"FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: CIDADE E NATUREZA NO BRASIL" – ENFRENTAMENTOS DA PESQUISA E METODOLOGIA.

Elaine Dias¹

1. Introdução

O título deste artigo refere-se ao estudo da obra do pintor francês Félix-Émile Taunay, na primeira metade do século XIX, no Rio de Janeiro. É o título da tese de doutoramento realizada no Departamento de História desta Universidade, entre os anos de 2001 e 2005. Abordar a obra de Félix-Émile Taunay, seja como pintor de paisagem ou como diretor da Academia Imperial de Belas Artes revelou-se um atraente estudo, visto que as referências ao pintor e acadêmico eram feitas quase sempre de maneira breve em dicionários, enciclopédias de arte, ou pela historiografia brasileira quando se debruçava em temas relacionados à história da pintura de paisagem ou ao desenvolvimento do ensino artístico.

A primeira referência encontrada foi a obra de Adolfo Morales de Los Rios Filho, O Ensino Artístico – Subsídio para sua História 1816-1889, publicado em 1942. Trata-se, como indica o próprio título da obra, da história do ensino artístico entre os anos de 1816 e 1889, tocando efetivamente o período de Taunay como diretor da Academia. Suas análises, no entanto, acabavam por indicar que um longo caminho poderia ser ainda explorado. Alguns anos depois, um artigo publicado pelo professor Alfredo Galvão na Revista do Patrimônio Artístico Nacional, em 1968, dava um passo adiante ao assunto, ao reunir uma série de documentos que identificavam todas as mudanças ocorridas na Academia brasileira durante sua gestão. E não eram poucas. Galvão fornecia a pista de uma base sólida de ensino que nasceu com Taunay, e que se consolidou na segunda metade do século XIX. Ao mesmo tempo, convém ressaltar a importância dos atuais estudos de Luciano Migliaccio no que se refere à pintura de paisagem de Félix Taunay. Seus artigos indicam o surgimento de uma paisagem que abordava o seu tempo, estabelecendo um forte diálogo com a história brasileira contemporânea através de uma pintura narrativa. Taunay trazia à pintura de paisagem uma aproximação assaz vigorosa à ilustração dos viajantes naturalistas, se afastando, de certo modo, da idealização que aprendera com o pai Nicolas-Antoine Taunay e de suas próprias obras realizadas no Brasil na década de 1820.

A partir de 1840, ano em que foi realizada a tela *Vista de um Mato Virgem que está se reduzindo a Carvão*, inicia-se um período fundamental de mudanças operadas por Taunay no âmbito da história da arte brasileira. O livro de Los Rios Filho, os artigos de Galvão e Migliaccio ofereciam a pista para um longo estudo baseado numa metodologia composta de fontes primárias e na própria obra de arte. Um estudo original que visava cobrir uma lacuna na história da arte brasileira do XIX.

Havia, então, dois campos a serem estudados. O primeiro relativo à pintura de paisagem. O segundo referente à Academia de Belas Artes. Ambos se cruzariam, no entanto, em momentos específicos da vida do artista.

_

¹ Pos-doutoranda em Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo, FAU-USP, bolsista Fapesp.

2. A Pesquisa

O primeiro campo a ser estudado dizia respeito, então, à sua atuação como pintor de paisagem, algo que se desdobraria em algumas abordagens distintas, mas que se correlacionavam. A primeira delas dizia respeito à produção dos desenhos para o primeiro *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, exposto em Paris em 1824, pintura feita pelo francês Guillaume Ronmy a partir dos desenhos de Félix-Émile Taunay. De um tema atraente, visto que inédito, este tornar-se-ia também o ponto mais espinhoso da pesquisa, convertendo-se em verdadeiro desafio metodológico, como veremos adiante. O primeiro problema dizia respeito à autoria. Os desenhos aquarelados de Taunay estão hoje atribuídos a outro artista e conservados numa coleção privada francesa.

A segunda etapa seria o estudo das obras realizadas na década de 1820, primeiros quadros de Taunay feitos no Brasil a partir da formação com o pai, Nicolas-Antoine. A terceira etapa seria o estudo das obras realizadas no âmbito da Academia de Belas Artes, mostradas nas exposições anuais daquela instituição. Estas três abordagens, como já dissemos, cruzar-se-iam necessariamente no andamento da pesquisa, mas era conveniente, contudo, fazer uma separação do conjunto da obra em razão da especificidade de cada uma delas, dos problemas relacionados, e também do lugar onde estavam conservadas.

O segundo campo a ser explorado era a longa trajetória de Taunay na Academia de Belas Artes. Sua atuação como diretor começa em 1834 e se estende a 1851, mas Taunay se inserira neste ambiente muito antes, precisamente em 1824, quando assume a cadeira de pintura de paisagem deixada pelo pai em 1821. Aos poucos, Taunay vai se inserindo nas questões relativas à metodologia de ensino artístico, tornando-se secretário da Academia, trabalhando não só na organização dos documentos acadêmicos, hoje fundamentais à nossa pesquisa, mas também na luta pela reforma dos antigos Estatutos da Academia em 1831, ano da partida de Jean-Baptiste Debret a Paris. É também nesse ano que se verifica uma forte aproximação de Taunay ao arquiteto Grandjean de Montigny, amizade que se estenderá por longos anos, fundamental também à atuação de Taunay como diretor da instituição. Os personagens Debret e Grandjean seriam certamente explorados nessa perspectiva.

Pesquisar a vida acadêmica de Taunay implicava, portanto, retornar um pouco mais no tempo. Significava tocar num assunto já imensamente abordado pela historiografia da arte brasileira, qual seja, a história da Missão Artística Francesa, da qual Félix-Émile Taunay também fizera parte como integrante da família de Nicolas-Antoine Taunay. A escolha, mais uma vez, foi partir da fonte primária.

A pesquisa, então, foi dividida em etapas, em razão do montante de informação a ser buscada. Partimos inicialmente para uma primeira etapa de consulta da fonte primária nos arquivos e museus do Rio Janeiro, onde, concomitantemente, iniciou-se a análise da pintura de paisagem. A segunda etapa foi realizada no exterior, onde seriam estudados os modelos acadêmicos franceses tomados por Taunay em sua metodologia de ensino, o Panorama, sua origem e desenvolvimento, e os desenhos de Taunay. A terceira etapa foi realizada novamente no Brasil, com a continuidade da análise da fonte primaria e da pintura de paisagem de Taunay.

A fonte primária, isto é, um extenso conjunto de atas acadêmicas, ofícios do governo imperial e da Academia, relatórios anuais redigidos pelo diretor Taunay, além de cartas e memoriais redigidas também por ele durante estes anos, foi o primeiro e largo passo a ser dado para desvendar o papel e a importância de Taunay nesta história. Primeiramente, partimos para

a análise da documentação conservada nos arquivos e museus do Rio de Janeiro, entre os quais a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, o Museu Imperial em Petrópolis, o Arquivo Nacional, e o Museu Dom João VI, estes dois últimos os mais consultados em razão do extenso conjunto de documentos ali conservados. Esta pesquisa foi realizada em duas grandes etapas, a primeira em 2002 e a segunda em 2004.

3. Desafios

A abordagem à fonte primeira levou-nos a uma série de questões e problemas. O primeiro deles dizia respeito à conservação dos documentos. A maioria deles, principalmente aqueles conservados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se em péssimo estado de conservação, com fungos e manchas, oxidação do papel e da tinta, etc.

O segundo problema era o desaparecimento de alguns documentos e obras importantes para a compreensão do sistema desenvolvido por Taunay. Só para citar um exemplo, foram 3 anos de perseguição ao *Epítome de Anatomia e Fisiologia das Paixões*, obra raríssima produzida por Taunay em 1837, o qual reunia uma série de tratados anatômicos resumidos e traduzidos para o português para o aperfeiçoamento do estudo do desenho. Alfredo Galvão apontara em seu artigo de 1968 a existência de tal obra. Logo, ela sobrevivera ao tempo, mas onde? Arquivistas e professores do Museu Dom João VI foram testemunhas e também agentes desta busca. Já não se acreditava mais na existência da obra quando foi permitida uma busca mais apurada na reserva técnica do Museu. Depois de longos três anos de busca, a obra foi finalmente encontrada entre uma pilha de documentos, colocada de forma estratégica dentro de um envelope, possivelmente pelo próprio professor Galvão, último a ver e analisar a obra ainda na década de 60. Com isso, várias teorias relacionadas ao estudo do desenho e utilizadas na Academia puderam ser estudadas mais detalhadamente, como aquelas de François Tortebat, Gérard Audran e Charles Le Brun, o que evidenciava também o método didático, inteiramente baseado na academia francesa, utilizado por Taunay com seus alunos.

O terceiro problema era uma análise aprofundada de uma documentação que, muitas vezes, era datada de forma controversa pelos museus há muitos anos, como foi o caso de uma carta de Nicolas-Antoine Taunay destinada ao Rei Dom João VI, em que ele assina como Taunay, peintre membre de l'Institut Royale de France, conservada no Museu Imperial, em Petrópolis. A carta, que não tem data, foi aproximada pelos antigos conservadores daquele museu, como sendo de 1815. Supõe-se que a escolha da data se dera em função da assinatura de Taunay como membro do Instituto. A data atribuída implicava numa questão crucial ao entendimento da história da Missão Artística. Se a data era mesmo aquela, significava que Taunay se comunicara com o Rei D. João VI ainda em Paris, antes de chegar ao Brasil, e isso levava a uma possível hipótese, isto é, que Taunay poderia ter sido um dos mentores do projeto da Missão, e não o próprio Rei, como a história mencionava. Ou poderia ainda Taunay ter pensado na hipótese de ser simplesmente o pintor da corte portuguesa ainda em Paris, professor de desenho dos príncipes ou conservador dos quadros do Rei, como ele próprio indica na carta. Ora, se a carta não tem data, vale muitíssimo a pena esmiuçá-la. Valho-me aqui também das leituras de Michael Baxandall em sua obra O Olhar Renascente, onde aborda os cuidados com as análises de documentos que podem mostrar caminhos diversos de interpretações. São várias, no entanto, as hipóteses que indicam que a carta poderia ser datada em 1816, posterior à sua chegada ao Brasil. A primeira delas é que uma carta vinda do exterior,

e sobretudo de um francês, naqueles anos, dificilmente poderia ser diretamente endereçada ao Rei, mas antes aos seus ministros ou diplomatas, salvo exceções de personalidades políticas estrangeiras que mantivessem relações próximas ao Rei. Não era o caso de Nicolas-Antoine Taunay. Ou ainda, se Taunay estava em Paris, a carta assinada como membro do Institut de France teria o timbre daquela instituição, como de fato acontecia com outros membros em correspondência. Em terceiro lugar, é possível constatarmos, através de outros documentos encontrados, que Taunay nunca deixara de ser membro do Institut de France, mesmo quando estava no Brasil. Estava licenciado por cinco anos, mas era ainda membro da instituição, ao contrário de Le Breton, que havia sido excluído ao final de 1815. Uma informação importante vem de Jean-Baptiste Debret, numa correspondência enderecada a um amigo em Paris, carta conservada na Bibliothèque de l'INHA, onde relata que Taunay pai não aceitava a superioridade proposta pela hierarquia de gêneros, qual seja a do pintor de história – Debret, como superior a um membro do Institut de France, que era Taunay. Ele usa justamente como argumento o fato de ser membro do Instituto francês para garantir um espaço maior na corte de Dom João VI, algo que se confirma pela carta conservada no Museu Imperial, em Petrópolis, em outra carta também conservada neste mesmo Museu, e também pelas próprias palavras de Debret ao amigo parisiense. Claudine Lebrun Jouve, pesquisadora francesa que recentemente publicou o Catalogue Raisonné de Nicolas-Antoine Taunay em Paris, também duvida da datação desta carta de Taunay, atribuindo também a data de 1816, o qual reforça uma série de outros argumentos em torno das pretensões de Taunay no Brasil em relação à corte de Dom João VI.

A carta de Taunay se junta àquela de Debret, onde todas as questões relativas aos privilégios do pintor da corte são mencionadas e discutidas, ambas em 1816, quando já estavam no Brasil. Chamamos a atenção, portanto, para as palavras que os documentos mencionam e para as datas que as mesmas sugerem, o qual pode nos levar a armadilhas no entendimento de determinadas questões, e podem ser fundamentais à mudança de rumo da pesquisa.

No que se refere ao andamento da pesquisa na França, outros problemas foram enfrentados. O principal foi a abordagem direta à obra de Félix-Émile Taunay, os desenhos aquarelados para o Panorama da Cidade do Rio de Janeiro, exposto em Paris em 1824, hoje presentes na coleção privada da Família Meunié e Fontaine. A obra pertence à família porque antes pertencia ao antepassado Louis-Symphorien Meunié, arquiteto que hoje tem a autoria dos desenhos. A questão é complicada. Meunié era arquiteto na França, e se dirige ao Brasil como assistente de Grandjean de Montigny, sendo, portanto, um integrante da Missão Artística Francesa. Em 1822, Meunié deixa de ser assistente oficial de Grandjean porque outros arquitetos foram nomeados em seu lugar, voltando então à Paris. Teria então Meunié levado a Paris os desenhos de Taunay para que fossem pintados por Ronmy em grande formato, para ser exposto na rotunda de panoramas do Boulevard des Capucines. Essa seria a primeira hipótese pensada acerca do fato dos desenhos pertencerem a essa família, que menciona, no entanto, outra possibilidade. Meunié seria o autor dos desenhos, pois havia sido reconhecida a letra do arquiteto nas legendas que compõem o conjunto de 11 aquarelas. Essa era a justificativa para a autoria, hoje atribuída a Meunié e não a Taunay, e para que pertencessem à família. Monta-se, assim, uma rede de problemas com essas informações. Se são as legendas que dão supostamente a autoria a Meunié, significa que os desenhos não apresentam assinatura. E como ter certeza dessa hipótese se a família não permite que os desenhos sejam

consultados? O nosso método para trabalhar a pintura de Taunay, isto é, partir da própria arte para interpretá-la, encontra aqui um poderoso obstáculo. Como faríamos, então, para interpretar a obra realizada por Taunay sem vê-la?

Primeiramente, trabalhamos com a questão da autoria. Se era impossível visualizar os desenhos *in loco*, recorremos primeiramente ao texto escrito que foi divulgado junto ao Panorama em 1824, e que confere a autoria dos desenhos a Taunay. Era um livro em que eram fornecidas ao público a autoria e características do lugar representado, com referências geográficas, políticas e sociais. Ali, Hippolyte Taunay e Ferdinand Denis, autores do texto, indicam a autoria da pintura a Guillaume Ronmy, e dos desenhos a Taunay. Esta é a primeira pista que nos faz continuar a hipótese de autoria a Taunay e não a Meunié.

A segunda pista é aquela anteriormente mencionada, que Meunié poderia ter levado os desenhos de Taunay a Paris, deixando-os com Ronmy e depois recolhendo-os novamente para entregar a Taunay, algo que não aconteceu. Meunié, na década de 1820, se casara com a filha do célebre arquiteto Pierre Fontaine, com quem trabalhava nesse período. A família que atualmente detém os desenhos é descendente, portanto, de Meunié e Fontaine, o que implica novos problemas concernentes à questão do colecionismo privado francês. Marguerite David-Roy, prima da colecionadora dos desenhos que nem sequer deixa divulgar seu nome, contou em entrevista que houve muitos problemas com o patrimônio deixado por Pierre Fontaine e distribuído aos familiares. David-Roy, também arquiteta, havia publicado o célebre diário de Fontaine, e também tivera ela própria alguns problemas dentro de sua própria família com relação ao patrimônio deixado como herança. A colecionadora do panorama, prima de David-Roy, assim como outras obras que ela mantém em sua família, parece impedir a consulta por questões de patrimônio e herança. É possível ainda pensarmos também, hipótese embora remota, que a colecionadora não pretende colocar em risco a atribuição de autoria ao parente distante, o que também poderia causar problemas patrimoniais e familiares. David-Roy, que também havia publicado um artigo sobre o panorama do Rio de Janeiro de Louis-Symphorien Meunié na Revista Archives d'Architecture Moderne, em 1990, aceitou gentilmente falar sobre o assunto e também deixou que fossem fotografadas as fotografías dos desenhos que ela havia publicado na revista belga. Ela também contou dos problemas enfrentados para que a dona dos desenhos deixasse que os mesmos fossem fotografados.

Se não havia a possibilidade de ver o panorama *in loco*, devia me contentar com a fotografia da fotografia, já em 2004. Já era algo, perto do grande problema que se instalara no início da pesquisa. Teria então de confrontar as fotografias com outras gravuras de panoramas feitos por outros artistas no Brasil, todos tirados dos desenhos aquarelados realizados por Taunay, comprovando mais uma vez a autoria. Estas gravuras estão conservadas, em sua maioria, na Coleção Geyer, no Museu Imperial em Petrópolis, e também na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro. Com uma ou outra mínima modificação, comprova-se que o desenho é o mesmo, qual seja aquele realizado por Taunay, hoje atribuído a Meunié.

Mas restava ainda uma dúvida. A autoria era atribuída a Meunié em razão das legendas contidas na parte inferior da obra. A letra seria de Meunié. Nada impede, no entanto, que Meunié, que já era assistente de Grandjean e, portanto, um participante ativo do grupo dos franceses no Brasil, tivesse participado da produção das aquarelas para o panorama, tornandose um assistente do próprio Taunay. Meunié poderia ter escrito as legendas a partir das numerações contidas na obra, e poderia ter ele próprio realizado uma ou outra parte do

detalhado desenho. O que deixa esta hipótese plausível foram alguns poucos desenhos conservados nos Archives Nationales, em Paris, de autoria de Meunié, que podem ser considerados estudos para panoramas ou simplesmente estudos de arquiteturas brasileiras. Trata-se de algumas arquiteturas coloniais, provavelmente tiradas das ruas do Rio de Janeiro e também alguns estudos simplificados de panoramas tirados a partir do mar, também da cidade do Rio de Janeiro. Estes desenhos dificilmente comprovam a autoria de Meunié ao panorama brasileiro, uma vez que existem evidências claras da autoria de Taunay, isto é, o livreto explicativo, as gravuras feitas a partir dele no mesmo período. Mas podemos sim pensar na participação de Meunié como um assistente de Taunay. Ao final da conversa com David-Roy, consegui convencê-la, ao menos, de que os desenhos de sua prima não eram de autoria única de Meunié, depois de expor todas as razões concernentes a Taunay. Para entrarmos num acordo quanto à produção, ela aceitou, ao final, a hipótese de dupla autoria, sem prometer, no entanto, tocar em quaisquer questões patrimoniais.

Isto resolveria a questão em parte. Não conseguira, ao final, ver os desenhos de perto e examiná-los detalhadamente. Restava-me, então, seguir adiante no tema, pesquisando a origem desta especificidade da pintura de paisagem, o panorama, e seu desenvolvimento, até chegar ao ano de 1824. Parti, então, para a abordagem aos jornais franceses do ano de 1824, para checar as possíveis notas sobre a exposição do panorama brasileiro. Depois de intensa pesquisa nos arquivos franceses, obtive algumas informações nos jornais Le Constitutionnel, Le Corsaire, Le Courrier Français, Le Diable Boiteux, L'étoile, L'oriflamme, Le Moniteur Universel. Chamava a atenção nestes mesmos jornais a abordagem à política brasileira e portuguesa. Diversas notas foram redigidas sobre a visita do Príncipe Dom Miguel ao Boulevard des Capucines, para apreciar a paisagem brasileira e constatar a sua verossimilhança. Ao mesmo tempo, os críticos não poupavam faíscas quando, ao falar da exposição do panorama, que apresentava numa das partes a Família Imperial - D. Pedro, D. Leopoldina - , e ainda o Ministro do Império José Bonifácio de Andrada e Silva, voltavam seus olhos para a política brasileira e as atitudes da Rainha dona Carlota Joaquina, seja no Brasil ou em Portugal. Percebia-se, assim, através dos jornais da época, que o panorama servira tanto para exaltar quanto para criticar a política brasileira, dados os diversos fatos que aconteciam no Rio de Janeiro e em Lisboa. Era uma fonte interessante para perceber como o público e a imprensa da época tratavam o tema brasileiro.

Foi também através dos jornais que percebemos o sucesso efêmero de um dos últimos panoramas expostos na rotunda do Boulevard des Capucines, o do Rio de Janeiro, feito ainda a partir do projeto de Pierre Prévost, seu principal articulador na França, que acabava de falecer. Depois do panorama brasileiro, outros panoramas viriam a alcançar sucesso, mas somente na segunda metade do século XIX. O panorama do Rio de Janeiro fechava assim o primeiro ciclo de sucesso das rotundas parisienses.

Procuramos neste breve artigo identificar alguns caminhos que foram e serão explorados pelo universo da pesquisa no século XIX brasileiro, mostrando seus percalços e as possíveis maneiras de enfrentamento a estas questões. O confronto entre uma documentação pouquíssimo explorada, à espera em arquivos brasileiros e estrangeiros, a obra de arte, e a teoria artística são elementos, portanto, fundamentais para entender este universo artístico.

Bibliografia básica:

DAVID-ROY, Margherite. "Le Rio de Janeiro de Louis Symphorien Meunié" in Revue d'Architecture Moderne, Bruxelles, 1990.

DEBRET, Jean-Baptiste. Viagem pitoresca e histórica ao Brasil. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.

DIAS, Elaine. Debret, a pintura de história e as ilustrações de corte da "Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil". Dissertação (Mestrado em Historia da Arte e da Cultura)—Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Unicamp, Campinas, SP, 2001.

_____Félix-Emile Taunay: Cidade e Natureza no Brasil. Tese de Doutorado (Doutorado em Historia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas-Unicamp, Campinas, SP, 2005.

GALVAO, Alfredo. "Félix-Emile Taunay e a Academia de Belas Artes" in Revista do Patrimonio Historico e Artistico Nacional, Rio de Janeiro, 16, 1968.

GOUDAIL, Agnes; GIRAUDON, Catherine. *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*. Tome premier: 1811-1815. Paris: Honoré Champion, 2001.

LEBRUN JOUVE, Claudine. Nicolas-Antoine Taunay. Paris, Arthena, 2003.

MIGLIACCIO, Luciano. O Século XIX. Catalogo da Mostra do Redescobrimento. SP: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

RIOS FILHO, Adolfo Morales de los. *O ensino artístico*. Subsídio para a sua Historia. Um capítulo 1816-1889. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.