vida e obras dos pintores os mais célebres de todas as escolas*, contendo 475 estampas, 8 vol. em 4; *Obras completas de Poussin*, com 170

estampas, 3 vol. em 4; *Galeria dos chefes de obra d'Arquitetura, Pintura e Escultura*, 1 vol. em fôlio; [...] *Galeria dos pintores flamengos*, 3 volumes em fôlio, 201 estampas; *Museu Francez*, com gravuras arranjadas por obras dos maiores mestres, 10 vol. em 8" (22/1/1817).

E na mesma *Gazeta*, anunciavam-se também subscrições para a obtenção de coleções de estampas com os mais variados temas. Mas, o mais interessante para o que aqui se discute, é um anúncio de 1º de abril de 1820:

Hipólito Taunay tem a honra de avisar aos assinantes da sua Subscrição que ele, depois de passar pela Bahia e por Pernambuco, chegou no fim de outubro de 1819 a Paris, onde está adiantando a execução das suas estampas, debaixo da proteção especial do excelentíssimo marquês de Marialva, contando dentro de cinco a seis meses cumprir com as suas obrigações na cidade do Rio de Janeiro.

Com isso, fica-se sabendo que os desenhos de Hippolyte Taunay resultantes de suas viagens pelo Brasil antes de se destinarem ao livro *Le Brésil* já haviam sido financiados por subscritores de estampas no Rio de Janeiro. Além disso, suas viagens pelo Brasil foram realizadas já na carreira de volta para o velho continente. Percebe-se também, a clara dimensão de negócio, de investimento, que as *viagens pitorescas* tinham também no Brasil, nos idos de 1819, na mesma época em que Taylor e Nodier realizavam as viagens que resultaram na série de livros *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France*.

Que Hippolyte Taunay tenha programado a passagem pela Bahia e Pernambuco já no caminho de volta para a Europa é também digno de nota, pois revela o interesse de sair do Brasil levando alguma coisa consigo, um trunfo a mais para o início de sua carreira em Paris. Algo a mostrar, um investimento futuro, um nome por fazer. O mesmo pode-se pensar de Debret, mais tarde, quando retornou em 1831. Apesar de seu texto buscar dar a ideia de que sua *viagem pitoresca* começou logo que chegou ao Rio de Janeiro, em 1816, há razões para

pensar que a *viagem* foi armada nos últimos anos de sua estadia, também como um investimento futuro, um trunfo para retomar posições no ambiente francês do qual ficou afastado por tantos anos.⁹

O que parece claro também é que os homens de letras e de artes que fizeram a ponte entre os dois mundos já visavam simultaneamente públicos dos dois lados do Atlântico, e se o público do Rio de Janeiro era certamente mais ralo e menos diferenciado, não deixava de ser um suporte para os empreendimentos que se realizariam com mais amplitude, por exemplo, em Paris. Mas o problema não se resume no lucro pretendido ou auferido, está em jogo também o capital de relações que propicia o ir e vir entre as duas bordas do oceano. O fato de o anúncio na *Gazeta* publicado por Taunay fazer referência à “proteção especial do excelentíssimo marquês de Marialva” – embaixador português em Paris – não só expõe um bom fiador das obrigações do artista no Rio de Janeiro, o que deve ter tranquilizado os que pagaram as subscrições, mas revela também que a embaixada portuguesa estava envolvida no projeto, e, mesmo lá, o artista tinha que se preocupar em ficar bem com os de cá, pois havia representantes de ambos nos dois lados. O marquês, que já prestara o serviço de articular a vinda da *colônia* dos franceses, aparece zelando pelas atividades do herdeiro de um deles, no retorno. É possível presumir ainda que *Le Brésil*, em cujas páginas foram publicadas as estampas de Taunay, tenha sido de interesse do marquês de Marialva. A paisagem, portanto, pode ser vista como um item na diplomacia do Império português internalizado na América, como foi nas relações internacionais do novo império bragantino depois de 1822. A dimensão diplomática, contudo, não diz respeito apenas aos interesses dos Estados, já que se prolonga no plano das instituições, das famílias e dos indivíduos. Exemplo disso são as primeiras linhas do livro de Debret, sua dedicatória – “Aos Senhores Membros da Academia de Belas-Artes do Instituto de França” – que revela o explícito destinatário do livro:

Valendo-me do título honroso de vosso correspondente no Rio de Janeiro, ousou hoje oferecer-vos, vo-la dedicando, esta obra histórica e pitoresca, em que lembro, antes de tudo, ao mundo

intelectual, que o Império do Brasil deve ao Instituto de França sua Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Nada mais justo que essa homenagem: ao benfeitor pertence o primeiro fruto do benefício (Debret, 1972, p. 5).

A formulação é bastante engenhosa na maneira como articula diversos elementos. Primeiro, há uma história pressuposta, relativa ao fato de que Debret em 1816 não era membro do Instituto de França, mas gravitava em torno dele e certamente o almejava. Exilado no Brasil, com pertinácia, contribuiu para que a Academia Imperial das Belas-Artes fosse uma realidade, e obteve posteriormente o título de correspondente da matriz. A dedicatória busca envolver o Instituto de França com a afirmação de que “o Império do Brasil deve ao Instituto a sua Academia”. Ideia que se complementa lisonjeiramente com a afirmação de que “ao benfeitor pertence o primeiro fruto do benefício”. E aí fica a pergunta: quem é o benfeitor? Pelo que diz o texto, o Instituto, evidentemente. Mas quem de fato criou a Academia no Rio de Janeiro foram Debret e seus companheiros, que se envolveram no empreendimento brasileiro no momento em que foram praticamente expulsos do Instituto. Assim fecha-se o círculo: aquele que apresenta o fruto do benefício é também o benfeitor. Debret é o Instituto de França no Brasil!

Dessa forma, Debret – assim como os Taunay e Ferdinand Denis – explorou de forma hábil sua condição de homem dos dois mundos. Manteve de 1831 a 1837 sua cadeira de pintura de história no Rio de Janeiro, mesmo sendo muito pouco provável sua volta. Se sua *Viagem pitoresca* era insuficiente para que almejasse uma cadeira na Seção de Belas-Artes do Institut de France, era, no entanto, um sólido passaporte para ocupar um lugar de destaque no Institut Historique, fundado em 1834, que teve como secretário perpétuo Garay de Monglave, outro que havia estado no Brasil, entre 1820 e 1823.

Essa nova sociedade não foi criada para contrapor-se às Academias do *verdadeiro* Institut de France que tinham a História como tema: a Academia de Inscrições e Belas Letras e a Academia de Ciências Morais e Políticas. Pode-se dizer que seu objetivo foi dar mais espaço a tantos preten-

dentes, particularmente ao grupo que teve fortes ligações com o Rio de Janeiro e podia contar com o mecenato do ramo brasileiro da Casa de Bragança. Desde sua fundação o Institut Historique teve a participação ativa de jovens brasileiros como Torres Homem, Porto-Alegre e Gonçalves de Magalhães. Entre 1834 e 1850, ingressaram no Instituto nada menos que 47 brasileiros, entre eles o imperador Pedro II, com o título de Membro-Protetor (Faria, 1965, p. 147). Vários destes sócios foram apadrinhados por Debret.

O Institut Historique foi uma das tantas *sociétés savantes* criadas na França, após a Restauração, para abrigar elites letradas, artísticas e científicas, o que correspondeu a uma verdadeira onda de instituições dessa natureza, legitimadas por diferentes rubricas. Assim como a Academia Imperial das Belas-Artes, no Rio de Janeiro, teve a intenção de ser instituição espelho da Academia de Belas-Artes de Paris; o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado em 1838, teve seu congêneres francês como modelo e fonte de incessantes trocas. Não havia, portanto, apenas uma *colônia*, aquela dos franceses no Rio de Janeiro, mas também a *colônia* dos franceses que, em Paris, viviam de assuntos e de relações com o Brasil, que teve como representante paradigmático Ferdinand Denis.

A paisagem e a hierarquia dos gêneros acadêmicos

Na abertura do século XIX, entre os paisagistas, Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819) merece destaque; infatigável viajante visitou diversas vezes a Itália, esteve na Grécia e no Oriente próximo. Em Paris, manteve uma escola de paisagem histórica e foi professor de perspectiva na Escola de Belas-Artes, instituição ligada à Academia. Valenciennes foi publicista da arte da paisagem e lutou pela criação de um prêmio específico para o incentivo aos estudantes do gênero, para que fossem contemplados com a viagem à Itália. Foi também o autor de um livro didático de grande interesse: *Éléments 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* (1800).

O livro é bastante prático do ponto de vista do ensino, com grande parte dedicada à técnica.

Do ponto de vista considerado estético, segue a rotina: a afirmação da importância da imitação da natureza é quase sempre acompanhada da ideia de que o “belo ideal” está acima dela, o que corresponde a duas concepções distintas de paisagem. De um lado, aquela que é servil à natureza e que trata das coisas comuns da vida; de outro, aquela que submete a natureza aos princípios de composição e às ideias dos mestres antigos e que recorre também às antigas fábulas.

Uma pintura de paisagem, que representa apenas animais e pessoas ocupadas nas funções comuns da vida, em geral agrada quando se trata da exata imitação da Natureza. Mas será ela capaz de emocionar como uma pintura da Arcádia? ou capaz de satisfazer a imaginação como aquela dedicada a Polifemo? Inimitável Poussin, o único capaz de dar lições de filosofia e ser ao mesmo tempo intérprete fiel da Natureza. Você [aluno] que se destina a pintar a paisagem heroica e pastoral, siga as pegadas desse grande homem e jamais o perca de vista (Valenciennes, 1800, p. 631).

Valenciennes coloca-se, portanto, na tradição de Poussin por oposição àquela de holandeses e flamengos, subestimados na visão acadêmica por sua *ingênua* fidelidade à natureza e por seus temas plebeus. Toda a primeira parte do livro, dedicada à técnica da imitação da natureza, que está circunscrita ao *olho externo*, é, pois, considerada insuficiente na formação do artista, que só atingirá o *belo filosófico*¹⁰ voltando-se para a imitação dos mestres do passado.

O livro de Valenciennes chama a atenção pelo que propõe na parte intitulada “Instruções gerais sobre as viagens”, na qual há uma verdadeira proposta de evasão dos ambientes fechados em busca do ar livre. Valenciennes estabelece um protocolo da “viagem pitoresca” quando aconselha seus alunos a saírem pelo mundo a pé ou a cavalo, a trilhar os mais variados caminhos para observar não apenas a natureza, mas também as obras humanas: habitações, castelos, ruínas; os costumes que variam a cada

região por onde se passa; as cidades, aconselhando o aprendiz a buscar sempre uma boa posição na montanha mais próxima para desenhá-las do alto.

Tenha consigo um pequeno diário de suas viagens, escreva nele tudo que não possa ser desenhado [...]. Ao fim de alguns anos de ausência, utilmente empregados nas viagens, a observar a Natureza e a exercitar-se em sua arte, podemos te imaginar, em seu retorno ao lugar de origem, a observar suas pastas cheias de desenhos, de croquis e de estudos, e suas cadernetas cheias de notas e observações. Terá chegado então o momento do trabalho que tem por base esses materiais esparsos, o momento da realização dos quadros que vão firmar sua reputação (*Idem*, p. 630).

Mas tudo isso, que pressupõe uma verdadeira inovação nos hábitos rotineiros dos aprendizes, deve ser submetido, posteriormente, ao trabalho da arte e aos princípios do *belo filosófico*.

Apesar de professor na Escola de Belas-Artes, subordinada ao Institut de France, Valenciennes não chegou à condição de acadêmico. Perto do fim de sua vida, a campanha que realizou para a valorização da pintura de paisagem ganhou certo impulso fora dos muros da academia, e por pressão de M. de Vaublanc, então ministro do interior, pretendeu-se criar um prêmio de paisagem histórica com a mesma importância e regularidade dos outros prêmios conferidos anualmente pela Academia. A discussão sobre essa matéria, que teve início em 1815, durou mais de ano, e a decisão foi sendo postergada até que o prêmio foi admitido, mas com a condição de não ter a mesma regularidade dos outros. Sobre isso, a Academia produziu um relatório, cujo parecer revela bem sua pouca disposição de igualar a paisagem ao gênero maior:

A Academia julga necessário tornar mais distante o retorno periódico do concurso de paisagem histórica, de forma que ele aconteça de quatro em quatro anos. Ela pensa que é necessário estabelecer certa proporção entre os encorajamentos e os objetos aos quais eles se aplicam. Até agora, acreditou-se que era

preferível atribuir prêmios exclusivamente à pintura de história, no lugar de promover favorecimentos especiais a cada um dos gêneros secundários; neste caso, correr-se-ia o risco de multiplicar, para além das necessidades da sociedade, o número daqueles que cultivam as artes. Enfim, tendo a experiência demonstrado que os maiores mestres no âmbito da paisagem histórica foram também os mais importantes na pintura de história, conclui-se que, para que a pintura de paisagem seja praticada com maior sucesso, é necessário apenas um suplemento de ocasião: um prêmio a cada quatro anos será para ela uma estímulo suficiente (*Apud Delaborde*, 1891, p. 186).

Henri Delaborde, secretário perpétuo e historiador da academia no último quartel do século XIX, que transcreve esse parecer muitas décadas depois, não hesita em concordar com diagnóstico nele contido. Ele considera que os doze artistas que obtiveram o prêmio entre 1817 e 1863, quando foi suprimido, na sua imensa maioria foram esquecidos. Por tudo isso, percebe-se que, se a paisagem venceu e adquiriu seu direito pleno de cidadania no âmbito da escola francesa, foi à condição de afastar-se da Academia e ganhar o ar livre. O velho sistema não era capaz de comportá-la.

Se é possível dizer que foi Nicolas-Antoine Taunay quem abriu a porta para a vinda da *colônia* de artistas franceses ao Brasil, foi, no entanto, Joachim Lebreton quem arrematou a condição de líder. Pouco depois de chegar ao Rio de Janeiro, respaldado por seus muitos anos na secretaria perpétua da Academia de Belas-Artes (1803-1816), logo escreveu uma *Memória*, endereçada ao conde da Barca, a título de anteprojeto da futura Academia, na qual não abdicou de conferir à paisagem o velho estatuto secundário que sempre teve em Paris. Ao tratar do ensino da pintura, logo explicitou sua canônica hierarquia:

Esta arte se divide em duas partes principais: o *gênero histórico*, ou grande gênero, e o que se denomina simplesmente *pintura de gênero*, a qual abrange a paisagem, as cenas familiares e até os mínimos pormenores da natureza. [...] É

fora de dúvida que a pintura de gênero é útil e agradável; penso ainda que em um país como este, ao qual a natureza prodigalizou todas as riquezas, os Pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos de quadros, e que o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero, em vez da outra. Trata-se, porém, do ensino e dos princípios elementares da arte de pintar em geral. Desse ponto de vista, é necessário que todos os ramos saiam do tronco, que é o gênero histórico. Não houve nunca nas grandes escolas da Itália e da França lições públicas de pintura de gênero, e as academias não lhe reservaram senão pequeno número de lugares honoríficos. O Instituto de França apenas lhes concedeu dois, ocupados pelo sr. Vanspaendonck, que suscitou grande progresso na arte do pintor de flores, e pelo sr. Taunay, que adquiriu bela reputação, pintando cenas familiares e paisagens, quadros em que algumas vezes se aproximou do gênero histórico, pela concepção e pelo sentimento. Não é bastante para o ensino, cumpre ensinar o aluno-pintor a desenhar e a pintar, inicialmente em grande, podendo descer em seguida aos pequenos assuntos, caso deseje. Então, poder-se-á ter esperança de vir a ocupar um lugar ao lado do Poussin, de Berghem, de Wauvermans e de Vernet, o único pintor francês de gênero que é grande desenhista: também havia ele estudado o gênero histórico e começara mesmo por praticá-lo (Lebreton, 1959, pp. 287-288).¹¹

A citação é longa, mas necessária, pois com ela o ensino acadêmico teve início no Brasil. O fato de começar desde logo afirmando tal hierarquia parece revelar que Lebreton tinha em mente, por um lado, o debate recente em Paris sobre o prêmio e a consequente tentativa de elevação do estatuto da paisagem, que teve início em 1815 e que se desenvolveram até o desfecho de 1817, tratado acima; e, por outro, ao óbvio apelo pela paisagem e cenas de gênero suscitado por um lugar como o Rio de Janeiro, que a própria *Memória* explicita.

Parece claro com base nesse texto que se Lebreton tivesse permanecido em Paris assinaria sem pestanejar o veredicto da Academia que decidiu

que o prêmio para a pintura de paisagem seria dado apenas de quatro em quatro anos. Outro elemento que chama a atenção é a maneira como Lebreton se refere a Taunay, pintor de gênero e paisagem. Dizer que Taunay adquiriu bela reputação pintando paisagens e cenas de gênero, e que algumas vezes aproximou-se da pintura de história pela concepção e pelo sentimento, pode parecer um elogio. Mas pode ser visto também como o realce de uma limitação, principalmente pelo fato de afirmar, poucas linhas depois, que Vernet é o único pintor francês de gênero que é grande desenhista. Aparentemente, Lebreton, com isso, estaria delimitando os lugares respectivos, o que ficará mais bem explicitado adiante em *Memória*, na parte relativa à distribuição dos professores no ensino do desenho:

Os senhores Debret e Taunay, o escultor Pradier, como bom desenhista, e o próprio Grandjean [...] são, portanto, colunas da escola brasileira, sobre as quais se pode estabelecer vigoroso ensino do desenho. O talento do sr. Taunay, o mais velho, embora muito destacado, não pode ser tido como clássico, sob este ângulo, mas seus conselhos terão utilidade, sobretudo nos primeiros estudos de paisagem, e seu nome ilustrará a escola (*Idem*, p. 294).

Paisagista, pouco destacado no desenho, Nicolas-Antoine Taunay simplesmente não era clássico. Mas valia por seu nome.

Outro elemento a resgatar é aquele que pode ser visto como a *tópica da esterilidade da paisagem* que, sintomaticamente, aparece em considerações de três teóricos que ocuparam o posto de secretário perpétuo da classe de Belas-Artes do Institut de France, o que torna possível tratá-la como um lugar comum. A primeira consideração está presente nesta *Memória* escrita por Lebreton; a segunda aparece no “Elogio fúnebre de Nicolau Antônio Taunay pronunciado no Instituto de França pelo secretário perpétuo Quatremère de Quincy”; e a terceira diz respeito ao que se fala sobre o problema do ensino da paisagem no livro de Delaborde, de 1891, *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*, já citado acima.

Ao justificar a primazia do gênero histórico nos estudos acadêmicos, Lebreton indica a sequência pedagógica ideal: “[os professores] farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras segundo modelagens do antigo ou segundo modelo vivo”. E arremata que “Sem isto, teríeis, sr. Conde [da Barca], um formigueiro de artistas-abortos saídos de vossa escola, e que seriam mais importunos que úteis. O inimitável [paisagista] Claude Lorrain não fez alunos. Era incapaz de ensinar; pintava com o instinto e o sentimento.” (*Idem*, p. 288)

Curiosamente, Quatremère de Quincy, no elogio fúnebre dedicado a Taunay, retoma essa mesma ideia ao falar do falecido artista, mas de uma forma inversa, já que se assim não fosse faltaria com o decoro próprio do encômio. No entender de Quatremère, Taunay não teve mestres:

[...] sob o ponto de vista do paisagista soube criar um lugar, que, colocando-o em destaque na numerosa corte dos hábeis mestres que esse gênero cultivaram, ainda no-lo mostra muito mais sujeito à inspiração própria do talento do que aos exemplos dos predecessores. Daí lhe provêm a saborosa originalidade das obras, oriunda de uma faculdade instintiva do artista muito mais do que do estudo. Em Taunay tudo, até a maneira com que encarava a natureza, era original (1916, p. 137)

Se, comparado ao comentário de Lebreton, a forma é inversa, no raciocínio de Quatremère o resultado dá no mesmo. Por sua originalidade, por seu caráter instintivo, Taunay também era incapaz de ensinar.¹²

Por fim, na discussão de Delaborde sobre o ensino e a premiação do gênero da paisagem, o tema da esterilidade aparece em outra versão. A diferença é que, no primeiro exemplo, tratava-se de dissuadir qualquer veleidade no sentido de dar maior destaque ao ensino da paisagem, já o comentário de Delaborde tem como pano de fundo o longo caminho que este ensino percorreu na Escola de Belas-Artes, e o diagnóstico recai também na esterilidade, que é vista não como resultado da impossibilidade de ensiná-la, mas pelo excesso de sua formalização no próprio processo educativo:

Dessa forma, após Valenciennes e Bidault, por volta do fim do último século, até Victor Bertin no início do nosso, aqueles que se dedicaram ao empreendimento [da paisagem] não fizeram outra coisa além de instalar em nossa escola o espírito de convenção e a erigir como doutrina estética o pedante desdém da verdade. Idealizar a natureza por meio de fortes amputações, apurar a forma ao ponto de reduzi-la e por vezes extenuá-la, submeter enfim a certos princípios de economia excessiva o emprego de recursos individuais e do puro sentimento, tal era o objetivo que se propunham esses retóricos ou, por que não, esses matemáticos pitorescos nas obras dos quais tudo se encontrava alinhado, ponderado, reduzido ao estado de fórmula (Delaborde, 1891, p. 188).

No âmbito da Academia, portanto, ainda em 1891, o ensino da paisagem era visto com grande reserva, considerado então estéril não por incapacidade de transmitir o seu saber e suas técnicas, mas pelo fato de traduzi-los em fórmulas retóricas, em cálculo matemático, ocasionando a perda do sentimento e dos recursos individuais – aquilo que nos comentários de Lebreton e Quatremère está contido nas noções de talento e de instinto. Essa avaliação é das mais curiosas. O que nela aparece como sinônimo de fracasso é aquilo causado pelos próprios métodos da academia, que também sempre preferiu à *verdade* o belo ideal, e que nunca soube ou quis esconder sua imensa dívida para com a retórica, a aritmética e a geometria.

Dos comentários de Lebreton, Quatremère de Quincy e Henri Delaborde pode-se depreender que, por vias distintas, a conclusão é a mesma: a arte da paisagem não pode ser matéria de ensino acadêmico, pois o instinto e o talento, para ela essenciais, não são aprendidos na escola. Fica, portanto, reservada a outro tipo de artista, aquele para quem a intuição e o sentimento estão em primeiro plano: o artista romântico. Se é compreensível que Lebreton e Quatremère, homens do século XVIII, tenham mantido esse tipo de avaliação sobre a paisagem, é, no entanto, notável que Delaborde, após Corot, Millet e todo o *grupo* de Barbizon, após Courbet e no auge da onda impressionista, tenha reiterado a mesma visão de seus antecessores sobre a arte da paisagem.

Do outro lado do Atlântico, as coisas não foram tão diferentes, a despeito de toda a atração paisagística que o Rio de Janeiro oferecia com exuberância. Mesmo tendo sido dirigida, entre 1834 e 1854, por Félix Émile Taunay, um especialista na arte da paisagem, a rotina do ensino supunha etapas, que começavam pela cópia de estampas e quadros da pinacoteca e se desenvolvia quase por inteiro no ambiente fechado da Academia. É bem ilustrativo desse modelo de ensino o “Programa do Concurso da Classe de Paisagem para a viagem à Europa” de 1852: os concorrentes faziam seus esboços, durante quatro dias, no quintal do Convento Santo Antonio, no centro do Rio de Janeiro, e, posteriormente, tinham 25 dias fechados no ateliê para a execussão da obra. Prevista em estatuto, a visita à natureza para os alunos da classe de paisagem – que era indicada apenas para os mais adiantados (Estatutos, 1855, Art. 36) – raramente foi cumprida. Mesmo no curto período em que George Grimm ocupou a cadeira de “Paisagens flores e animais” (1882-1884), ele que era um adepto de maior permanência ao ar livre, não encontrou na Academia condições logísticas para realizá-la e só o fez de forma improvisada e voluntarista. Até o fim do Império eram comuns as queixas de professores, sobretudo de João Zefirino da Costa, quando professor interino de paisagem, sobre a falta de condições mínimas – nem ao menos passe de bonde era oferecido às turmas – para a realização de aulas ou trabalhos em espaços naturais (Galvão, 1973, p. 132).

* * *

O século romântico foi também da urbanização, dos nacionalismos, do nascimento da indústria. Quanto mais cidade, menos vivência em espaços naturais; quanto mais técnica, maior o desejo de evasão em busca de ambientes rústicos; quanto maiores as barreiras entre os Estados, maior o desejo de fixar imaginariamente as particularidades naturais dos países. Se tudo começou com o apelo à caminhada nos campos, no contexto da ruína de uma sociedade aristocrática, no limite foi o capitalismo editorial que tornou visível a paisagem por meio da viagem pitoresca e de seus

desdobramentos, como os panoramas. Se revoluções e guerras promoveram exílios e andanças, a andança do pintor foi também impulsionada pelo crescente mercado de bens artísticos. A clivagem então estava feita: as Academias, instituições eruditas que fixaram suas rotinas em torno de modelos neoclássicos de arte, mantiveram as portas cerradas para a paisagem na vertente do pitoresco, arte menor, atenta à cor local, avessa aos modelos universais de beleza. Já em 1791, no verbete sobre o pitoresco da *Encyclopédie méthodique – Beaux-arts* aparecia de forma clara a ideia de que, apesar de sua inferioridade, os artistas que abraçaram o pitoresco muitas vezes alcançavam maior sucesso de público.

Esse sucesso, já antevisto no fim do século XVIII, ampliou-se com a expansão do gênero das viagens pitorescas, alavancadas pelo avanço tecnológico no campo da impressão de livros e gravuras, que aconteceu, sobretudo, com o recurso da litografia, que se torna corrente a partir de 1820. Enquanto a grande arte das academias permanecia orientada para as encomendas públicas e para um público avisado de colecionadores, amadores e eruditos, de elevado capital simbólico, a pintura de paisagem, as viagens pitorescas e os panoramas capturavam um público comum, o homem da cidade propenso a devanear com imagens campestres, rústicas, de um mundo que se perdia ou estava por demais distante.¹³

Notas

- 1 Sobre a noção de Escola artística, ver Gomes Júnior (2008, pp. 157-158).
- 2 No sentido referido pela *Encyclopédie méthodique, pays* não deve ser confundido com país, na acepção de território de um Estado nacional, mas deve ser entendido na dimensão de cantão, dos arredores de um burgo, de uma província. No entanto, é nesse contexto que começa haver a transição do vocábulo para a acepção mais ampla.
- 3 Amigo e biógrafo de Poussin, André Felibien (1619-1695) foi homem chave na corte (fez parte da *entourage* de Fouquet e depois da queda deste ligou-se a Colbert) e na Academia de Pintura e Escultura francesas. Suas biografias de artistas e suas conferências foram

- fundamentais para o estabelecimento da ortodoxia acadêmica, pela defesa do linearismo e da hierarquia dos gêneros.
- 4 Privilegio nesse artigo a literatura corrente na França sobre as noções em questão. É certo que a literatura inglesa sobre o pitoresco era conhecida na França, tanto que o livro de William Gilpin – *Three essays: on the picturesque beauty, on the picturesque travel, and on sketching landscapes* (1792) – havia sido traduzido para o francês em 1799, no entanto, no âmbito da erudição artística e literária francesa a noção vinha sendo trabalhada, com as reservas próprias da tradição acadêmica, mas com argumentos aproximados aos dos ingleses. A oposição entre *smoothness* e *roughness*, que conduz a reflexão de Gilpin sobre o pitoresco, já estava abreviada no verbete da *Encyclopédie méthodique – Beaux-arts*. (t. 2, p. 183, 1791). A ideia de que o belo pitoresco deriva da variedade e da rusticidade da natureza e, portanto, opõe-se ao belo ideal era corrente dos dois lados da Mancha. Mas não há dúvida de que o livro de Gilpin tem precedência pela completude de seus argumentos e, sobretudo, pelo elogio da nova disposição orientada para o pitoresco.
 - 5 A coleção de antiguidades que Denon trouxe da Itália foi obtida em acirrada disputa com sir William Hamilton, embaixador inglês em Nápoles, que também iniciou sua grande coleção pessoal enquanto lá esteve. Depois de seu retorno a Paris, Denon vendeu a coleção a Luís XVI por uma soma considerável (Denon, 1998, p. 26). Denon não foi apenas o principal artífice da grande coleção de obras antigas e “modernas” que marcou o nascimento do Louvre, mas também um obsessivo colecionador particular. No mundo em que viveu “Denon avait tout pour être un ‘amateur’, voire un ‘brocanteur’ selon l’acception du temps”. A esse respeito, ver Moureau (1997).
 - 6 Para as informações apresentadas sobre as viagens de Denon, tomei como referência, além das cartas e escritos esparsos publicados em *Vies remarquables*, acompanhadas de comentários de Mauriès, a edição recente de *Voyage au royaume de Naples* com introdução e notas de Mathieu Couty.
 - 7 “É bem conhecido [...] o caso da ordem expedida, já na aurora do século XIX, pelo príncipe regente, aos governadores das capitânias do Norte, até o Ceará, para que atalhassem a entrada em terras da coroa de Portugal de ‘um tal barão de Humboldt, natural de Berlim’, por parecer suspeita a viagem e ‘sumamente prejudicial aos interesses políticos’ da mesma coroa” (Holanda, 2006, p. 129).
 - 8 O “país” referido no “Discours” já possui a dimensão de território nacional e não mais de arredores de um burgo, de província.
 - 9 Jaelson Trindade apresenta dados bastante pertinentes para sustentar a afirmação de que Debret “usou informações textuais e representacionais de terceiros para compor estampas relativas a lugares onde nunca esteve e situações que nunca viveu” e esclarece muita coisa sobre a figura do “viajante fictício” que está presente em Debret e noutras *viagens pitorescas*. Sua tese central é de que Debret não realizou a viagem para o sul do Brasil que consta em seu livro (Trindade, 1998, p. 89).
 - 10 A expressão “belo filosófico” é um lugar comum no discurso acadêmico e tem diversas fontes antigas e “modernas”. Na formulação de Winckelmann em “Réflexions sur l’imitation des ouvrages grecs en peinture et en sculpture”, texto muito citado na literatura artística da segunda metade do século XVIII, se diz que “Na Grécia, artistas e filósofos confundiam-se em uma e só pessoa. Os gregos tiveram mais de um Metrodoro. Entre eles a sabedoria estendia a mão à arte e insufflava nas estátuas uma alma bastante superior às almas vulgares” (Winckelmann, 2006, p. 157).
 - 11 Van Spaendonck ocupou a cadeira número 1 da quarta seção (Academia de Belas-Artes) do Institut de France desde 1795 até sua morte em 1822; Taunay ocupou a cadeira número 4 desde 1795 até sua morte em 1830.
 - 12 Nessas passagens fica clara a observação de Lebreton sobre o fato de Taunay não ser clássico. Aqueles que operavam por meio do instinto e do sentimento, aqueles que se caracterizavam pela originalidade, não eram clássicos e, como consequência, eram incapazes de ensinar os seus métodos. Clássico e neoclássico, classicismo e neoclassicismo, no fim do século XVIII, são anacronismos no discurso sobre pintura e escultura. Em *Encyclopédie méthodique – Beaux-arts* (1788/1791) não há verbete sobre essas palavras. No *Dictionnaire de l’Académie*, de 1762, de *classique* se diz que “não se usa a não ser nesta expressão, *autor clássico*, isto é, um autor antigo aprovado [...] Platão, Aristóteles, Homero [...]”. Na edição de 1835 do mesmo dicionário aparece a referência a *classique* por oposição a *romantique*, nas artes da imitação, mas não aparecem ainda nem classicismo nem neoclassicismo. É de muito interesse ver o termo clássico na pena de Lebreton, em 1816, nesse contexto de discussão sobre a paisagem, o que mostra o início das operações mentais com base na polarização clássico/romântico.

13 Apesar de não ser objeto desse estudo, é grande interesse trazer em paralelo a ascensão do romance e o advento da paisagem, que ocorrem de forma simultânea. Ian Watt mostra o quanto foi decisivo o fato de que “o objetivo do escritor deixava de ser satisfazer os padrões dos mecenas e da elite literária”, o que alavancou a ideia “de que escrever de maneira bem explícita e até mesmo tautológica podia ajudar os leitores menos instruídos a compreendê-lo facilmente” (Watt, 1990, p.51). O leitor presumido da nova forma literária, assim como o público consumidor de viagens pitorescas e panoramas, era o mesmo *homem comum*, para o qual o romance – assim como a paisagem no plano pictórico – era o gênero literário de menor dificuldade do ponto de vista da decifração de códigos retóricos ou poéticos, que sobrecarregavam tanto a literatura clássica como a pintura de história.

BIBLIOGRAFIA

- COUTY, Mathieu. (1997), “Introduction”, in Vivant Denon, *Voyage au royaume de Naples [1781-1787]*. Paris, Perrin.
- DEBRET, Jean Baptiste. (1972). *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. São Paulo, Martins/Edusp.
- DELABORDE, H. (1891). *L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France*. Paris, Librairie Plon.
- DENON, D. V. (1998), *Vies remarquables de Vivant Denon*. Anthologie rassemblée par Patrick Mauriès. Paris, Gallimard.
- ENCYCLOPÉDIE Méthodique – Beaux-arts. (1788-1791). PARIS, chez Panckoucke, t. 1 e 2.
- ESTATUTOS DA ACADEMIA DAS BELAS ARTES. DECRETO Nº 1603 DE 14 DE MAIO DE 1855 (MUSEU D. JOÃO VI).
- FARIA, Maria Alice. (1965), “Os brasileiros no Instituto Histórico de Paris”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 266.
- FELIBIEN, André. (1688), *Conferences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture*. Paris, chez Frederic Leonard (prefácio, sem numeração de páginas).
- GALVÃO, Alfredo. (1973), *João Zeferino da Costa: sua vida de estudante e a de professor contadas pelos documentos existentes na Escola de Belas Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ.
- GAZETA do Rio de Janeiro. (1817-1820). Rio de Janeiro, Imprensa Régia.
- GILPIN, William. (1792), *Three essays: on the picturesque beauty, on the picturesque travel, and on sketching landscapes*. Londres, R. Blamire.
- GOMES JÚNIOR, G. (2007). “Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro”. *Anais do Museu Paulista*, 15 jan.
- _____. (2008), “Biblioteca de arte: circulação internacional de modelos de formação”. *Novos Estudos Cebrap*, 81.
- HOLANDA, S. B. de. (1993), “A herança colonial: sua desagregação”, in _____ (dir.), *História geral da civilização brasileira*. Vol. 2: O Brasil monárquico. Tomo 1: O processo de emancipação. Rio de Janeiro, Bertrand.
- _____. (2006), *Raízes do Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras.
- LEBRETON, J. (1959), “Memória do cavaleiro Joachim Lebreton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes, no Rio de Janeiro”. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 14.
- MILLIN, A. L. (1806), *Dictionnaire des Beaux-Arts* [vol. 3]. Paris, Desray.
- MOUREAU, François. (1997), “Vivant Denon collectionneur ou l'autoportrait en amateur”. *Vivant Denon: Colloque de Chalon-sur-Saône*, 22 mar.
- PROGRAMA do Concurso da Classe de Paisagem para a Viagem á Europa. (1852). Museu d. João VI, doc. 5556.
- QUATREMÈRE DE QUINCY. (1916), “Elogio fúnebre de Nicolau Antônio Taunay pronunciado no Instituto de França”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 78, parte 2.
- ROBERT, Guy. (1973), *Mots et dictionnaires (1798-1878)*. Paris, Les Belles Lettres.
- ROUANET, M. H. (1996), *Eternamente em berço esplêndido: a fundação de uma literatura nacional*. São Paulo, Siciliano.
- ROUSSEAU, J.-J. (1995), *Os devaneios do caminhante solitário*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. Brasília, Editora da UnB.

- TAUNAY, H. & DENIS, F. (1821-1822), *Le Brésil ou histoire, moeurs, usages et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris, Nepveu.
- _____. (1824), *Notice historique et explicative du panorama de Rio Janeiro*. Paris, Nepveu.
- TAYLOR, J.; NODIER, C. & CAILLEUX, J. (1834), *Voyages pittoresques et romantiques dans l'Ancienne France – Le vivarais*. Paris, Firmin-Didot (préface de Jean Charay).
- TRINDADE, J. B. (1998), “Debret pitoresco ou o roteiro do sul”. *180 Anos de Escola de Belas-Artes*. Rio de Janeiro, UFRJ.
- VALENCIENNES, P.-H. (1800), *Éléments 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, Desenne.
- WINCKELMANN, J. J. (2006), *De la description*. Ed. Élisabeth Décoult. Paris, Macula.
- WATT, Ian. (1990), *A ascensão do romance*. São Paulo, Cia. das Letras.

**ARTE DA PAISAGEM E VIAGEM
PITORESCA: ROMANTISMOS
ENTRE ACADEMIA E MERCADO**

Guilherme Simões Gomes Júnior

Palavras chave: Paisagem; Viagem pitoresca; Brasil pitoresco; Panoramas; Academias.

O artigo tem como centro o eixo Paris-Rio de Janeiro, estabelecido pela circulação de artistas e letrados, após a transferência da corte portuguesa para o Brasil, que configurou um sistema de *duas colônias* de franceses e brasileiros posicionados nos dois lados do Atlântico, sob a proteção de diplomatas e homens de Estado que atentaram para a importância simbólica da paisagem e de suas representações. Em torno desse eixo a análise abre-se para uma face da cultura da época romântica, na qual a experiência da paisagem foi definidora. Entre as rotinas da formação acadêmica e a expansão do mercado de bens artísticos, a pintura de paisagem foi, de um lado, contida e, de outro, promovida. O gênero editorial da viagem pitoresca e os panoramas responderam ao apelo por representações mesológicas em um mundo que se redesenhava pela urbanização e pelas conquistas ou traslados de Estados ou dinastias que se reposicionavam em velhos ou novos territórios.

**THE ART OF LANDSCAPE
AND PICTURESQUE TRAVEL:
ROMANTICISM BETWEEN
ACADEMY AND MARKET**

Guilherme Simões Gomes Junior

Keywords: Landscape; Picturesque travel; Picturesque Brazil; Panorama; Academies.

The article focuses the Paris-Rio axis established by the circulation of artists and men of letters after the transference of the Portuguese court to Brazil. Such circulation configured a system of two *colonies* involving French and Brazilians on both sides of the Atlantic, under the protection of diplomats and statesmen aware of the symbolic importance of the landscape and its representations. Developed around such axis, the analysis examines the culture of that epoch of romanticism, in which the experience of the landscape has had a defining role. Situated between the routines of the academic formation and the expansion of the market for artistic goods, the painting of landscapes was on one hand restrained and, on the other, stimulated. The editorial genre of the picturesque travel and the panorama responded to the appeal for ecological representations in a world that was being redesigned by the urbanization and the conquests or the changes and displacements in States and dynasties which were being repositioned in old or new territories.

**L'ART DU PAYSAGE ET VOYAGE
PITTORESQUE: ROMANTISMES
ENTRE L'ACADÉMIE ET LE
MARCHÉ**

Guilherme Simões Gomes Júnior

Mots-clés: Paysage; Voyage pittoresque; Brésil pittoresque; Panoramas; Académies.

L'article est centré sur l'axe Paris-Rio de Janeiro, établi par la circulation d'artistes et de gens de lettres qui, après le transfert de la cour portugaise au Brésil, configura un système de deux colonies de français et de brésiliens situés sur les deux côtés de l'Atlantique, sous la protection de diplomates et d'hommes d'État qui ont reconnu l'importance symbolique du paysage et de ses représentations. C'est autour de cet axe que l'analyse s'ouvre vers un volet de la culture de l'époque romantique dans laquelle l'expérience du paysage a été fondamentale. Entre les routines de la formation académique et de l'expansion du marché des biens artistiques, la peinture du paysage a été, d'un côté, contenue et, d'un autre, promue. Le genre éditorial du voyage pittoresque et les panoramas ont répondu à l'appel de représentations mésologiques dans un monde qui se redessina par l'urbanisation et par les conquêtes ou le transfert d'États ou de dynasties qui se repositionnaient dans de vieux ou de nouveaux territoires.