

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

Instituto de História- IH

Programa de Pós-Graduação em História Comparada – PPGHC.

Um estudo histórico comparativo da representação artística do Rio de Janeiro e do homem nas iconografias dos pintores viajantes no início do século XIX (1816-1826): Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer.

Orientador: Professor: Doutor: **Francisco Carlos Teixeira da Silva**
Doutoranda: Monike Garcia Ribeiro.

Material apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/IFCS), para exame de defesa de tese de doutorado, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Pesquisa de Doutorado subvencionada pela CAPES. Linha de Pesquisa: Poder e discurso.

Rio de Janeiro, 26 de março de 2013.

Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ/ IH.
Programa de Pós-Graduação em História Comparada.
Doutoranda: Monike Garcia Ribeiro.

Um estudo histórico comparativo da representação artística do Rio de Janeiro e do homem nas iconografias dos pintores viajantes no início do século XIX (1816-1826): Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer.

Material apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/IH), para exame de defesa de tese de doutorado, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor. Pesquisa de Doutorado subvencionada pela CAPES. Linha de Pesquisa: Poder e discurso.

Banca de defesa de Doutorado. RJ, 26 de março de 2013.

Prof:Doutor Francisco Carlos Teixeira da Silva (orientador)

Prof: Doutora Gracilda Alves. PPHC/UFRJ

Prof:Victor Mello. PPGHC/UFRJ

Prof: Doutor Ivan Coelho de Sá. UNI-RIO.

Prof: Doutora Luciene Pereira Carris Cardoso. USP.

Prof: Dr:Sabrina Evangelista. PPGHC/UFRJ, Suplente Interno.

Prof:Dr: Maria Philomena Gebran.UFRJ, Suplente Externo.

DEDICATÓRIA

A minha amada mãe, Ligia Garcia Ribeiro pelo incentivo, amor, carinho e o apoio afetuoso durante a fase de criação desta pesquisa de doutorado.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Doutor Francisco Carlos Teixeira da Silva — pelo apoio, profissionalismo e carinho durante minha vida acadêmica na UFRJ-IH e pela orientação desta Tese, e ainda pela convivência enriquecedora durante meu percurso acadêmico.

À Professora Doutora Maria Philomena da Cunha Gebran, pela amizade e pelo carinho durante minha carreira acadêmica na UFRJ-IH.

À Professora Gracilda Alves — pelas contribuições e pelo extremo profissionalismo, ajuda e apoio durante a minha carreira acadêmica na UFRJ-IH.

À Professora e amiga Luciene Pereira Carris Cardoso, mais uma vez, pelo apoio, carinho e participação nesta etapa da minha vida.

SUMÁRIO

Resumo:	6
Resumé:	7
Introdução:	8
1. Capítulo: <i>Algumas questões comparativas entre os pintores Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer .</i>	18
2. Capítulo: <i>A perspectiva de Nicolas Antoine Taunay sobre a imagem do homem e do Rio de Janeiro no período Joanino.</i>	50
3. Capítulo: <i>A visão de Thomas Ender refletida nas suas aquarelas sobre o Rio de Janeiro e o homem no período Joanino.</i>	97
4. Capítulo: <i>O olhar de Charles Landseer sobre o Rio de Janeiro e o homem durante o 1º Reinado.</i>	156
Conclusão:	215
Referências Bibliográficas:	224

Resumo:

Pesquisa histórica comparativa da representação artística do homem e do Rio de Janeiro nos oitocentos, a partir do exame da iconografia brasileira produzida pelos pintores viajantes europeus que estiveram no Brasil nas primeiras décadas do século XIX, Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer, durante o período de 1816 a 1826. Consideram-se tais produções iconográficas tematizando o homem, a cidade, a natureza e a arquitetura do Rio de Janeiro sob a luz de uma reflexão a partir da História Comparada e de uma análise historiográfica, que as considera como fontes históricas. Foram utilizadas três séries iconográficas básicas, referentes respectivamente a Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer. Além disso, foram usadas documentações textuais diversas, contemporâneas ao recorte temporal, como os cronistas viajantes.

A metodologia para análise das fontes iconográficas incluí o “método iconológico” de Erwin Panofsky, além de análise temática e da forma, bem como, de uma avaliação comparativa entre as fontes imagéticas e as fontes textuais. As hipóteses apontam para a identificação da influência do olhar europeu na produção artística brasileira dos artistas europeus. Pois todos estes três pintores tiveram uma mesma influência: o estranhamento do olhar europeu sobre a sociedade brasileira durante o período joanino e o primeiro-reinado.

Résumé:

Recherche historique comparative de la représentation artistique de l'homme et de Rio de Janeiro au XIXe siècle, à partir de l'examen de l'iconographie brésilienne produite par les peintres voyageurs européens qui ont visité le Brésil dans les premières décennies du XIXe siècle : Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender et Charles Landseer, au cours de la période de 1816 à 1826. À ce titre on considère les productions emblématiques dans la thématisation de l'homme, la ville, la nature et l'architecture de Rio de Janeiro, sous la lumière d'une réflexion à partir de l'Histoire Comparée et de l'analyse historique, qui les considère comme des sources historiques. Nous avons utilisé trois ensembles iconographiques de base, qui se réfèrent respectivement à Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender et Charles Landseer. En outre, diverses documentations textuelles contemporaines ont été utilisées, tel que les voyageurs chroniqueurs.

La méthodologie pour l'analyse des sources iconographiques consiste à inclure le « méthode iconologique » de Erwin Panofsky, en plus de l'analyse thématique et de la forme, ainsi que d'une évaluation comparative entre les sources imagétiques et les sources textuelles. Les hypothèses pointent vers l'identification de l'influence du regard européen dans la production artistique brésilienne des artistes européens. Puisque tous ces trois peintres ont la même influence : l'étrangeté du regard européen sur la société brésilienne pendant la période Joanino et le premier règne.

Introdução:

Monike Garcia Ribeiro¹

A presente Tese de Doutorado propõe uma análise comparada das representações do homem, da cidade, e da sociedade fluminense oitocentista, a partir do exame da iconografia produzida por pintores viajantes europeus que estiveram no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX: Nicolas A. Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer. As iconografias criadas pelos artistas viajantes, Nicolas A. Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer, durante o período de 1816 a 1826, tematizando o Brasil foram produzidas numa época histórica, na qual, a imagem do Brasil fora criada por pintores de origem européia, quando as belas-artes desempenhavam o papel social de representar, copiar e mostrar como era a aparência do mundo. Igualmente os mapas eram produzidos pelas pessoas que possuíam a habilidade artística. Anos mais tarde, em 1839, o papel social da arte de copiar o mundo foi assumido pela fotografia. Durante as três primeiras décadas do século XIX estiveram no Brasil, sob os auspícios da família real portuguesa e Imperial brasileira, vários artistas provenientes da Europa. Vieram da França artistas que integraram aquela que ficou conhecida como *Missão Artística Francesa* (1816), entre seus componentes, estava os pintores: Jean Baptiste Debret e **Nicolas Antoine Taunay**. Neste mesmo período, também estiveram aqui pintores associados à *Missão Diplomática Inglesa* (1825) — como **Charles Landseer** e William John Burchell — e o pintor participante da *Missão Científica da Áustria*, **Thomas Ender** (1817). Todos estes pintores-viajantes eram homens que entravam pela primeira vez em contato com a sociedade colonial brasileira, e que, entre estranhamentos e fascínios diante do novo mundo, produziram representações sobre a sociedade com a qual passaram a conviver.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Comparada: UFRJ/IH. Historiadora formada pela UFRJ/IH. Bacharel em Museologia pela Uni-Rio. Mestre em Memória Social pela Uni-Rio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro).

As respostas destes vários artistas à nova realidade com a qual se deparavam foram distintas, e por vezes carregadas de ambigüidades. Embora todos estes pintores partissem em alguma medida daquilo que chamaremos de um “olhar europeu” sobre o mundo colonial. As trajetórias de cada um deles, as suas diferentes capacidades de reagir diante do novo, as suas filiações artísticas, o tipo de trabalho para o qual cada um deles foi contratado, a missão à qual se associavam — tudo isto contribui de alguma maneira para o encaminhamento das propostas iconográficas de cada um dos pintores-viajantes, aos quais, pretendemos estudar dentro de uma perspectiva de um estudo Histórico das estratégias de políticas - culturais da Família Real Portuguesa.

As idiossincrasias de cada um deles entrarão, porém, apenas como um elemento a mais a ser investigado quando abordarmos as suas obras. Muitas outras coisas podem ser percebidas a partir de suas iconografias, a começar pelo confronto entre sociedades tão distintas como as da Europa oitocentista e a do Brasil do mesmo período. Nestas iconografias também encontram voz as representações sociais que se mesclam de parte a parte, bem como os padrões gerais de representação que se impõem aos homens e artistas de seu tempo, os estranhamentos produzidos a partir do contato com o outro, os choques étnicos e culturais (que incluem o confronto entre um mundo de espaços restritos e um mundo de espaços amplos) e tantos outros aspectos que merecem um estudo histórico-social mais aprofundado.

Do ponto de vista de uma contextualização política e histórica, fundamental para a abordagem que pretendemos desenvolver, algumas considerações se fazem necessárias. Pode-se dizer que a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil² não foi propriamente precipitada pelas excursões expansionistas de Napoleão Bonaparte, uma vez que já havia de algum modo entre os portugueses, desde momentos bem anteriores, a consciência de que Portugal era uma peça frágil no jogo de poder entre as nações européias e de que, conseqüentemente, as perspectivas de ameaças territoriais no espaço europeu deveriam ser encaradas como um horizonte de possibilidades. Assim, a possibilidade da existência de um futuro Império centralizado na América Portuguesa já fazia parte do campo de preocupações e expectativas da intelectualidade portuguesa entre os séculos XVI e XVII. No século XVIII, adicionalmente, esta idéia passa a ser beneficiada por idéias e valores do iluminismo. A Academia Real das Ciências de

² - SILVA, Ana Rosa Cloclot. *Inventando a nação*. Intelectuais ilustrados e estadistas Luso-Brasileiros na crise do antigo regime Português (1750-1822). São Paulo: Hucitec, 2006.

Lisboa³, que inspirava e fomentava uma nova intelectualidade, propunha olhar para o Brasil de forma diferente, e as mesmas mudanças criadas por Pombal em Portugal deveriam chegar à sua colônia mais rica, o Brasil. Deste modo, um novo modelo de relação política com o Brasil passara a ser cogitado mesmo antes da vinda da corte – um modelo que considerava que a colônia não poderia ser tão explorada a ponto de empobrecê-la, pois isto significaria também o empobrecimento de Portugal. Tinha-se a certeza de que o Brasil era um trunfo importante para a própria sobrevivência de Portugal na Europa. Vale lembrar que, segundo as proposições de Oliveira Lima, a escolha de D.João em migrar junto com a sua corte para o Brasil possuía raízes sólidas em um passado longínquo, tendo se mostrado muito mais “como uma inteligente e feliz manobra política do que como uma deserção covarde”.⁴

O contexto do período de estadia da Família Real no Brasil (Período Joanino/Final do período Brasil colonial e 1º Reinado/Brasil Império) será fundamental para compreendermos o ambiente cultural que torna possível a produção iconográfica dos pintores viajantes que estaremos analisando. Dentro deste contexto cultural comum, será possível verificar a especificidade de cada pintor viajante e seu tipo de sintonia com o meio social, político e institucional que o cercava. O objetivo central da pesquisa proposta nesta tese é analisar historicamente, de uma perspectiva do comparativismo histórico, esta diversidade de aspectos sociais que encontram sua expressão e sua representação na produção iconográfica dos pintores-viajantes, com ênfase nas obras de Nicolas A. Taunay, Charles Landseer e Thomas Ender. A parte central do nosso *corpus* documental é formada pelas iconografias dos pintores-viajantes que se voltaram para a representação humana no espaço fluminense oitocentista, e também utilizamos cronistas viajantes (fonte textual) do período (1816-1827) — leva-nos a um trabalho de intertextualidade, mas considerando cada tipo de discurso, o pictórico e o textual, dentro de suas próprias especificidades.

A imagem e a palavra, já que tratamos simultaneamente de fontes iconográficas e textuais, serão aqui tomadas como circuitos onde competem entonações sociais diversas — como suportes que se prestam a múltiplos sentidos e apropriações. A parte central do *corpus* documental que constituímos — basicamente formada pelas iconografias de três pintores pintores-viajantes: Nicolas Antoine Taunay, Charles

³ - SILVA, Ana Rosa Cloquet. *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio: 1783-1823*. Campinas : Editora da Unicamp, 1999.

⁴ - LIMA, Oliveira. *D.João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.43

Landseer e Thomas Ender que se voltaram para a representação da cidade, da natureza e do homem no espaço fluminense oitocentista e também foi acrescida por textos do período — leva-nos, como já mencionamos, a um trabalho de intertextualidade, mas considerando as complexidades do discurso, o textual e o iconográfico. Mas pela própria temática da nossa Tese, as fontes históricas de natureza iconográfica são a nossa base documental pois é nelas que podemos investigar a imagem do Rio de Janeiro construída no começo do século XIX. A grande relevância da temática de nossa tese de Doutorado é pesquisar iconografias produzidas por três pintores viajantes de origem europeia, Taunay, Ender e Landseer que estiveram no Rio de Janeiro de 1816-1826, produzindo obras de arte tematizando o Rio de Janeiro, numa época histórica onde a imagem do mundo perpassava pelo circuito das Belas-Artes (ainda não havia surgido a fotografia).

Acrescentamos, por fim, que a utilização de fontes textuais em interação com as fontes iconográficas na pesquisa proposta, procurou examinar este mundo de interações sociais que transparece tanto nas representações visuais, como nas representações textuais. A representação do Rio de Janeiro, da figura humana e de grupos sociais (inserida num espaço) sempre evoca problemas históricos particularmente ricos, sobretudo quando envolve algum tipo de estranhamento com relação a um determinado circuito sócio-cultural. Os estudos recentemente empreendidos no campo historiográfico sobre questões como a “alteridade” e os mecanismos das representações sociais mostram que a Historiografia tem se interessado cada vez mais por esta problemática. O problema que colocamos nesta Tese insere-se nesta linha de reflexões. Os pintores-viajantes são europeus do início do século XIX que, por razões diversas, viram-se transportados para um novo mundo e para uma nova realidade social que era o Brasil. Este era um novo mundo, tanto no sentido social como no sentido espacial e geográfico, que passava a proporcionar um universo de amplos espaços e de natureza exuberante àqueles homens de uma Europa que, comparativamente, podia ser considerada um universo de espaços limitados. Para além do estranhamento físico e geográfico, estes europeus oitocentistas confrontavam-se de súbito com uma sociedade colonial-escravista, que mostrava novos tipos étnicos como o negro e o índio, que expunha novos tipos sociais representados por uma miríade de profissões e de estatutos sociais (como o mercador de escravos, o feitor ou o Senhor), e que sobretudo desenvolvia uma pluralidade de combinações e de imbricamentos sociais e étnicos — como o entroncamento étnico representado pela figura do mulato brasileiro, o ambíguo jogo de

relações entre portugueses e brasileiros de todos os tipos, ou a interação entre os membros da Corte Portuguesa e aquela sociedade colonial que, de súbito, era alçada a uma nova situação na política internacional.

Tudo era novo para estes europeus que aqui chegavam entre as 1^a e 2^a décadas do século XIX — e o que os torna parte de um importante problema histórico era o fato de que estes homens, como artistas, tinham precisamente a função de representar imageticamente a nova sociedade com a qual se deparavam. As respostas destes homens à sociedade brasileira e as suas maneiras de representá-la foram por vezes diversificadas, embora fundadas em um “olhar europeu” alicerçado em expectativas sobre a nova terra que muitos deles já tinham antes de aqui chegar. Integrava-se a este “olhar europeu”, uma expectativa do exótico, de um mundo exuberante e selvagem, de uma sociedade mais rústica em relação àquilo que consideravam como a civilização europeia. Enquanto um Nicolas Antoine Taunay expressou as suas expectativas fugindo (pictoricamente) de uma sociedade que não queria representar — e por isto aparece minimizada nos seus quadros por gigantescas e exuberantes paisagens — já um Thomas Ender ou um Charles Landseer são pintores que parecem fascinados por uma sociedade povoada por brancos, negros e mulatos, por novos costumes e profissões, por uma diversidade que eles procuram retratar nas suas obras mesmo que a considerando estranha e exótica. Distintas estratégias de representação pictórica acompanham estas diversificadas maneiras de representar a sociedade, de convertê-la a uma leitura específica. O confronto entre os modos de perceber a sociedade colonial e imperial-brasileira e o espaço fluminense nos óleos de Taunay, nos desenhos de Landseer e nas aquarelas de Ender, será fundamental para a percepção destas estratégias diferenciadas. Pretendemos refletir sobre o fato de que foram os pintores europeus responsáveis pela representação iconográfica da imagem brasileira do começo do século XIX (1816 a 1826) para o mundo e para nós. Foram eles responsáveis pela representação artística do espaço fluminense, da natureza e do habitante do Brasil do início do século XIX. Fazemos tal afirmação, pelo fato de não existir registro iconográfico realizado por pintor brasileiro sobre estes temas, neste período (com algumas raras exceções, como: Leandro Joaquim, Frei Velloso, Alexandre Rodrigues Ferreira).

O problema da presente Tese de Doutorado foi precisamente o de investigar os mecanismos de representação, de seleção do que deve e não deve ser representado, de reconstrução da imagem do espaço Fluminense a partir das artes visuais, e de

interação entre o representado e aquele que produz a representação. Tratamos como problemática a alteridade que se estabelece entre o observador estrangeiro e a sociedade luso-brasileira. Tomamos para problema investigado, ao longo da Tese, a maneira como estes homens, buscando representar algo que estranham ou desconhecem, terminam um pouco por representar também a si mesmos. O recorte espaço-temporal atém-se, portanto, ao Brasil da época das missões artística (Francesa), diplomática (Inglesa) e científica (Austriaca), mais particularmente ao período 1816-1826 – que foi aquele em que aqui estiveram em atividade os pintores que selecionamos para esta investigação. Naturalmente que cada uma das três missões – francesa, inglesa e austríaca – tem cada qual seu contexto particular dentro do contexto mais amplo do Brasil governado pela família Real Portuguesa (e a partir de 1822 declarado independente). Nesta época cada Expedição ou Missão precisava de pintores para mostrar à Europa como era o Brasil, somente através de mapas ou imagens é que se podia saciar a curiosidade do Velho Mundo em relação ao Novo Mundo. Para além do contexto particular de cada pintor, o Problema e o recorte temático proposto ao longo da Tese requereram, ainda que pequenas, mas pontuais considerações sobre o Neoclassicismo e o Romantismo — tendências pictóricas que aparecem ambigualmente misturadas, de modos distintos, nos vários pintores.. Por ora, apenas registramos a sua importância para a problemática que atravessou os quatro capítulos. Buscou-se examinar de forma comparativa o complexo jogo de interações que permeia a sociedade brasileira do início do século XIX e portanto como esta sociedade apareceu representada por cada um dos pintores-viajantes.

Tivemos como objetivo, averiguar como os pintores-viajantes do século XIX perceberam e retrataram a sociedade brasileira no período de 1816-1826. Destacando similaridades que puderam oferecer pistas para a identificação de uma base de expectativas em comum ao homem europeu, mas destacamos também as divergências entre os olhares de cada um dos pintores, o que nos permitiu perceber como cada ser humano – produto de uma complexidade de contextos, circunstâncias e condicionamentos – acaba oferecendo respostas distintas a uma mesma situação social externa. Outro objetivo que norteou nossa Tese De Doutorado, ao longo dos quatro capítulos, foi estudar os mecanismos da representação pictórica e textuais, aproveitando esta oportunidade, acreditamos ter contribuído com os estudos que investem na prática da intertextualidade (sempre comparando). E por fim, procuramos compreender comparativamente, a partir de uma perspectiva histórico-social, um pouco do final da sociedade colonial brasileira e do início do Império, com base nas representações

iconográficas dos pintores viajantes Nicolas Antoine Taunay, Charles Landseer e Thomas Ender.

O conceito de “lugar de produção” de um discurso, conforme proposto por Michel de Certeau em *A Escrita da História*, foi utilizado como forma de análise da produção iconográfica dos três pintores-viajantes. Por isto, ao longo da Tese consideramos importante situar cada um dos pintores que estudamos na sua sociedade, na sua inserção dentro da atividade pictórica realizada no Brasil (retratista, pintor histórico, paisagista), na Academia, na configuração social da Corte, e assim por diante. Buscou-se situar cada obra produzida, enfim, no seu “lugar de produção”. Estudar a Imagem e os mecanismos de representação a partir da obra dos pintores-viajantes requereu uma interdisciplinaridade com a História da Arte.

A nossa Tese de Doutorado desencadeou-se a partir de três hipóteses desenvolvidas nos quatro capítulos, a primeira hipótese estabeleceu que, os pintores-viajantes Thomas Ender, Charles Landseer e Nicolas Antoine Taunay expressaram nas suas produções iconográficas diferenciadas opções estilísticas, embora em certa medida todos partam de uma mesma questão: o estranhamento do olhar europeu ao deparar-se com a sociedade brasileira. Já a segunda hipótese, estabelece que em confronto com a nova situação social, que pouco compreendeu ou que se recusou a enxergar, o pintor francês Nicolas Antoine Taunay ignorou sempre que possível a realidade social e voltou-se para uma estratégia de representação do humano minimizado, geralmente inserindo-o em uma natureza que o apequenou ou ignorando a interferência do homem nesta mesma natureza. A terceira hipótese, demonstrada ao longo da Tese, estabeleceu que, ao contrário de Taunay, os pintores Thomas Ender e Charles Landseer revelaram um interesse pelo humano em todos os seus aspectos e extratos sociais. Mas também igualmente se encantaram com a natureza do Rio de Janeiro. Charles Landseer e Thomas Ender se interessaram pelas ruas, construções arquitetônicas e por tudo da cidade do Rio de Janeiro. O olhar dos três pintores viajantes deles é também de estranhamento, mas um estranhamento que revela interesse pela dimensão humana (Ender e Landseer), exótica e desconhecida (Tauany, Landseer e Ender).

Em relação à série de documentos escritos, que compomos com as fontes visuais uma intertextualidade de base, utilizaremos os comentários dos contemporâneos a estes pintores. Com relação a Taunay, por exemplo, poderemos nos valer de documentos retirados de arquivos e de correspondências que se encontram citados na obra do Historiador e seu bisneto Afonso D' Escragnolle Taunay, e ainda usaremos o livro

Viagem Pitoresca de J. B. Debret. Para o pintor Inglês Charles Landseer, fontes imprescindíveis estão nos testemunhos que constituem os já mencionados *Diários do Almirante Graham Eden Hamond*. 1825-1834/38, e o *Diário de uma viagem ao Brasil* de Maria Graham, e o livro *Notícias do Brasil* de Robert Walsh. Em relação ao pintor Thomas Ender, usamos as crônicas de Spix e Von Martius, e utilizamos também, os escritos de outro participante da Missão Científica da Áustria, J.E.Phöl. As fontes históricas utilizadas em nossa pesquisa de doutorado consistem, em boa parte, de documentos iconográficos de três pintores viajantes. Dentro deste *corpus documental* mais amplo que foi obtido a partir da produção individual destes pintores, estabelecemos um recorte mais específico. Os documentos que nos interessam são os que foram produzidos no Brasil, tematizando o Rio de Janeiro, daquele período específico de 1816-1826. Com relação a Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer, contamos com aquarelas, óleos e desenhos. A maior parte das iconografias que compõem nosso corpus documental estão conservadas em museus e institutos do Rio de Janeiro ou registradas em coletâneas.

O 1º capítulo da tese discorre sobre os pontos em comum e as diferenciadas opções estilísticas dos três pintores-viajantes ao representar a realidade brasileira e tudo o que dela fez parte. Estas diferenciadas alternativas de percepção e retratação do novo mundo com que eles se deparam em terras brasileiras repousou sobre um pano de fundo: o estranhamento do olhar europeu diante da sociedade colonial do Rio de Janeiro, o que os fizeram priorizar, embora de modos diferenciados, a perspectiva do exotismo na retratação dos tipos sociais brasileiros. O 2º capítulo trata da perspectiva de Nicolas Antoine Taunay sobre a imagem do homem e da cidade fluminense no período Joanino. O pintor francês Nicolas Antoine Taunay participante da Missão artística Francesa (1816), deixa de lado os aspectos sociais que não quer representar (compreender). Contratado pela corte portuguesa no período Joanino para a função de pintor de paisagens, escolhe uma linha de retratação do paisagismo onde exclui ou minimiza a participação e a interferência humana na natureza. Isso o conduz a uma forma de idealização romântica e a uma reconstrução da imagem visual. É a “originalidade do local” que Taunay procura, o homem e a sua interferência no meio o interessa muito pouco. Por isto, freqüentemente a figura humana irá ocupar um lugar menos expressivo nos seus quadros. O 3º capítulo versa sobre a visão de Thomas Ender refletida nas suas aquarelas sobre a cidade e o homem fluminense no reinado de D.João VI. O artista Thomas Ender aportou no Brasil em 1817 para integrar a Missão Científica da Áustria

contratado como pintor. O objetivo principal do pincel do pintor austríaco era a cidade, o cotidiano na urbe fluminense e o homem oitocentista do Novo Mundo. Apesar desta tendência temática, isto não o impediu de produzir aquarelas onde a natureza está presente. É por observação que notamos que os elementos de uma paisagem natural não são tão bem explorados, como nos pintores Taunay e Landseer, talvez por falta de habilidade técnica de Ender. O ser humano é retratado por Ender com frequência, mas ele o representa em tamanho médio ou miniatura, sempre está como elemento de destaque da obra, mas sem representá-lo em detalhes, talvez por falta de habilidade, apesar disto, é uma forma de retratação diferente de Taunay. Estas ambigüidades do pintor austríaco, e sobretudo a sua retratação do ambiente urbano, são examinadas neste capítulo.

O 4º e último capítulo da tese é sobre o olhar de Charles Landseer sobre a cidade e o homem fluminense durante o 1º Reinado. O pintor Charles Landseer chegou ao Brasil em 1825, sendo membro da Missão Diplomática Inglesa, durante o período histórico do Brasil Império, ele apresentou uma produção artística que o coloca próximo das escolhas temáticas de Ender e Taunay. Landseer tem a peculiaridade de fazer uma intersecção entre o pintor Austríaco e o pintor francês. A sociedade brasileira lhe desperta interesse. Nas suas iconografias o homem negro é centro das atenções. Ao mesmo tempo, ele igualmente retrata a natureza fluminense com uma destreza incomparável. Elementos de uma paisagem natural e urbana são muito bem abordados pelo pintor Inglês. É a análise da produção iconográfica deste pintor, e de suas representações da sociedade, que serão objetos deste capítulo.

Nos quatro capítulos da nossa tese de doutorado, a representação da sociedade humana e dos tipos sociais encontra uma variedade no conjunto de representações produzidas por Charles Landseer e por Thomas Ender. A nova realidade causa-lhes o mesmo impacto que em Taunay, mas a sua resposta mostra-se diferenciada. Ao invés de ignorarem ou esquecerem o homem que têm diante de si, e tudo que o representa, estes pintores o aprisionam em suas representações pictóricas. O homem do Novo Mundo e tudo que fale sobre ele é objeto de observação, mesmo que, exaltado no seu aspecto de exotismo. Mesmo a utilização da paisagem por artistas como Landseer e Ender pode comprovar a hipótese de seu permanente ‘interesse humano’, pois nestes casos o pintor é levado a privilegiar a retratação das conseqüências do progresso científico enquanto interferência do homem na natureza (galhos partidos, construções que invadem a paisagem natural, um homem do povo que conduz o seu carro de boi e que atrai a

atenção do espectador que contempla uma de suas paisagens). No mais, a própria variedade da temática abordada por Landseer e Ender comprova o seu interesse pelo humano: “confrontos” étnicos, modificações urbanísticas, o comércio, as diferentes atividades humanas, as relações entre senhores e escravos... tudo encontra nestes dois um espaço para representação. Apesar de que, encontraremos em ambos algumas paisagens mais voltadas para a representação da natureza.

1. Capítulo: *Algumas questões comparativas entre os pintores Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer .*

A presente tese propõe empreender uma análise comparada das distintas representações do ser humano, da cidade, e da sociedade fluminense oitocentista, a partir do exame da iconografia produzida por pintores viajantes europeus que estiveram no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, para tal compreensão, foi necessário nos apropriarmos de alguns dos documentos iconográficos produzidos por Nicolas A. Taunay, Thomas Ender, Charles Landseer. O estudo da nossa pesquisa será guiado pelo comparativismo histórico que segundo Jürgen Kocka, esta forma de abordagem “ajuda a identificar questões e a esclarecer perfis de casos singulares. Ela é indispensável para explicações causais e suas críticas ajuda a criar um clima menos provinciano à investigação histórica”⁵.

A parte central do nosso *corpus* documental é formada pelas iconografias destes pintores-viajantes que se voltaram para a representação humana e para retratação da natureza na cidade fluminense oitocentista, e também é formada por fontes textuais produzidas por cronistas próximos do período entre 1816 a 1826, que estiveram na capital do Brasil, o Rio de Janeiro, e escreveram sobre a cidade fluminense. O cronista Inglês - Robert Walsh é uma exceção que será utilizada por nós, ele chegou ao Rio de Janeiro em 1828, dois após a partida de Landseer. Outra exceção se refere ao artista Charles Landseer que pintou na Inglaterra, sob a inspiração da sua viagem ao Rio de Janeiro, logo após o fim da sua participação na Missão Diplomática, uma tela a óleo em 1827, intitulada *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* (Pinacoteca do estado de São Paulo/Coleção Brasileira), apresentando elementos iguais à aquarela *Caçadores de borboletas*, produzida durante a sua permanência no Rio de Janeiro (1826); estas duas fontes iconográficas serão tomadas por nós como objeto de estudo no último capítulo.

⁵ - KOCKÁ, Jürgen. Comparison and beyond. *History and Theory*, n. 42, feb. 2003. p. 39.

O período de estudo abordado será de 1816 a 1826, um corte temporal que se fez necessário por abranger o período histórico total nos quais estes três pintores estiveram no Rio de Janeiro produzindo as suas obras de arte e participando de Missões ou Expedições. Não esqueçamos que, ao longo do período citado acima, uma das tarefas que cabiam às artes plásticas, entre outras, era a de captar e reter momentos inesquecíveis – função esta que só a partir de 1839 poderia ser assumida principalmente pela fotografia. Desta forma, esperavam-se, sobretudo destes três artistas, a função de documentar (registro de memória) e representar plasticamente a natureza, a cidade, o homem e a sociedade fluminense. Portanto, na época abordada pelo corte temporal de nossa pesquisa, vigorava como senso comum, uma confiança nas iconografias produzidas pelos pintores- viajantes, tratando-se estas obras de arte, de uma verdade imagética absoluta, de como seria o aspecto visual da natureza do Rio de Janeiro e do habitante do Novo Mundo.

Cada um dos três pintores estrangeiros estiveram no Brasil vinculados a uma Missão estrangeira específica. *Taunay* permaneceu no Rio de Janeiro de 1816 a 1821, engajado na Missão Artística Francesa. *Landseer* ficou no Rio de Janeiro de 1825 até 1826, participante da Missão Diplomática Inglesa. *Thomas Ender* esteve no Brasil entre os anos de 1817 a 1818, como um dos participantes da Missão Científica da Áustria. Todos os três desempenharam a função de pintor oficial de uma Missão ou Expedição. Através da temática da paisagem artística, inscrita no âmbito das artes plásticas, estes três artistas forneceram registros de imagens sobre o Rio de Janeiro segundo um parâmetro de mundo europeu.

As fontes históricas utilizadas nesta pesquisa de doutorado consistem, em boa parte, de documentos iconográficos provenientes da produção artística de três pintores viajantes, assim como da produção textual de outros cronistas viajantes da mesma época e do mesmo continente europeu. Dentro de um *corpus documental* mais amplo que poderia ser obtido a partir da produção individual destes pintores, estabelecemos um recorte mais específico (corte epistemológico). Os documentos que nos interessam são os que foram produzidos no Brasil, e mais particularmente aqueles que versam sobre o Rio de Janeiro daquele período específico (1816-1826). Com a exceção já referida, logo acima, da pintura de Landseer, *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* de 1827.

Enfatizamos que o recorte espaço-temporal atém-se, portanto, ao Brasil da época das missões artística (Francesa), diplomática (Inglesa) e científica (Austriaca),

mais particularmente ao período 1816-1826 – que foi aquele em que aqui estiveram em atividade os pintores que selecionamos para esta investigação. Naturalmente que cada uma das três missões – Francesa, Inglesa e Austríaca – relaciona-se cada qual ao seu contexto particular dentro do contexto-histórico mais amplo do Brasil governado pela família Real Portuguesa e Imperial brasileira (a partir de 1822 o Brasil foi declarado independente). Nesta época cada Missão (artística/francesa, científica/austríaca e diplomática/inglesa) possuía e precisava de um ou mais pintores para mostrar à Europa como era o Brasil, pois somente através de mapas ou imagens é que se podia saciar a curiosidade do Velho Mundo em relação ao Novo Mundo.

Para compreender o contexto mais amplo que une estes três pintores-viajantes, devemos remontar às três primeiras décadas do século XIX, quando estiveram no Brasil, apoiados pela família real portuguesa e Imperial Brasileira, vários artistas provenientes da Europa. Todos os três pintores escolhidos por nós aportaram no Brasil filiados a alguma expedição ou missão. A primeira das missões a chegar ao Brasil foi a *Missão Artística Francesa* (1816) que tinha, entre seus componentes, pintores como Jean Baptiste Debret e **Nicolas Antoine Taunay**. No ano seguinte, foi à vez do pintor participante da *Missão Científica da Áustria*, **Thomas Ender** (1817) pisar em solos brasileiros. Na mesma época, também passaram por aqui pintores associados à *Missão Diplomática Inglesa* (1825) – tais como **Charles Landseer** e William John Burchell. Todos estes pintores-viajantes eram homens que entravam pela primeira vez em contato com a sociedade colonial brasileira, e que, entre estranhamentos e fascínios diante do Novo Mundo, terminaram por produzir representações artísticas sobre a sociedade e a cidade com a qual passaram a conviver e habitar.

O contexto do período de estadia da Família Real Portuguesa e Imperial Brasileira (Período Joanino/Final do período Brasil colonial e 1º Reinado/Brasil Império: D. Pedro I) é fundamental para compreendermos o ambiente cultural que tornou possível a produção iconográfica dos pintores viajantes Taunay, Landseer e Ender aos quais analisamos nesta tese. A este contexto cultural comum, será necessário agregar a especificidade de cada pintor viajante (qual o país de origem e função da missão que fazia parte) e seu tipo de sintonia com o meio social, político e institucional que o cercava.

Durante séculos o espaço geográfico mundial tem sido representado pelas artes plásticas. Diversos artistas renomados que marcaram a História da Arte legaram para gerações futuras as suas interpretações pictóricas de variadas cidades, às quais eles se

propuseram a retratar através dos materiais das artes plásticas. Não há quem não se recorde das pinturas de *Claude Monet* sobre Paris, como por exemplo, a série sobre *A catedral de Rouen*. Aliás, não houve cidade que tenha sido tão pintada por vários artistas, ao longo dos séculos, sobretudo pelos impressionistas (também foi no século XIX), como o foi o caso da “cidade Luz”. Podemos dizer que o mesmo aconteceu com a cidade do Rio de Janeiro e a sua população no século XIX: ela foi à cidade mais retratada do Brasil nos oitocentos pelos pintores viajantes que selecionamos aqui.

As respostas destes vários artistas à nova situação com a qual se deparavam foram distintas, e por vezes carregadas de ambigüidades. Embora todos estes pintores (Landseer, Ender e Taunay) partissem em alguma medida daquilo que chamaremos de um “olhar europeu” sobre o mundo colonial, deve-se compreender que as trajetórias de cada um deles, as suas diferentes capacidades de reagir diante do novo, as suas filiações artísticas, o tipo de trabalho para o qual cada um deles foi contratado, a missão à qual se associavam – tudo isto, enfim, contribui de alguma maneira para o encaminhamento das propostas iconográficas específicas de cada um dos pintores-viajantes, ao qual estudaremos dentro de uma perspectiva de um estudo histórico das estratégias de políticas culturais da Família Real Portuguesa.

Partimos da idéia de que Taunay, Ender e Landseer, embora revelando diferenciadas e semelhantes opções estilísticas de retratação, trazem à tona uma primeira questão de fundo: o estranhamento do “olhar europeu”⁶, priorizando na forma de retratar a perspectiva do exotismo. Por de trás deste estranhamento, que reduz a alteridade a um simples exotismo, existiria uma dificuldade de assimilar o outro em toda a sua riqueza de aspectos e naquilo que ele precisamente trazia de novo aos homens do Continente Europeu. É o olhar europeu que deve aqui ser visto como solução explicativa e interpretativa, a forma mais adequada a ser considerada como um aspecto decisivo para a construção da imagem artística do outro.

Através das imagens produzidas pelos pintores viajantes, ou seja, a partir dos seus óleos (Taunay), aquarelas (Ender), desenhos/aquarelas/óleo (Landseer) estabelecem-se uma retratação de um país sob a perspectiva do exotismo. Cada qual se

³ -Naturalmente, não deve se pensar que este olhar europeu é homogêneo, conforme as diferenças regionais, bem como, os grupos sócios-culturais envolvidos, múltiplas variações podem ser percebidas, nas formas de compreensão e expressão do olhar europeu em relação ao Novo Mundo (América). Contudo numa escala de observações mais ampla, existe um território comum que permeia a percepção e a captação do Europeu em relação ao território Americano. É este padrão mais amplo onde compreenderemos a noção do olhar europeu.

aproxima desta retratação de forma diferenciada. O estudo das obras dos pintores viajantes exige a decifração dos códigos estéticos e culturais nos quais estejam inseridos. O que se esconde por detrás desta perspectiva do exótico é uma indiferença com relação às questões locais do Rio de Janeiro, demonstrando a falta de vontade de compreendê-las. Dito de outra forma, os pintores das Missões Artística, Científica e Diplomática parecem interessados apenas em retratar a cidade no seu aspecto de diferente: os hábitos incomuns, o inusitado, a vida cotidiana e o espetáculo de uma beleza desconhecida para o mundo europeu... Afirmamos que o interesse dos viajantes por pintar o que é incomum e diferente a cultura europeia se expressa bem no relato do austríaco J.E. Phol (componente da Missão Austríaca) ao escrever que: “Acrescento aqui, em breves traços, um esboço da vida social no Rio, especialmente no que ela difere de modo peculiar de nossos usos e formas.”⁷.

Por outro lado, a perspectiva do exótico também se configura através do interesse dos pintores viajantes pela riqueza natural do país, e também se mostra com o interesse deles pelos hábitos e tradições exóticos ou populares do habitante do Novo Mundo. Ou, ainda, os pintores viajantes optam por retratar freqüentemente o homem negro sob o aspecto do “exotismo”, seja mostrando-o passivo e apático, na condição de escravo, ou envolvido pelo labor do seu cotidiano, nos seus hábitos populares, mas nunca num quilombo ou em um momento de revolta. Poucos foram os cronistas viajantes que mencionaram que o suicídio era uma das saídas encontradas pelos cativos para livrarem-se da sina da escravidão. Nesta forma de retratação só enfatiza-se a inferioridade do negro escravo no Novo Mundo. Na figura do francês J.B. Debret, que foi pintor e cronista, encontramos nas suas palavras escritas aquilo que as imagens dos demais pintores viajantes (Ender, Landseer e Taunay) reforçam acerca da personalidade passiva e apática do homem negro em relação à sua condição de servo. “Em geral, o negro, naturalmente apático e medroso, sofre pacientemente esse castigo, que ele sabe ser merecido, e se resigna sem grande dificuldade a um mal que participa mais do tédio que da dor”⁸.

O estranhamento do olhar europeu se mostrou em relação à “faceta do exotismo” exemplificada também no artista Jean Baptiste Debret, em referência a todos os seres

⁷ - POHL, Johann. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos 1817 à 1821*. Rio de Janeiro; 1951, p.46.

⁸ - DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Tomo I (volume I e II) e TomoII (volume III), 3. ed..Rio de Janeiro: Círculo do Livro S.A, 1973, p. 323

humanos brasileiros. Ele demonstra esta perspectiva do exótico ao mencionar a “doçura” do habitante brasileiro.

“Com muita justiça os viajantes que percorrem o Novo Mundo citam o brasileiro como o habitante mais cortês e afável da América do Sul. Essas qualidades, ele as deve em parte à influência de um clima delicioso, que, fecundando-lhe as belas plantações (...). Vive ele feliz com sua atividade e conserva uma atitude tranqüila, em meio às comoções populares que cobrem de sangue a América espanhola ...”⁹.

Outro cronista viajante é o inglês Robert Walsh que esteve em solos brasileiros nos anos de 1828-1829, no período histórico denominado Primeiro Reinado. Ele veio a produzir uma crônica baseada em suas observações sobre o Brasil, intitulada *Notícias do Brasil*. Apesar do tempo de permanência de Walsh no Rio de Janeiro tê-lo feito contemporâneo ao pintor e cronista de origem francesa Debret (ficou no Brasil de 1816 a 1831), estes dois cronistas apresentam pontos de vista opostos em relação à condição de servidão do homem negro. Robert Walsh é um dos poucos cronistas que construíram uma visão de um negro aguerrido em relação à escravidão. Walsh comenta as fugas dos escravos, e da mesma maneira, como ele menciona ainda, o suicídio como demonstração de não-passividade do negro no que concerne à escravidão. Como já mencionamos esta imagem “aguerrida” do negro não aparece nas iconografias dos pintores Ender, Landseer e Taunay. Robert Walsh narrou em sua crônica *Notícias do Brasil* que:

“ No Jornal do Commercio e no Diário há sempre dez ou doze anúncios de ‘escravos fugidos’. Quando eles desaparecem, geralmente se embrenham no corcovado ou outros circunvizinhos e ali, armados de chuços, assaltam os viajantes e vivem da pilhagem.(...) Nada mais absurdo do que dizer que eles se habituaram à escravidão na América e se sentem mais felizes aqui do que em liberdade em sua terra.(...) Nunca ouvi dizer que o suicídio seja comum entre os infelizes europeus mantidos cativos pelos povos bárbaros, esse é um fato corriqueiro no Brasil. Há o fato de que sempre aparecem corpos de negros boiando na baía, sem que seja encontrada neles nenhuma marca de violência; é do conhecimento de todos que eles próprios se atiram ao mar para se livrarem de uma vida intolerável.”¹⁰

6- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Tomo I (volume I e II) e TomoII (volume III), 3. ed. Rio de Janeiro: Círculo do Livro; S.A, 1973, p. 122.

¹⁰ - WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo. 1985; p.160.

Outro cronista fundamental foi o Alemão Carl Schlichthorst, que aportou no Rio de Janeiro em setembro de 1824 embarcado no navio “Caroline”, durante a vigência do Brasil-Império. Pouco conhecido entre os pesquisadores Brasileiros, sua obra é, no entanto, de sumo valor testemunhal e histórico, pois ele foi contemporâneo das negociações realizadas pela Missão Diplomática de Stuart em 1825 para que Portugal aceitasse a independência do Brasil. Schlichthorst foi militar e engenheiro, durante a sua estadia no Brasil também escreveu uma crônica sobre o Rio de Janeiro que foi publicada logo depois do seu retorno a Alemanha, intitulada *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais*. Alistado no Corpo de Estrangeiros, como tenente de Grandeiros Alemães, serviu no Rio de Janeiro até 1826.

A peculiaridade da crônica do Alemão Carl Schlichthorst reside no fato que a sua obra literária restringe-se ao âmbito geográfico do Rio de Janeiro. Por outro lado, tal qual Robert Walsh, ele abordou a faceta reativa da população escrava, narrando acontecimentos que testemunhou, através dos quais ele corrobora o que a historiografia atual já vem demonstrando: o fato de que a escravidão e as punições não eram aceitas passivamente pela população negra. Como exemplo, Schlichthorst narra na sua crônica um caso de vingança por parte dos escravos, cansados de serem barbarizados pelo seu dono: “O cruel senhor não se divertiu por muito tempo. Certa noite, ao regressar do Rio de Janeiro, com sua mulher, numa embarcação, os negros aproveitaram as trevas que enegreciam a baía e os lançaram à água.”

Carl Schlichthorst foi contemporâneo do pintor Landseer, no entanto, na obra artística do pintor Inglês, a população negra aparece sempre labutando ou sendo açoitada. Esta realidade de trabalho contínuo e ininterrupto também não escapou aos relatos do cronista Alemão, mas para a habilidade e imaginação artística de um pintor não teria sido difícil retratar em suas obras uma rebelião, uma fuga, ou quilombo, ou alguma outra forma que demonstrasse ao espectador que a escravidão nos trópicos não acontecia passivamente. Nas iconografias de Landseer, Ender e Taunay não aparecem, certamente, este tipo de preocupação pictórica. O próprio Cronista Carl entretete comentários sobre as fugas dos escravos e, apesar de não ser contemporâneo ao Quilombo dos Palmares, não deixou de mencioná-lo nos seus escritos, como veremos na citação a seguir:

“Os escravos que têm a felicidade de escapar à astúcia e à perseguição dos Capitães-de-Mato, encontram nas densas florestas do Brasil, pequenos grupos de seus conterrâneos vivendo da caça e do roubo. Já se foi o tempo em que a República dos Palmares florescia nos sertões pernambucanos sob o governo do sábio e corajoso Zumbi.(...) De Palmares não existe mais o menor vestígio. Só a sua gloriosa lembrança.”¹¹

A historiadora brasilianista Mary C. Karasch ressaltou a importância do uso dos cronistas viajantes-europeus como outro tipo de fonte histórica para os pesquisadores que se interessam por pesquisar o Rio de Janeiro do século XIX. Ela faz algumas ressalvas: “Embora seja uma fonte essencial, a literatura dos viajantes tem também as suas limitações e deve ser usada com cautela. Cada turista que passava pelo Rio de Janeiro trazia capacidades muito diferentes de observação, descrição e análise, dependendo de seu background social, educação, ocupação e duração de estadia na cidade. A maioria era incapaz de penetrar no verdadeiro significado do que descrevia ou pintava”¹². Por isto optamos usar não só um cronista, mas outros cronistas de nacionalidades distintas da Europa, fazendo uma intertextualidade com as iconografias dos pintores-viajantes, entrecruzando tanto o diversos cronistas como os três pintores viajantes Landseer, Ender e Taunay. Nós usaremos tais cronistas, como por exemplo: Spix e Martius, J. E. Phol, C. Schlichthorst¹³, J.B. Debret, Maria Graham, Graham E. Hamond, Robert Walsh, ... e outros que possivelmente estejam dentro ou muito próximos do nosso recorte temporal para assim enriquecerem a nossa pesquisa com outros olhares sobre a sociedade fluminense e a natureza do começo do século XIX.

Apesar de Mary Karasch comentar a sua predileção por aqueles cronistas-viajantes que aqui se estabeleceram mais tempo, uma vez que nesses casos a literatura dos viajantes apresenta uma narrativa mais “constante”, devemos acrescentar algumas observações. Ela continua o parágrafo acima afirmando que : “As melhores fontes para este estudo foram aqueles que viveram na cidade por mais de dois anos, como o inglês John Luccock e o francês Jean-Baptiste Debret; porém os visitantes ligeiros ocasionais que registraram com acuidade o que observaram pessoalmente proporcionaram amiúde provas que

¹¹- SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais*. Imprenta:Brasília: Senado Federal; 2000; p.144/145.

¹² - KARASCH, Mary. *A vida dos escravos do Rio de Janeiro: 1808-1850*. S.Paulo: CIA das Letras. 2000 ; p.22.

¹³ - SCHLICHTHORST, Carl. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais*.(Tradução Emmy Dodt e Gustavo Barroso) Imprenta:Brasília: Senado Federal; 2000.

faltavam”¹⁴. Em que pese à acuidade dos comentários de Karasch, acreditamos também que os que permaneceram pouco tempo, podem trazer um contraponto importante em relação aos cronistas que ficaram muito tempo. Isto porque o cronista menos familiarizado com a sociedade colonial brasileira também traz a vantagem de apresentar um olhar europeu mais atípico, ainda não contaminado pela familiaridade. Pode torna-se possível para o cronista não assimilar a forma de olhar o outro a partir dos seus pares iguais (europeus). É o que acontece com Robert Walsh se comparado com Debret. As duas visões – o outro que ainda nos estranha, e o outro que já vai se familiarizando (assimilando) com a nossa sociedade – serão fundamentais para nossa tese de doutorado. Com estas nuances diferenciais dos cronistas, pretendemos nos aproximar de modo mais rico do conjunto de representações artísticas da sociedade escravocrata do período joanino e do 1º reinado brasileiro, que foi aquele que se construiu pelos artistas-viajantes europeus.

A perspectiva de visão do europeu materializada em produtos culturais específicos como as crônicas e imagens, assim como o estabelecimento do contato e do conhecimento do outro, concretizam-se graças às diversas viagens¹⁵ efetuadas pelos artistas viajantes, em busca de novos estímulos. Lembraremos neste momento que os países do Novo Mundo, mas também a África começou no século XIX a ser muito percorrido por viajantes. Este interesse pelo novo mundo seja através de viagens ou da leitura dos relatos de viajantes, tornou-se uma espécie de moda na época. Estes artistas que percorriam os trópicos em busca de novas impressões eram freqüentemente oriundos de vários países europeus — sendo que no caso específico de Ender, Landseer e Taunay os seus países respectivos de origem são Áustria, Inglaterra e a França. Todos traziam como repertório mental um conjunto de valores preconcebidos a respeito dos países do Novo Mundo, como por exemplo, o Brasil.

Pode-se dizer que estes artistas (e cronistas) europeus partilhavam uma visão de mundo similar, concebida segundo uma mesma base cultural: uma visão europeia de civilização conforme uma amálgama de cunho ideológico social, estético, político e moral em consonância com a sua época. Os pintores estrangeiros, como Ender, Taunay e Landseer, que viajaram para lugares longínquos atraídos pela beleza da natureza, e

¹⁴-KARASCH, Mary. *A vida dos escravos do Rio de Janeiro: 1808-1850*. S.Paulo: CIA das Letras. 2000 ; p.22

¹⁵ - LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário*. S. Paulo: Forense Universitária, 1989; p.74. “As viagens de Gulliver (1726) constituem o documento ficcional mais conhecido de sátira a pretensa universalidade dos padrões clássicos(…)”

também atraídos pelos hábitos e tradições exóticos ou populares, de certa forma já traziam consigo, em seus espíritos, imagens preconcebidas do Rio de Janeiro. O conjunto iconográfico constituído, neste momento, desvenda a visão de mundo e o imaginário que estes europeus possuíam de nós, e quiseram marcar através das artes plásticas, uma imagem da cidade do Rio de Janeiro visando o mesmo receptor: o público consumidor europeu.

As viagens realizadas pelos três pintores europeus (Ender, Taunay e Landseer) ao Brasil, revelaram-se uma excelente prática capaz de extrair o ser humano da “mesmice” do dia-a-dia. As viagens funcionam também, como uma forma significativa de conduzir o viajante a experimentar a alteridade e favorecer outra perspectiva da vida. É uma maneira de desvelar a diversidade do mundo novo. Com o experimento da viagem, trava-se um relacionamento com o continente estranho, instaurando ainda o estranhamento desenvolvido no contacto entre a própria cultura de origem e a outra. “Os relatos de viagem, tomando por tema a China,..., a América, feitos por viajantes, divulgam a diversidade de costumes e dos valores, pondo em dúvida a uniformidade reinante”.¹⁶ Devemos, aliás, considerar que a prática da viagem foi muito utilizada por outros artistas europeus, também no século XIX, como Paul Gauguin e Vincent Van Gogh, e outros, que, em seus relatos pessoais ou através das suas próprias obras, demonstraram em comum a Taunay, Landseer e Ender, o forte interesse por países de cultura oposta à cultura europeia que através da sua beleza natural e da sua cultura puderam servir de estímulo para os seus pincéis. Mas no caso de Gauguin e Van Gogh o lugar escolhido foi o continente da Oceania.

Sabe-se que foi a partir de 1808, e da permanência da Corte Portuguesa no Rio de Janeiro¹⁷, que o vasto território brasileiro, e principalmente a cidade do Rio de Janeiro, passaram a aguçar a curiosidade de europeus em geral, como, dos ingleses, franceses e austríacos em particular, todos intensamente interessados pelo conhecimento da natureza brasileira, da cidade e da população. A corte portuguesa e a família real haviam escapado das tropas Napoleônicas, e neste processo D. João príncipe regente se viu obrigado a transferir a sede do governo Português para o Brasil. Logo depois, ele

¹⁶ - LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário*. S. Paulo: Forense Universitária, 1989; p.74.

¹⁷ -TAUNAY, Afonso D’Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UNB, 1973., p.3/4 “A vinda da Corte refugiada parecia dever despertar o Brasil da modorra secular; mas, como observam Spix e Martius, a chegada em massa de grande número de europeus, [...] introduziu, sobretudo, e mais rapidamente, maior gosto pelo conforto material, o luxo e os encantos exteriores da vida social.”

elevava o Brasil à categoria do Reino Unido de Portugal e Algarves. O interesse europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical brasileira coincide com a motivação pela viagem, pelo ato de viajar para regiões menos conhecidas pela Europa. Além de Spix e Von Martius, a América Portuguesa atraiu também cientistas como Saint-Hilaire e o Barão Langsdorff. Neste sentido, pode-se dizer que “o interesse europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical coincide com a prática da viagem...”¹⁸, de modo que o olhar europeu, e o estabelecimento do contato e do conhecimento do outro se concretiza graças às diversas viagens efetuadas pelos artistas viajantes¹⁹ em busca de novos estímulos. Todos estes artistas e cronistas, na maioria das vezes, traziam como repertório mental uma visão de mundo, bem como, importavam idéias preconcebidas a respeito dos países do Novo Mundo.

Tudo parecia novo para os pintores europeus que aqui chegavam entre as primeiras e segundas décadas do século XIX – e o que os torna parte de um importante problema histórico era o fato de que Ender, Landseer e Taunay, como artistas, tinham entre as suas obrigações e afazeres precisamente a função de representar imagetivamente (e às vezes textualmente) a nova sociedade com a qual se deparavam. As respostas destes homens à sociedade brasileira e as suas maneiras de representá-la foram por vezes bem diversificadas, e semelhantes em alguns aspectos, embora fundadas em um “olhar europeu” alicerçado em expectativas sobre a nova terra que muitos deles já tinham antes de aqui chegar. Integrava-se a este “olhar europeu”, a espera pelo exótico, de encontrar um mundo exuberante e selvagem, com a presença de uma natureza exuberante, com uma sociedade mais rústica em relação àquilo que consideravam como a civilização européia.

¹⁸- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo : Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994; p.11

¹⁹ - PRADO, João Fernandes. *O Artista Debret e o Brasil*. São Paulo; Editora Nacional, p. 34/36. “O fato de haver, desde algum tempo, vivo interesse na Europa pelas regiões chamadas equinociais, não só por motivos geográficos como para conhecer as riquezas que possuísem. As notáveis Viagens empreendidas por Humboldt são o exemplo desse interesse aparente nas expedições em volta ao mundo então organizadas por Britânicos, Franceses, Alemães, Austríacos e Russos.(...).Das ofertas recebidas, preferiram Debret e seus companheiros a Portuguesa (...). Além do que se-lhes afigurava mais interesse o país descrito por Parny e pelos numerosos Franceses que acorriam ao Rio de Janeiro, ex- militares do Império, fazendeiros de café, empresários de ‘casas de modas’, restauradores, cabeleireiros, dançarinos, etc; os quais narravam os atrativos da paisagem, da fauna e da flora do trópico e o pitoresco dos usos e costumes dos seres habitantes.”

É útil, com relação ao contexto que se refere às questões relacionadas às transferências culturais (Ender e Taunay), situadas no período joanino, sintonizarmos nossa perspectiva de análise com a abordagem deste mesmo período que foi expresso por Jurandir Malerba em *A corte no exílio*. Este autor segue os direcionamentos propostos por Norbert Elias em seu livro *O processo civilizador*²⁰, e avalia, entre outras questões, as mudanças ocorridas nas práticas sociais no Brasil a partir das relações que se estabeleceram entre os portugueses, recém-chegados, e os negociantes fluminenses, sob o contexto da presença do herdeiro e príncipe regente Dom João (depois Dom João VI) e a sua corte. Assim, ainda sob a inspiração de Norbert Elias, Malerba propõe-se em seu livro a abordar o momento de extrema aceleração do processo civilizador no Brasil-Colônia, intensificado a partir do convívio com uma nova estrutura social que coincidiu com a fase de superação política de colônia para país independente.

Do ponto de vista de uma contextualização política e histórica, fundamental para a abordagem que desenvolvemos ao longo da tese, devemos tecer algumas considerações que desde já se fazem necessárias. Pode-se dizer que a chegada da Corte Portuguesa ao Brasil²¹ não foi inesperadamente precipitada pelas excursões expansionistas de Napoleão Bonaparte, uma vez que já havia de algum modo entre os portugueses, desde momentos bem anteriores, a consciência de que Portugal era uma peça frágil no jogo de poder entre as nações européias e de que, conseqüentemente, as perspectivas de ameaças territoriais no espaço europeu deveriam ser encaradas como um horizonte de possibilidades. Salientamos que este contexto é importante para os pintores Taunay e Thomas Ender, e também indiretamente para o pintor Landseer que viria ao Rio de Janeiro na fase do Brasil Império/1º reinado (como veremos no último capítulo).

De fato, a possibilidade da existência de um futuro Império centralizado na América Portuguesa, já fazia parte do campo de preocupações e expectativas da intelectualidade portuguesa entre os séculos XVI e XVII. No século XVIII, adicionalmente, esta idéia passa a ser beneficiada por idéias e valores do iluminismo. A Academia Real das Ciências de Lisboa²², que inspirava e fomentava uma nova

²⁰ - MALERBA, Jurandir. *A Corte no Exílio, Civilização e Poder no Brasil, às vésperas da Independência (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000. p.40

²¹ - SILVA, Ana Rosa Clochet. *Inventando a nação*. Intelectuais ilustrados e estadistas Luso-Brasileiros na crise do antigo regime Português (1750-1822). São Paulo: Hucitec, 2006.

²² - SILVA, Ana Rosa Clochet. *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio: 1783-1823*. Campinas : Editora da Unicamp, 1999.

intelectualidade, propunha olhar para o Brasil de forma diferente, e as mesmas mudanças criadas por Pombal em Portugal deveriam chegar à sua colônia mais rica, o Brasil. Deste modo, um novo modelo de relação política com o Brasil passara a ser cogitado mesmo antes de Napoleão Bonaparte e o seu bloqueio continental – um modelo que considerava que a colônia não poderia ser excessivamente explorada a ponto de empobrecê-la, pois isto significaria também o empobrecimento de Portugal. Tinha-se a certeza de que o Brasil era um trunfo importante para a própria sobrevivência de Portugal na Europa. Vale lembrar que, segundo as proposições de Oliveira Lima, a escolha de Dom João em migrar junto com a sua corte para o Brasil possuía raízes sólidas em um passado longínquo, tendo se mostrado muito mais “como uma inteligente e feliz manobra política do que como uma deserção covarde”.²³

As idiosincrasias de cada um dos pintores-viajantes examinados entra, porém, apenas como um elemento a mais a ser investigado quando abordamos as suas obras imagéticas. Muitas outras coisas podem ser percebidas a partir de suas iconografias, a começar pelos elementos que ressaltam o confronto entre sociedades tão distintas como as da Europa oitocentista e a do Rio de Janeiro do mesmo período. As iconografias escolhidas por nós mostram o Rio de Janeiro, em um período histórico na qual coincide com o momento onde o Rio de Janeiro, poucos anos antes, tornara-se a capital do Brasil, e ainda, recentemente, havia passado a acolher o príncipe regente, a corte portuguesa e a máquina administrativa portuguesa, alçando o Brasil a uma situação de destaque no mundo em virtude desta situação peculiar. Nas iconografias de Taunay, Ender e Landseer também encontram voz representações sociais que se mesclam de parte a parte, bem como os padrões gerais de retratação que se impõem aos homens e artistas de seu tempo, os estranhamentos produzidos a partir do contato com o outro, os choques étnicos e culturais e tantos outros aspectos que merecem um estudo histórico-social mais aprofundado.

Segundo Jacques Le Goff, a Historiografia atual passou a tratar os materiais da memória, os monumentos enquanto documentos. Portanto, podemos propor desenhos, aquarelas, litografias e pinturas como fontes históricas, acompanhando a ampliação da noção de “fonte histórica” e o leque de opções quanto ao que pode constituir-se como documento para uma pesquisa histórica, neste caso considerando que tudo o que exprime a cultura humana, demonstra a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de

²³ - LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p.43

ser do homem, pode servir como documento. Trata-se, portanto, de “falar da grande extensão da documentação histórica contemporânea, em especial, da multiplicação da documentação audiovisual, e o recurso ao documento iconográfico, etc.”²⁴

Utilizar as fontes iconográficas dos pintores viajantes, como base principal de nossa pesquisa, é fundamental para rastreamos como a imagem do começo do século XIX foi construída, pelos artistas europeus para nós brasileiros e para a Europa. Somente com o uso das pinturas, aquarelas e desenhos é que “nos vemos”, no século XIX. As outras fontes de natureza textual fornecem ao Historiador e ao homem comum uma percepção do mundo no século XIX, não visível. Só com as fontes iconográficas é que temos a visualidade do Brasil oitocentista, em sentido pleno.

A partir de estudos recentes, tem se intensificado a busca dos historiadores por uma utilização de fontes iconográficas como documentação histórica. Tal opção pela documentação iconográfica, insere-se em uma ampliação das possibilidades da documentação histórica que foi bem característica da História recente. Nossa pesquisa se inscreve em uma proposta historiográfica atual, que cada vez mais incorpora novos objetos, novos problemas, novas fontes, novas metodologias. Tratar sob uma perspectiva comparativa a contraposição de distintos padrões de representação produzidos por atores sociais envolvidos no mesmo contexto sócio-cultural, dentro do viés de análise sincrônica proposto por Marc Bloch para a abordagem comparada, faz parte de nosso esforço historiográfico voltado para a percepção de uma maior complexidade.

A intenção é tratar de uma nova maneira, e a partir de novas perspectivas, um tema que somente nos nossos dias pode se beneficiar de novas metodologias – desde as pertinentes à análise iconográfica até as pertinentes à análise textual. De fato, na última metade do século XX, tornam-se relevante e cada vez mais freqüente os estudos de tratamento intertextual de vários tipos de fonte, o que veio a se constituir em outra *Escrita da História*. Neste sentido, nossa pesquisa procurou entrecruzar fontes iconográficas e fontes textuais a partir dos métodos adequados, nos preocupamos em respeitar as especificidades dos discursos visuais e escritos, integrando estas análises em um sistemático esforço comparativo.

²⁴- LE GOFF, Jacques. Verbetes. “História”, “Memória e Documento/Monumento” *In: Enciclopédia Einaudi*. Vol. I: Memória- História. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, p. 219

Os pintores-viajantes Ender, Landseer e Taunay são europeus do início do século XIX que, por razões diversas, viram-se transportados para um novo mundo e para uma nova realidade social que era o Brasil. Este era efetivamente um novo mundo, tanto no sentido social como no sentido espacial e geográfico, que passava a proporcionar um universo de amplos espaços e de natureza exuberante àqueles homens originários de uma Europa que, comparativamente, podia ser considerada um universo de espaços limitados. Para além do estranhamento físico e geográfico, estes europeus oitocentistas confrontavam-se de súbito com uma sociedade colonial-escravista, que mostrava novos tipos étnicos como o negro e o índio, que expunha novos tipos sociais representados por uma miríade de profissões e de estatutos sociais (como o mercador de escravos ou o Senhor), e que, sobretudo desenvolvia uma pluralidade de combinações e de misturas sociais e étnicas — como o entroncamento étnico representado pela figura do mulato brasileiro, o contraditório jogo de relações entre portugueses e brasileiros de todos os tipos, ou a interação entre os membros da Corte Portuguesa e aquela sociedade colonial e Imperial que, de súbito, era alçada a uma nova situação na política internacional. Todos estes aspectos são captados por Taunay, Ender e Landseer e transportados para as suas obras de arte.

Enquanto Nicolas Antoine Taunay expressa as suas expectativas fugindo de uma sociedade que não queria representar pictoricamente – e que por isto aparece minimizada nos seus quadros através de seres humanos que se apequenam diante de gigantescas e exuberantes paisagens – já um Thomas Ender ou um Charles Landseer são pintores que parecem fascinados por uma sociedade povoada por brancos, negros e mulatos, por novos costumes e profissões, por uma diversidade que eles procuram retratar nas suas obras, mesmo que a considerando estranha e exótica. Distintas estratégias de representação pictórica acompanham estas diversificadas maneiras de perceber a sociedade e o espaço oitocentista, de representá-la, de convertê-la a uma leitura específica. Porém, Landseer também não deixa de representar plasticamente esta natureza exuberante nas suas obras (neste aspecto ele é igual ao Taunay). O confronto entre os modos de representar o espaço fluminense, a sociedade colonial no período joanino e a sociedade do 1º reinado, nos óleos de Taunay, nas aquarelas, desenhos e óleo de Landseer e nas aquarelas de Ender, foi fundamental para a percepção destas estratégias diferenciadas.

A base de reflexão de nosso trabalho refere-se ao fato de que foram estes pintores europeus àqueles que, por uma peculiaridade histórica que foi a das missões

artística, diplomática e científica, terminaram por se tornar praticamente os principais responsáveis pela representação da imagem brasileira do começo do século XIX para o mundo e para nós brasileiros. Foram eles incumbidos pela representação artística da natureza, do espaço fluminense e do habitante do Brasil no início do século XIX.

O presente problema de nossa tese é o de investigar os mecanismos de representação, de seleção do que deve e não deve ser representado, de reconstrução da imagem do espaço Fluminense a partir das artes visuais, e de interação entre o representado e aquele que produz a representação. Assim sendo, pretendemos refletir sobre o fato de que foram os pintores europeus os mais conhecidos responsáveis pela representação iconográfica que hoje possuímos da imagem do espaço geográfico e da população do Rio de Janeiro no começo do século XIX. Os responsáveis pela propagação da imagem do Rio de Janeiro para o mundo e para as gerações futuras foram essas gerações de artistas (e cronistas) estrangeiros, ao retornarem para a Europa os pintores viajantes (Ender, Landseer e Taunay) levaram consigo os seus trabalhos artísticos que habitam até hoje os Museus mais famosos do mundo.

A perspectiva de uma História Comparada já é aventada desde a primeira metade do século XX, após ser sistematizada por Marc Bloch²⁵, vai encontrar nas últimas décadas do século XX uma intensificação peculiar, com a contribuição de Neide Thelm e Regina Bustamante²⁶, no começo do século XXI, foi-se aprimorando mais ainda os estudos neste campo. É esta perspectiva que se acha particularmente adequada ao nosso objeto de estudo, que buscamos apreender, em um esforço comparativo capaz de perceber as semelhanças e contrastes, em três produções iconográficas (Taunay, Landseer e Ender) distintas, relacionadas a contextos históricos bem próximos (o do período joanino e do primeiro reinado), cuidando para que nossa análise seja atravessada por uma problemática bastante específica: a da representação da diversificação social na espacialidade urbana do Rio de Janeiro. Busca-se precisamente a perspectiva do comparativismo histórico, face à problemática examinada, com vistas à percepção de singularidades relativas a cada um dos padrões de representação examinados, buscando percebê-los como respostas de três pintores-viajantes distintos “a um mesmo contexto sócio-histórico” (família real) que, opunha-se a um padrão sócio-cultural que lhes era familiar na Europa.

²⁵ - BLOCH, M. “Comparaison” in *Bulletin du Centre International de Synthèse*, nº 9, Paris: jun. 1930, p. 31-39.

²⁶ -THELM, Neide e BUSTAMANTE, Regina. “História Comparada: Olhares Plurais”. In: *Revista de História Comparada*, volume 1, nº1, julho de 2007.

Deste modo, o esforço comparativo dá-se em dois níveis: de um lado, fazendo contrastar os três pintores entre si (Taunay, Ender e Landseer), de outro lado, iluminando reciprocamente dois contextos sócio-culturais bem diferenciados – o da Europa e o do Brasil no período joanino e primeiro reinado (Brasil Império). Em vista disto, sustentamos que a abordagem de História Comparada permitir-nos-á atravessar a problemática em um estudo particularmente rico. Acresce que, conforme pontuam Thelm e Bustamante²⁷, a abordagem da História Comparada permite, “colocar em comparação várias experiências”, que se produzam “espaços de inteligibilidade e reflexão nova”. O que buscamos é precisamente esta produção de um novo espaço de inteligibilidade para o entendimento e apreensão de um universo de estudos que tem crescido na última década – o da representação artística do espaço (cidade) e da sociedade colonial (período joanino) e do 1º Reinado pelos pintores-viajantes no século XIX.

Com relação à interpretação dos documentos iconográficos que representam à sociedade e o homem fluminense, adotamos as indicações de Ernst Cassirer²⁸, adaptando-as para a nossa pesquisa comparada. Conforme Carrirer, são os materiais legados pelo homem no passado, que, no nosso caso, correspondem às fontes imagéticas dos pintores europeus Taunay, Ender e Landseer que se tornam a chave da visão de mundo sobre o Brasil oitocentista. É necessário saber interpretar a linguagem simbólica desses documentos. O documento é a chave para a compreensão da existência humana – uma vez que, por detrás de tudo, temos o homem na sua essência. Retomando mais uma vez Cassirer, enfatizamos que: “A arte e a História são os mais poderosos instrumentos de que dispomos para investigar a natureza humana. Que saberíamos nós sobre o homem se nos faltassem estas duas fontes de informação?”²⁹

O conceito de “lugar de produção” de um discurso, conforme proposto por Michel de Certeau em seu célebre texto *A Escrita da História*, também se mostrou passível de ser estendido, em nossa perspectiva, à produção iconográfica dos artistas Taunay, Ender e Landseer. Por isto, consideramos importante situar, ao longo desta tese, cada um dos pintores que estudamos na sua sociedade, na sua inserção dentro da

²⁷- THELM, Neide e BUSTAMANTE, Regina. “História Comparada: Olhares Plurais”. In: *Revista de História Comparada*, volume 1, nº1, julho de 2007, p.11.

²⁸- CASSIRER, Ernst. *Introdução a uma Filosofia Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

²⁹-CASSIRER, Ernst. *Introdução a uma filosofia da cultura Humana*. São Paulo, Martins Fontes, 1994; p.322.

atividade pictórica realizada no Brasil (retratista, pintor histórico, gênero ou paisagista), na Academia, na configuração social da Corte, e assim por diante. Buscaremos situar cada obra produzida, enfim, no seu “lugar de produção”.

Será ainda profícuo considerar outra abordagem teórico-metodológica proposta ainda pelo pesquisador Michel de Certeau³⁰, ao afirmar que o historiador trabalha com objetos físicos da região da cultura – tais como imagens, papéis, cantos, pedras, etc – transportando-os para a história e transformando-os em documentos, dando assim voz a imensos setores adormecidos da documentação, penetrando nas zonas de silêncio, visto que, inicialmente tinham uma posição em um papel no passado se tornando no presente documentos para uma pesquisa. É assim que nos apropriamos das obras de arte (documentos iconográficos) dos pintores viajantes: Ender, Taunay, Landseer.

Uma vez que a pesquisa é norteada também pela percepção do Processo Civilizador e de sua expressão a partir do encontro dos pintores-viajantes com o mundo dos trópicos, encontramos uma referência teórica fundamental na obra *O Processo Civilizador* de Norbert Elias. Segundo o autor, o processo civilizador consistiria em mudanças profundas que teriam ocorrido na sociedade européia em vários aspectos, desde o plano político até o modo comportamental, o que, de certo modo, implicou também em mudanças estéticas. De acordo com as proposições teóricas de Norbert Elias, teria ocorrido um longo processo de internalização dos hábitos humanos na história ocidental, moldando no homem nascido nas culturas européias todo um sistema de códigos e sensibilidades que favorecia o controle do poder político sobre cada indivíduo.

Pretendemos compreender, através de uma análise das ações da Coroa Portuguesa no Brasil, como um processo civilizador se expressa no Brasil administrado pela Corte Portuguesa a partir de 1808. As duas Missões estariam nesta esteira de expectativas, correspondendo a um projeto estético-científico que os portugueses consideravam necessários para equiparar os hábitos, atitudes e gostos estéticos dos brasileiros aos que já se desenvolviam em terras portuguesas. Já adaptando a perspectiva introduzida por Elias ao nosso objeto de estudo, podemos dizer que estudar este sistema de interdependências mostra-se, em nosso entender, como um campo bastante rico de possibilidades historiográficas.

³⁰- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982, p.79 à 87.

A vinda de uma Expedição Artística Francesa em 1816 ao Rio de Janeiro pode ser considerada, em certa medida, como uma extensão das iniciativas tomadas por D. João VI no campo cultural. Foi quando D. João VI tomou a consciência de que o Rio de Janeiro, então sede da monarquia portuguesa, carecia de estabelecimentos de educação e cultura que se somassem às iniciativas de âmbito econômico levadas a cabo na América Portuguesa. Desde 1808, quando a Corte portuguesa, a rainha e o seu príncipe regente João chegaram ao Brasil deixando as tropas Napoleônicas para trás, este governante sentiu a necessidade de fomentar na cidade do Rio de Janeiro a criação de instituições científicas e culturais. Isto também atenderia às necessidades culturais e sociais da corte Portuguesa, visto que em Portugal existiam instituições científicas e culturais atuantes em vários campos, as quais esta corte estava habituada a frequentar. A contratação em 1816 de um grupo de artistas franceses, que teriam como missão erguer uma Academia de Belas-Artes e ensinar o gosto das Belas-Artes no Brasil, entrou no rol do programa de civilização, no âmbito da cultura e da educação, perpetrados pelo monarca Português.

Nicolas Antoine Taunay era um artista que gozava de prestígio na França antes de partir para o Rio de Janeiro, após a queda de Bonaparte e o triunfo dos Bourbons ele aceitou o convite de montar uma Academia de Belas Artes na América Portuguesa. Taunay chegou ao Brasil em 1816 (partindo em 1821), com o intuito: de ministrar aulas, ensinar o gosto das belas-artes no Brasil e de ajudar na fundação de uma Academia. As aptidões artísticas de Taunay não serviram de todo aos anseios de retratação artística de membros da Corte Portuguesa, pois ele pintou alguns retratos desta Realeza. No conjunto de suas obras, existem poucas nas quais ele incluiu membros da família real nas suas paisagens. Esta mesma situação pode ser constatada no conjunto de obras de Landseer e Ender, mas há exceções que serão examinadas por nós. Nicolas Antoine Taunay ocuparia a função de pintor de paisagem.

A inserção de Taunay é particularmente única. Suas estratégias de representação opõem-se ao padrão de representação social que aparece no pintor Austríaco Thomas Ender, que chegaria com a Missão Austríaca, apesar de também ter sido contratado por uma Missão Científica como pintor. A maneira como estes artistas se defrontaram idiossincraticamente com a realidade brasileira implica também na construção de dois

novos contextos para cada um dos pintores. Tal construção de contextos superpostos³¹ será efetuada nos capítulos da Tese relativos a cada uma das Missões (e seus respectivos pintores), e isto implica em examinar as motivações artísticas e pessoais de cada um dos pintores, a sua história de vida, as suas expectativas e idealizações prévias, a sua posição na sociedade da qual eram provenientes, e a sua interação com a sociedade brasileira a partir do momento em que aqui chegaram.

Quanto a Thomas Ender, para já mencionar um contexto inicial relativo a este pintor, ele aqui teria chegado a julho de 1817 (e partido no ano seguinte, em junho de 1818). Engajou-se na Missão Científica da Áustria como pintor, acompanhando a Arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo que veio ao Brasil para casar-se com Dom Pedro de Bragança, e que trouxera consigo um séquito de artistas e sábios como Spix e Martius. O seu contexto, como podemos ver inclui elementos peculiares, que supomos serem importantes para a compreensão dos modos de representação artística propostos pelo pintor austríaco. A vinda da Expedição Científica da Áustria ao Rio de Janeiro, trazendo Thomas Ender como integrante, e de outras missões (Missão Diplomática Inglesa em 1825 e Missão Francesa em 1816) aproximadamente na mesma época pode ser considerada, em certa medida, como indiretamente uma decorrência das iniciativas tomadas por D. João VI no campo cultural.

Tratando-se de uma coincidência, ou não, foi apenas pela ocasião do casamento de seu filho, D. Pedro de Bragança com a Arquiduquesa Austríaca, que cientistas e artistas Austríacos, como Ender, Phol, Spix e Martius, ...vieram ao Brasil. Mas o fato é que, se esta Missão aportou no Rio de Janeiro em 1817, foi somente graças à permissão de D. João VI. Lembramos que antes da transferência da família real para o Rio de Janeiro, a metrópole portuguesa impedia que estrangeiros aportassem no Brasil, seja pelos episódios das invasões holandesa ou francesa, que foram um motivador para os receios portugueses de perda de território brasileiro.

Thomas Ender teria a seu cargo a tarefa de criar representações para o que visse e sentisse. Sua tarefa implicaria em documentar a paisagem fluminense e a sua população através do seu filtro emocional, criativo, cultural e intelectual, fornecendo dados que mostrassem para a Áustria e, sobretudo ao Imperador Austríaco Francisco I, que tipo de

³¹-Várias histórias se entrecruzam em torno de um indivíduo ou vários, por exemplo: Taunay, Ender e Landseer chegam ao Brasil no contexto da família real portuguesa e imperial brasileira e têm o contexto pessoal das suas trajetórias como pintores na Europa antes de vir para a América portuguesa.

país era este que se encontrava na América, e que se tornaria o novo lar da sua princesa. Como já foi dito, não esqueçamos que, em 1817, uma das tarefas que cabiam às artes plásticas entre outras tarefas era a de captar e reter momentos inesquecíveis — função esta que só a partir de 1839 poderia ser assumida principalmente pela fotografia. Desta forma, esperava-se, sobretudo de Ender, Landseer e Taunay uma função de documentarista.

Da mesma forma, existe um contexto particular associado à Missão Inglesa. O embaixador da Grã-Bretanha, Sir Charles Stuart, teria aqui chegado um pouco mais tarde, foi no ano de 1825, em missão de reconhecimento da Independência do Brasil e a serviço da Inglaterra e de Portugal. Trouxe consigo uma comitiva de cientistas e artistas, entre os quais se encontravam o botânico e pintor William John Burchell, bem como o pintor de gênero e história Charles Landseer, este último chegou ao Rio de Janeiro em 1825 partindo em 1826 (permaneceu 10 meses no Brasil). Sendo os ingleses mediadores das relações entre Portugal e Brasil, Sir Hamond, comandante do navio que trouxera o embaixador Charles Stuart, é encarregado depois de levar o Tratado da Independência a D. João VI em Mafra. Estes elementos devem ser considerados, naturalmente, na contextualização da Missão Inglesa. Para além do contexto particular de cada pintor, faremos uma abordagem das fontes iconográficas de cada um dos artistas a partir da relação de influência do Neoclassicismo e o Romantismo — tendências pictóricas que aparecem ambigualmente misturadas, de modos distintos, nos três pintores Taunay, Ender e Landseer.

A importância do contraste entre campo e cidade, no período histórico considerado de 1816-1826, leva-nos a incorporar outra referência fundamental. Referimo-nos ao livro *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*, de Raymond Williams. Nesta obra o autor mostra precisamente como a dicotomia entre cidade e campo tem aparecido frequentemente no pensamento europeu, com especial significação em determinadas épocas. A recorrência em tantas épocas das idéias do campo como lugar ideal da inocência bucólica (Taunay e Landseer) ou da cidade como agente civilizador (Ender e Landseer), sob múltiplas formas, é abordada pelo autor, que ressalta o período do final do século XVIII e início do século XIX como um destes momentos em que são enfatizados os lamentos campestres evocando um passado mais feliz. De nosso ponto de vista, a produção iconográfica dos nossos pintores-viajantes enquadrados precisamente neste período se comunica com alguns destes sentimentos

que revivem o diálogo entre os pólos dicotomizados do campo e da cidade, e é nesta questão particular que a reflexão teórica de Raymond Williams nos ajuda muito a compreender a recorrência de alguns elementos constantes nas obras dos pintores europeus (Taunay, Ender e Landseer).

A análise de fontes de natureza iconográfica deve passar por procedimentos específicos. Dado o conjunto de nossas hipóteses, será fundamental empreender para cada fonte iconográfica abordada uma análise temática, tanto no que se refere à análise temática de cada obra tomada isoladamente como à análise de incidências temáticas tomando-se como objeto as próprias *séries iconográficas* de cada um dos pintores-viajantes. Será aqui imprescindível a identificação da recorrência de certos elementos, certas perspectivas temáticas e motivos a serem retratados — mesmo porque isto nos permite realizar um rastreamento das escolhas de cada um dos pintores europeus (Ender, Landseer, Taunay), de suas lembranças e esquecimentos, de suas estratégias de percepção e reconstrução da sociedade e do que será retratado nas suas obras de arte.

Apenas para estabelecer um exemplo, chama atenção em Taunay à minimização da interferência humana nos motivos paisagísticos, e ainda a recorrência da “citação visual” de motivos campestres aparentemente gratuitos em uma dada paisagem, o que remete neste último caso a uma “nostalgia campestre” nestes tempos de passagem para uma nova sociedade, produto de uma mudança histórica descortinada pela industrialização (na Europa, é claro). É surpreendente a notável recorrência de bois, vacas, burros, como também ovelhas e cavalos nas obras de Taunay, mesmo em um contexto visual em que eles aparentemente não teriam qualquer funcionalidade. A menção de motivos campestres nos contextos visuais também mais urbanos remete em Taunay a um “complexo romântico” de rejeição de um mundo novo que agora se descortina com suas conseqüências funestas (fumaça, poluição, destruição da natureza, fim de um ideal idílico de vida, etc...).

Por outro lado, a atenção à interferência do homem na natureza, expressa através de uma preferência em pintar a paisagem urbana é mais recorrente em Thomas Ender e também em Landseer. Mas por outro lado, o pintor Landseer apresenta uma intersecção entre a temática da paisagem urbana e natural nas suas iconografias, ele apresenta uma maior preferência em representar a natureza como Taunay, mas de forma diferente que o pintor Francês. A recorrência de tipos comuns como brancos, negros, figuras populares, todo tipo de estrato humano, surgem nas obras de arte dos pintores Landseer e Ender. Conduzem-nos (Ender e Landseer) a um estilo próprio que retrata uma

verdadeira mistura de tipos humanos pertencentes a diferentes categorias sociais. A mistura humana típica do mundo moderno, interagindo sempre com o mundo à sua volta, e revestindo-se de uma funcionalidade (por exemplo, caracterizando atividades profissionais) é o motivo recorrente em Ender e Landseer.

A presença de bois e cavalos e outros animais em Ender, para introduzir uma *intertextualidade* com Taunay, estão ao contrário do último, sempre vinculados a uma função, a um papel na rede de interdependências trazida pela vida moderna. Os bois e cavalos presentes na obra de Thomas Ender puxam carroças, vinculam-se a uma função civilizacional, transportam víveres, conduzem seres humanos em sua inesgotável atividade urbana — em suma, jamais constituem um motivo gratuito que se contrapõe à civilização (como no caso da romântica nostalgia campestre presente em Taunay).

Os exemplos destacados acima nos mostram que não é suficiente uma análise temática, mas que ela deve ser acompanhada de uma análise dos motivos presentes na obra de cada pintor (Taunay, Ender, Landseer), procurando identificar suas diversificadas motivações. Outro aspecto importante no conjunto de procedimentos metodológicos é a análise estilística, sobretudo no que se refere ao desenvolvimento operacional de nossas hipóteses. Exemplificamos, com o caso de Thomas Ender, que na Europa aproximava-se na temática ao Romantismo e na estruturação Neoclássico, apresentando uma organização espacial neoclássica, porém, ele escolhe a temática da retratação da natureza e dos recantos Austríacos, que por sua vez, também o aproxima do Romantismo. Ressaltamos, por outro lado que, a forte influência neoclássica do pintor Austríaco advém de sua formação na Academia de Sant'Anna na Áustria. Neste período histórico (começo do século XIX), as diversas academias espalhadas pela Europa disseminavam o ensino Neoclássico.

Ao chegar ao Brasil, Ender torna-se um pintor complexo que não exclui contraditórias ambigüidades. Assumindo uma vertente estética e estilística totalmente diversa, será o oposto ao convencionalismo neoclássico, passando a explorar temas que jamais seriam aceitos pelos dogmas neoclássicos mais rígidos, tais como a retratação de cenas externas ao ar livre (com a presença secundária da natureza), tipos humanos comuns, cenas da vida cotidiana, construções arquitetônicas e o comércio, ao mesmo tempo em que se nota um certo abandono do preciosismo ao retratar os diversos tipos humanos (com suas diferentes etnias e estratos sociais), o que se opõe a sua formação de pintor Acadêmico.

Por um lado, Ender não se dedicou de modo geral a retratar a realeza portuguesa e a Princesa Leopoldina, mas um exemplo excepcional é constituído pelas aquarelas intituladas *Palácio de São Cristovão e São Cristovão*. A mesma escolha em não retratar a família real Portuguesa foi feita pelo pintor Nicolas Antoine Taunay. Entretanto, uma das raras pinturas na temática da paisagem natural, onde este artista francês ocupou-se em retratar a família real posicionada em meio a uma paisagem de estonteante beleza, é a obra *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã* (também chamada de *D. João e d. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do palácio de São Cristovão*). O mesmo aconteceu com o pintor Inglês Charles Landseer, na sua produção artística desenvolvida no Brasil temos uma das suas raras paisagens com a presença da realeza intitulada *Imperador Pedro I e Imperatriz Leopoldina*, além dois desenhos do Rei de Portugal, Dom João VI.

Mas não esqueçamos que as denominadas “paisagens urbanas” de Ender, segundo a denominação atribuída por Ana Maria Belluzzo, apresentam também influência Neoclássica no momento da organização do espaço colonial fluminense, destacando-se o uso da arquitetura que beneficia a disposição organizacional no campo plástico dos elementos constitutivos das obras, para além da significativa utilização do claro-escuro e a perspectiva. Mas, apesar desta preferência, isto não impede que Ender tenha algumas paisagens puramente naturais, como veremos no capítulo três. O exemplo destacado nos permite ressaltar a importância em cruzar a “análise temática” com uma “análise estilística”, de modo a apreender uma produção artística com base em uma perspectiva mais rica.

As análises temáticas e estilísticas devem ser reforçadas com o que poderíamos denominar de uma análise da forma, e é isto o que estaremos fazendo ao procurar identificar, nos próximos capítulos da tese, os diversos padrões de organização espacial nas iconografias de Taunay, Ender e Landseer. Se em Thomas Ender o motivo temático é a “paisagem interferida pelo homem” no decurso do processo de transformação social-material pelo qual a cidade do Rio de Janeiro passava, já a paisagem natural é representada com menor força artística. Thomas Ender, não se mostra tão à vontade em retratar a paisagem natural, como em relação aos outros pintores europeus Taunay e Landseer. Na maioria das aquarelas de Ender, há uma preferência pela temática urbana, no primeiro plano, predominam, ao contrário, os elementos que revelam esta interferência: as arquiteturas, as casas, a estrutura urbana criada pelo homem, às ruas, o

comércio, mas também o próprio homem materializado na sua diversidade de tipos, do desocupado ao capitalista, o negro, passando pelas múltiplas formas de trabalho.

Vimos, assim, que a organização em planos, estratégia formal à disposição do pintor austríaco (Ender), é utilizada aqui em concomitância com uma visão de mundo de que se impregna a obra de Ender. Ao lado disso, serão demonstrados no último capítulo os modos como nas iconografias do pintor Inglês Charles Landseer, já aparecem misturadas as suas preocupações em retratar a natureza, a vida cotidiana, o homem, o negro – enfim a cidade. De toda forma, Landseer também apresenta um Rio de Janeiro ainda rural, com uma natureza bruta, fascinante, tudo isto entremeado na mesma obra, de maneira que podemos perceber a maestria conforme ao qual este pintor inglês logra estabelecer uma bem articulada intersecção entre paisagem urbana e paisagem natural. Conforme veremos mais adiante, apenas como exercício comparativo que enfatiza mais esta particularidade nas obras dos pintores viajantes escolhidos para serem analisados nesta tese.

Max Weber, sociólogo que escreveu obras fundamentais para a Sociologia e para a História na primeira metade do século XX, tem sido até hoje uma referência importante e operacional para pesquisas históricas, e o diálogo com este autor mostra-se particularmente importante neste estudo de história comparada. Em seu ensaio *A Sociologia Compreensiva*, o sociólogo alemão desenvolve alguns “tipos ideais” que podem se mostrar especialmente operacionais para a compreensão dos diversos tipos de associações humanas. Uma vez que, em nossa pesquisa, estaremos lidando com os pintores viajantes, pensamos que estes possam ser analisados de acordo com um dos constructos apresentados nesta tipologia.

Sustentaremos que pode ser analisado como “agrupamento artístico” o conjunto dos pintores viajantes que estiveram no Brasil no século XIX – ainda que cada qual esteja ligado a uma Missão (Missão Artística/França, Missão Científica/Áustria, Missão Diplomática/Inglaterra) e se mostre portador de uma procedência distinta. O fato de estarem inarredavelmente ligados a uma modalidade artística que apresenta preceitos e regras normalmente aceitos pelos seus praticantes, e a aventura de se colocarem diante de um novo país a ser retratado pela sua arte, dá-lhes uma identidade em comum à qual nos referimos habitualmente, na História do Brasil, com a expressão “pintores viajantes”. Vejamos como poderíamos classificar esse tipo de agrupamento artístico relativamente à tipologia de Max Weber.

Em *Sociologia Compreensiva*³², Max Weber, ao enumerar diversos tipos de associações, assim se refere a uma modalidade específica à qual denomina “atividade de agrupamento” (*Verbandshandeln*):

“Trata-se de uma estrutura à qual aderimos sem obrigação e à falta de qualquer regulamento explícito ou definido. E mesmo assim ela encerra uma autoridade que determina o sentido da atividade e exerce eventualmente uma compulsão sobre os membros. É o que acontece com a comunidade do mestre e do discípulo, do profeta e de seus prosélitos”.³³

Os “pintores viajantes”, segundo cremos, adaptam-se bem a este quadro conceitual. Chegam ao Brasil inseridos em Missões diversas – a Missão Artística Francesa (Taunay/1816 à 1821: Período Joanino), a Missão Diplomática Inglesa (Landseer/1825 à 1826: Brasil Império/1º Reinado), a Missão Científica da Áustria (Ender/1817 à 1818: Período Joanino ou final do Brasil colônia) – mas conservam uma certa liberdade no que tange aos seus caminhos de representação artística, e na verdade pode-se dizer que se ligam por afinidade e prática artística ao agrupamento maior dos “pintores viajantes”. Trata-se de uma estrutura – definida por tendências e práticas específicas – que certamente, como na definição proposta por Weber para o tipo “atividade de agrupamento”, “exerce eventualmente uma compulsão sobre os seus membros”.

Não se pinta qualquer tema, de qualquer maneira, segundo a vontade do artista. Este se insere necessariamente a um horizonte de expectativas que é o de sua época, prende-se a certo circuito de alternativas estéticas, adere a um determinado repertório de temáticas específicas. A própria escolha de vir a um país da América do Sul para retratar uma sociedade e uma natureza radicalmente distinta da europeia constitui uma abertura oferecida pelo agrupamento. Viajar por países diferentes e desconhecidos tornou-se uma prática relativamente comum para os artistas no século XIX – sejam os ligados à tendência neoclássica ou à tendência romântica.

Os “livros de viagens”, inclusive, se chegaram a se transformar em uma “moda” característica da época, que buscava atingir um público específico na Europa. Tornar-se

³² - MAX, Weber. “A sociologia compreensiva”. In: FREUD, Julien (ORG.). *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense. Universitária, 1987.

³³ - MAX, Weber. “A sociologia compreensiva”. In: FREUD, Julien (ORG.). *Sociologia de Max Weber*. p.94-95.

um “pintor viajante” mostrava-se, assim, uma alternativa permitida pela totalidade do grupo dos pintores, pela comunidade artística em sentido mais amplo, e também era uma escolha que se via sancionada pelas expectativas de um público consumidor de certo gênero de leituras. Deste modo, esta simples escolha – viajar para um país distante e exótico para exercer uma atividade artística – já se insere na idéia de que os artistas, que no caso constituem esse “agrupamento”, já agem e definem seus caminhos de acordo com alternativas que lhes são oferecidas. Há determinada compulsão a fazer algo de acordo com o horizonte de expectativas de uma época, de acordo com as alternativas que estão abertas, e não outras.

Devemos atentar, por outro lado, para a observação de Max Weber, registrada em *A Sociologia Compreensiva*, de que aqui estamos apenas diante de tipos-ideais. Nas realidades histórico-sociais, estes tipos não se realizam plenamente, de maneira pura. Por vezes há combinações entre tipos distintos, adaptações frente à realidade, e assim por diante. Ou, como bem observou Max Weber:

“Como todos os idealtipos, não se encontram por assim dizer jamais na realidade essas estruturas em sua pureza lógica. Pode haver entre elas toda espécie de transições mais ou menos discerníveis. Enfim, em geral, mesmo um indivíduo participa ao mesmo tempo em tôdas essas estruturas, ou pelo menos na maioria delas, e orienta conseqüentemente de maneira significativa sua atividade”³⁴

No caso dos pintores viajantes que estiveram no Brasil durante o começo do século XIX, nosso objeto de estudo, podemos dizer que – como artistas contratados e inseridos em missões diversas – eles podem ser avaliados à luz do conceito de “atividade de agrupamento”. Não houve propriamente uma autoridade que determinasse os possíveis rumos e alternativas estéticas, as obras de arte executadas (fontes históricas de natureza iconográfica), as técnicas empregadas e as tendências de representação, mas existe certamente uma intercomunicação entre os indivíduos pertencentes ao agrupamento. Eles movimentam-se esteticamente e tecnicamente no ambiente de uma prática, nos limites de um certo horizonte de expectativas, de modo que podemos falar em uma comunidade artística que partilha efetivamente certas práticas em comum. O

³⁴ -MAX, Weber. “A sociologia compreensiva”. In: FREUD, Julien (ORG.). *Sociologia de Max Weber*.p. 95.

conceito de “atividade de agrupamento”, conseqüentemente, torna-se perfeitamente aplicável.

As fontes iconográficas, produzidas por Landseer, Ender e Taunay, juntamente com as fontes textuais dos cronistas revelam que, muitas vezes, já havia entre estes artistas e cronista que aqui chegavam uma prévia concepção do novo mundo³⁵, guiada pela mentalidade coletiva e por uma visão de mundo europeu. Ressaltamos que, o tipo de trabalho escrito pelos cronistas se expressava através da prosa e de relatórios científicos. A noção de *visão de mundo*, que aqui estaremos empregando, encontra-se bem expressa por Raymond Williams. O historiador inglês aborda esta noção associando-a a “perspectiva geral característica de uma classe ou de outro grupo social, a qual inclui crenças formais e conscientes, mas também atitudes, hábitos e sentimentos menos conscientes e menos articulados ou, até mesmo, pressupostos, posturas e compromissos inconscientes.”³⁶

Alargando o conteúdo compreensivo do conceito proposto por Williams, consideraremos a visão de mundo também em relação ao ponto de vista europeu. Também próxima a esta noção, foi desenvolvida a idéia de “mentalidade coletiva”, relacionada ao modo de sentir ou de pensar correspondente a um grupo social ou a uma coletividade, de uma dada época em qualquer parte do mundo. Desta forma, Landseer, Taunay, e Ender encontrar-se-iam em um mesmo círculo social, cultural e econômico do século XIX, o que acarreta em certos parâmetros mentais em comum – o que não impede, naturalmente, que devam ser examinadas as especificidades de retratação da sociedade fluminense em cada um destes artistas. Ainda com relação à noção de conceito de “mentalidade”, ressaltamos que esta noção será aqui vista como interrelacionável com o conceito de “imaginário”. Compreendemos o imaginário, como um sistema complexo e interativo que abrange a produção de imagens visuais, mentais e

³⁵ - Apresentamos o conceito de “Novo Mundo”, pois é neste sentido que ele será instrumentalizado nesta tese: “Novo [Mundo], não só porque, ignorado, até então, das gentes da Europa e ausente da geografia de Ptolomeu, fora ‘novamente’ encontrado, mas porque parecia o mundo renovar-se ali, e regenerar-se, vestido de verde imutável, banhado numa perene primavera, alheio à variedade e aos rigores das estações, como se estivesse verdadeiramente restituído à glória dos dias da criação.” HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. Editora Brasiliense, 1994, p.210.

³⁶ - WILLIAMS, Raymond . “Com vistas a uma sociologia da cultura”. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992; p. 25/26.

verbais, incorporando “sistemas simbólicos” diversificados e atuando na construção de “representações” diversas³⁷.

O Rio de Janeiro era um novo mundo, tanto no sentido social como no sentido espacial e geográfico, aventurar-se em uma viagem rumo à América tropical era proporcionar o contato visual com uma cultura e natureza tão exuberante, bela e de proporções gigantescas para os pintores e cronistas europeus. O cronista e pintor Jean-Baptiste Debret comentou no primeiro tomo do livro *Viagem pitoresca*, sobre seu prazer que foi rumar para um país que ele considerava belo, achamos que este sentimento é compartilhado também pelos pintores Taunay, Landseer e Ender: “Dava eu tamanha vantagem de poder admirar a beleza do ambiente brasileiro, ..., que não hesitei em associar-me aos artistas distintos”. Tanto para o pintor Landseer, Taunay como para Ender, deve-se considerar que estes artistas eram provenientes de países europeus que, comparativamente ao Rio de Janeiro, o seu em torno passou a proporcionar um universo de amplos espaços geográficos e de natureza exuberante

Este deslocamento de um campo de cultura para outro implica em um problema social. Os homens da Europa, mesmo os eruditos, não conheciam o mundo dos trópicos senão por “ouvir dizer” ou através de leitura, e mesmo através de alguns desenhos. Acostumados com um mundo de espaços físicos pequenos, estes homens eram subitamente postos em contato com um mundo de imensos espaços, muitas vezes ainda inexplorados, exibindo uma beleza natural exuberante (que serão retratados por Ender, Debret e Landseer). É sabido que, os pintores de procedências diversas, cada qual portador de sua vivência individual, irmanavam-se através de um imaginário europeu que àquela época se entretecia na Europa em torno das imagens do Novo Mundo. Como bem afirmou Jonnhan E. Pohl, ele e os outros companheiros da expedição científica da Áustria, já haviam visto desenhos sobre a vegetação brasileira. Ele narra ainda em sua crônica de viagem, a empolgação e a expectativa deles em relação à natureza dos trópicos, pouco antes de pisarem em solo brasileiro:

“Nossos olhos estavam permanentemente voltados para a terra, que em breve devíamos pisar e onde nos aguardavam sedutores prazeres científicos; onde, diante de nós, a Natureza ostentaria toda a pompa de seus encantos tropicais; onde, pessoalmente, íamos admirar todas as

³⁷ - Compreendemos então a noção de imaginário na esteira de Cornelius Castoriadis. Conforme sua obra: *A Instituição Imaginária da sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2ª edição; 1986.

formas raras de vegetação que em desenhos já haviam encantado os nossos olhos e, talvez, descobrir formas novas.”³⁸

Para além do estranhamento físico e geográfico, estes europeus oitocentistas foram postos a se deparar com um estranhamento social muito especial. Eles passaram a confrontar-se de súbito com a sociedade colonial-escravocrata carioca, que expunha novos tipos étnicos e sociais representados por uma variedade de profissões e de estatutos sociais, como o mercador de escravos ou o Senhor, e homens brancos de várias nacionalidades. Havia uma série de tipos sociais, de novas profissões, de novos hábitos, de uma vida social diversificada com a qual teriam a partir dali que se familiarizar. Serão contundentes as observações de Spix e Martius a respeito do que comentamos acima:

“Com o tráfico comercial de tal extensão como o daqui, é natural que o viajante note por toda parte a atividade e borbórinho de negócios.(...) A praça do comércio, e as ruas mais próximas do mar, estão cheios de vendedores, marinheiros negros. Os diferentes idiomas, que se cruzam na multidão dessa gente de todas as cores e vestuários, o vozerio sempre repetido, com que os negros levam de um lado para o outro as cargas sobre varas.”³⁹

Mais uma vez, nos serviu como fonte histórica, particularmente rica, o relato dos acima citados Spix e Martius, colegas de Thomas Ender na Missão Austríaca e contemporâneos a Nicolas Antoine Taunay, uma vez que possuem uma origem e um ambiente sócio-cultural comum ao dos pintores viajantes aqui tratados. Estes cientistas e artistas austríacos, franceses e ingleses eram apresentados a uma sociedade radicalmente distinta da sua, com mesclas de etnias com as quais não tinham ainda entrado em contato. Repentinamente se viram em meio a uma cidade de beleza natural e estonteante, ao mesmo tempo, eles testemunharam as modificações que o Rio de Janeiro estava passando para tornar-se uma “cidade mundial”, segundo o padrão Europeu, ponto de maior referência geográfica no continente Americano. Tal comentário nosso mostra-se bem claro nos escritos de Debret: “Tenho, que descrever, o Brasil de 1816, pois neste belo

³⁸ - POHL, Johann E. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 a 1821*. 1º edição Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1951, pg.30.

³⁹ - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. 3.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976, p.50.

país, como em toda parte aliás, os rápidos progressos da civilização modificam dia a dia o caráter primitivo e os hábitos nacionais (...)"⁴⁰

Consideraremos o documento iconográfico como uma substituição representativa de uma imagem construída do real. Notando-se que, apesar da pretensa objetividade pretendida pelos artistas, mesmo no que tange o período histórico da arte clássica, pautado pelo objetivo dos artistas de copiar o mundo real, o documento iconográfico é fruto das escolhas humanas, constituindo-se em uma construção segundo parâmetros ditados pela sociedade de origem do pintor. Por isso optamos pelo uso do método iconológico de Erwin Panofsky, a fim de fazermos uma “leitura do discurso” imagético de cada obra.

A imagem do mundo real (visível), fixada pelos artistas Ender, Landseer e Taunay, através dos seus desenhos, pinturas e aquarelas, funcionam como um reflexo fixo que possuímos da imagem construída do Rio de Janeiro no começo dos oitocentos. O ser humano possui a consciência que tudo lhe foge, não apenas os objetos materiais, cuja posse pensou possuir, mas também os sentimentos, tristezas, alegrias,... É então que através da arte o artista percebe que domina e mantém afinal o poder de “imobilizar” e preservar, não somente o que testemunhou à sua volta, mas também o que viveu dentro de si. A arte, e a imagem que esta produziu do homem e do Rio de Janeiro, possibilitou ao homem apoderar-se para sempre, a ele e as suas futuras gerações, de uma parcela do mundo que lhe foi dada a perceber, e ao mesmo associá-la aos pensamentos humanos. Com todas as formas que a arte possui, tratando-se de figurativas ou não, esta é capaz de frear o perecimento descontrolado do tempo, retendo uma imagem fixa da vida social humana no espaço físico⁴¹.

A crítica aos documentos deve ser feita, porque nenhum documento é inocente. O poder que os grupos dominantes possuem costuma se expressar de muitas maneiras, mesmo nas atividades mais artísticas e lúdicas. Os pintores viajantes chegados ao Rio de Janeiro, convidados ou aceitos pela recém chegada corte Portuguesa, por se encaixarem no plano político da família Real Portuguesa e Imperial Brasileira, possuem o poder de deixarem documentos susceptíveis de orientar a história, como também, o poder sobre a memória futura, de perpetuarem o que desejam, deve ser reconhecido e desmontado pelo Historiador.

⁴⁰- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tomo: 3; p.353.

⁴¹ - Reflexões baseadas livremente em HUIGHE, René. *O Poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1970.

Neste sentido, tal qual propõe Jacques Le Goff, enfatizamos que os documentos, entre eles também os documentos iconográficos, são em boa parte frutos da escolha de grupos e forças sociais detentoras do poder. Inexistiria, nesta perspectiva, a neutralidade de um documento, inclusive o iconográfico, sendo ele o resultado de uma seleção, manipulação e construção orientada pela sociedade de origem dos nossos artistas europeus. Neste caso, não importando se os materiais tenham sido feitos de forma consciente ou inconsciente, é preciso ressaltar que os silêncios e os esquecimentos feitos pelos artistas em suas obras também são provas do ato de construção porque passam os documentos iconográficos usados na pesquisa histórica. Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das preocupações das classes, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. As escolhas, os esquecimentos e os silêncios da História são reveladores dos mecanismos de manipulação da memória coletiva.

Precisamos frisar que possivelmente se decepcionará quem pretender encontrar, nas iconografias dos pintores europeus escolhidos por nós, a fidelidade geográfica ou natural, ou ainda uma semelhança na retratação dos bairros da cidade do Rio de Janeiro, mesmo por que o Rio de Janeiro mudou muito. Mas é fato que, apesar da contemporaneidade entre os pintores europeus, percebemos que cada um pintou a natureza, o homem, a cidade, a arquitetura e as ruas conforme a sua perspectiva, apesar do “objeto” retratado ser o mesmo.

É ainda interessante enfatizar que, nas iconografias destes pintores, algumas cenas panorâmicas parecem aproximar pontos como a Bahia da Guanabara e o Corcovado, transfigurando distâncias reais e relações espaciais que não seriam mais condizentes com atualidade. Com esta forma de representação artística dos trópicos, a criatividade e a habilidade do artista busca aumentar, melhorar e reconstruir o que vê, imprimindo nas obras de arte uma beleza exótica da natureza e do homem do Novo Mundo já tão decantada na Europa. Afinal, a maioria das iconografias dos pintores Taunay, Landseer e Ender foi produzida para um receptor que estava na Europa, sendo oportuno observar que algumas destas obras, presentemente, habitam as paredes de museus europeus e brasileiros.

2. Capítulo: *A perspectiva de Nicolas Antoine Taunay sobre a imagem do homem e da cidade fluminense no período Joanino.*

Aspectos gerais:

Na primeira metade do século XX, o pesquisador de arte Mário Pedrosa iria se mostrar severo crítico das teses mais tradicionais sobre a vinda da família real no Rio de Janeiro e mais especificamente a contratação de uma missão artística francesa. Todavia, malgrado a sua postura negativa em relação à supervalorização dos desdobramentos da presença da Missão para a arte brasileira, Pedrosa não deixou de louvar méritos a um dos membros desta missão Francesa, estamos nos referindo ao pintor Francês Nicolas Antoine Taunay. Mário Pedrosa entretece o seguinte comentário a respeito do pintor francês Taunay em sua pesquisa *Missão Francesa - Seus obstáculos Políticos*:

“O mestre de história pátria, Sr. Afonso E. Taunay. (...) Bisneto de um dos mais conspícuos membros da Missão(...). Desde já devemos, aliás, externar nestas páginas o nosso reconhecimento de historiador a Nicolau Antoine Taunay pela graça que nos deu de para cá conduzir-se, (...), apesar do nome que já tinha em França. (...). Se outra coisa da ‘missão’ não tivesse resultado, esses descendentes de Nicolau Taunay, seriam amplamente suficientes para nos obrigar, para que todos nós, brasileiros, lhe tributássemos nossa gratidão.”⁴²

Conforme se vê, apesar de criticar as teses que mostram algum exagero na valorização da Missão Artística Francesa como fundadora do espírito acadêmico-artístico no Brasil, Mário Pedrosa não deixa de render as devidas homenagens a Taunay, pintor que iremos examinar neste capítulo em maior detalhe.

⁴² - ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/Mário Pedrosa*. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1998; p. 41.

Começaremos por dizer que não é tarefa fácil avaliar plenamente as políticas culturais⁴³, ou melhor dizer, os atos culturais empreendidos pelo monarca D. João VI para o Brasil sem deixar de citarmos a contratação de um célebre grupo de artistas franceses que estiveram na América Portuguesa neste mesmo período. Com o fito de ensejar o gosto pelas Belas-Artes no Rio de Janeiro, Dom. João foi o principal responsável pela chegada de uma Missão Artística Francesa em 1816, que teria assinalado o início formal das artes-plásticas no Brasil, mesmo que tal marco fundador não deva ser exagerado, tal como postula Mário Pedrosa. Dom João VI escolheu, para a tarefa de introduzir formalmente as artes plásticas no Brasil, um grupo de artistas franceses já renomados na França.

Ao refletirmos sobre a relação da cultura com o poder reinol (porque não dizer público), no começo dos oitocentos, é interligarmos a ação pública voltada para cultura em função da figura de D. João, recordamos que no passado “ foi conhecida a proibição da metrópole portuguesa no que diz respeito à criação de instituições de ensino, seja qual for o nível, de editoras, de jornais, enfim, de toda instituição produtora de bens simbólicos na sua colônia. As coisas só começam a mudar, e muito lentamente, coma a vinda de D. João VI e toda a sua corte. São exemplos desse melhoramento da vida intelectual e artística e de constituição mínima do campo cultural no século XIX: a vinda da Missão Francesa (...)”⁴⁴

A Missão contaria com o arquiteto Grandjean de Montigny, um escultor chamado Auguste Taunay, e dois pintores. Um deles tornou-se muito bem conhecido nos dias de hoje em vista do célebre livro *Viagem Pitoresca ao Brasil: Jean Baptiste Debret* (contratado para a lente de pintor de história). Outro que é bem menos conhecido do que Debret, mas não menos importante, foi o brilhante pintor de paisagens naturais Nicolas

⁴³ - Usamos de forma coloquial a terminologia Políticas Culturais para os atos culturais de D. João VI no começo do século XIX (na falta de um termo melhor). Apesar de D. João VI ter criado um teatro, Museu e contratado uma expedição de artistas franceses, sabemos que *políticas culturais* constituem - se modernamente em um campo de saber bem conceituado e situado no Brasil a partir dos anos de 1930. “ Por certo, (...). Interditam o nascimento das políticas culturais no Brasil no tempo colonial, caracterizado sempre pelo obscurantismo da monarquia portuguesa que negava as culturas indígena e africana , pois a colônia sempre esteve submetida a controles muito rigorosos como: proibição da instalação de imprensas; censura a livros e jornais vindos de fora; interdição ao desenvolvimento da educação, em especial das universidades etc. A reversão deste quadro a partir de 1808, com a fuga da Família Real para o Brasil, decorrente da invasão das tropas de Napoleão, não indica uma mudança em perspectiva mais civilizada, mas apenas o declínio do poder colonial que prenuncia a independência do país”. RUBIM, Antonio Albino C. & BARBALHO (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p.13/14.

⁴⁴ - RUBIM, Antonio Albino C. & BARBALHO (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007, p. 38.

Antoine Taunay. A contratação destes artistas para constituírem uma missão artística ocorre em meio a inúmeras outras medidas importantes no âmbito cultural, o que permite que a expedição artística francesa seja examinada, de fato, como uma extensão das iniciativas tomadas por D. João no campo cultural.

Desde 1808 quando a corte portuguesa e D. João chegaram ao Brasil escapando das pretensões expansionistas de Napoleão e das suas tropas, ele que então ainda não era “VI”, e que era tão somente D. João príncipe regente, sentiu o anseio de fomentar na cidade fluminense a criação de instituições científicas e culturais. Isto atenderia às necessidades culturais e sociais da corte Portuguesa, visto que, em Portugal sempre existiram, desde os tempos medievais, instituições científicas e culturais fortes em vários campos, as quais esta corte estava habituada a freqüentar. Portanto, a vida social da corte dependia também, de certa maneira, deste tipo de atividade.

“Com a invasão de Portugal por tropas francesas, o príncipe regente João, acompanhado de sua corte e sob proteção de barcos ingleses, deixou Lisboa em novembro de 1807, chegando à Bahia em 22 de janeiro 1808 e ao Rio de Janeiro, onde se instalaria por treze anos, em 7 de março de 1808.(...).Com a instalação da corte e do governo de Portugal no Rio o Brasil deixou, na prática e definitivamente, de ser uma colônia.”⁴⁵

A partida da Corte Portuguesa para o Brasil, ao que tudo indica, não teria sido uma fuga improvisada e mal-planejada, tal como foi desenhada durante anos pela lenda propagada sobre o dia da partida, tendo como o pano de fundo os relatos dos passageiros queixosos do incomodo de uma viagem que para eles tratava-se de uma aventura decidida à revelia de seus desejos. Hoje, a historiografia relativiza ou mesmo contesta veementemente as tradicionais hipóteses da “fuga repentina e improvisada da Família Real para o Brasil” – uma hipótese que no passado era muito difundida mesmo pelos historiadores.

“A decisão de Napoleão obrigando Portugal a abandonar a aliança inglesa data de 12 de agosto de 1807. As tergiversações da política portuguesa conseguiram protelar as sanções francesas até novembro. Na noite de 24 de novembro o Príncipe Regente tomou a decisão, discutida havia já algum tempo no Conselho, de transferir a corte para

⁴⁵ - LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*. Rio de Janeiro: Campos, edição atualizada e aumentada, 2001, p.105.

o Brasil. Nesse intervalo sobrou tempo para se fazerem as malas, isto é, para encaixotar tudo quanto à máquina administrativa necessitaria para governar de sua nova sede.”⁴⁶

O fato é que o governo Lusitano conseguiu administrar Portugal e as suas colônias tão rapidamente chegou ao Brasil, esta constatação faz-se através dos documentos emitidos pelo Príncipe Regente que datam de apenas alguns dias após a sua chegada junto com a corte portuguesa. “A rotina burocrática portuguesa estava salva.”⁴⁷ O Príncipe regente, Dom. João trouxera consigo a sua mãe, a rainha Maria I, que chegara ao Brasil após ter sido afastada por motivos de saúde do trono Português, conforme nos revela o documento assinado no Palácio da Ajuda em 10 fevereiro de 1792:

“Nas presentes circunstâncias de notório impedimento da Rainha N.S. para expedir os negócios do governo. (...) a quem a moléstia não permitio”⁴⁸.

A imigração inusitada de D. João ao Brasil com a sua nobreza de corte, criadagem, oficiais, funcionários, comerciantes, livros, mobiliários e tudo que se pode transportar; ocasionou um importante fato político na transformação do Brasil em sede administrativa do reino Português, ou seja, foi uma mudança de local na qual o estado Português passou a se estabelecer em outra parte do mundo. Em um primeiro momento, deve-se ressaltar que a operação de transferência da família real para o Brasil pôde proporcionar a proteção e segurança imediata da dinastia dos Braganças de modo a colocá-la a salvo das pretensões Napoleônicas. Contudo, esta imigração acarretou ainda no importante desdobramento de que, na prática, o príncipe-regente estaria governando Portugal, o Brasil e as suas outras colônias em solo brasileiro. Este fato foi uma grande novidade política para a época. Em que pese que teoricamente a possibilidade sempre possa ter sido aventada, era a primeira vez que um Império Ultramarino passaria a ser governado a partir de um local que antes correspondera a uma das colônias.

⁴⁶- MORAES, Rubens Borba. *Livro e bibliotecas no Brasil colonial*. São Paulo: SCCT, 1979; 3ª edição, p.81.

⁴⁷ - MORAES, Rubens Borba. *Livro e bibliotecas no Brasil colonial*. São Paulo: SCCT, 1979; 3ª edição, p.82.

⁴⁸- *Arquivo Nacional*, CX. 841-Doc.13. Sec. Hist.Carta com a rubrica do Príncipe da Beira assinado no Palácio da praça do comércio, em 10 de fevereiro.

Com relação a isto, é oportuno ressaltar que D.João, príncipe regente, ao deixar Portugal em 26 de novembro de 1807, manda lavrar um documento no Paço da Ajuda, justificando sua ida para o Brasil:

“Chegando ao excesso de deixar os Portos dos meus reinos aos Vassallos do meu antigo e leal aliado o Rei da Grãa Bretanha, expondo o comercio dos meus Vassallos à total ruína e a sofrer por este motivo grave prejuízo (...). Vejo q’pelo interior do meu reino marchão tropas do imperor dos Francezes, e Rei da Itália. (...)Conhecendo q’elles se dirigem maes particularmente contra a Minha Real Pessoa, (...), ausentando-me eu deste reino, tenho resolvido, em beneficio dos meus Vassallos partir com a Rainha Minha Snra. e Mãe e com toda a Real família para os Estados d’America, estabelecer-me na cidade do Rio de Janeiro até a paz geral (...).”⁴⁹

A decisão da família real de rumar para outro continente havia deixado ressentimentos na maior parte daqueles que permaneceram em Portugal. Antes do retorno da família real, somente em 1821 (mesmo ano na qual partiu Taunay), o congresso de Viena em 1814, logo após a derrota de Napoleão na Europa, já havia exigido o regresso de Dom. João (príncipe regente) ao seu país, a fim de reassumir o seu trono em Portugal e encerrar o seu exílio na colônia. Não foram poucos os setores da sociedade portuguesa que reclamaram pela volta de seu príncipe. Precisamos frisar que D.João VI, ao retornar para Portugal em 1821, esvaziou o Banco do Brasil, deixando os cofres públicos em situação precária para o seu sucessor, D. Pedro de Alcântara (seu filho), administrar o Brasil. A retomada de todo este contexto, bem como dos aspectos político-culturais que envolvem a vinda da Missão Artística Francesa ao Brasil, e particularmente a produção iconográfica de Taunay, mostra-se bastante relevante para nossa tese.

É imprescindível, estabelecer uma reflexão documentada sobre a atuação no Brasil do pintor Taunay, então contratado para a lente de pintor de paisagens⁵⁰, bem

⁴⁹ -D. João (Príncipe Regente). “Decreto (cópia da época) do príncipe Regente D.João nomeando governadores e dando instruções a Portugal, ao retirar-se para o Brasil”. Paço da Ajuda, 26.11.1807.Lata.221/Pasta.27,cópia datilografada, Rio de Janeiro: *IHGB*.

⁵⁰ - “Relação das pessoas empregadas na Academia e escola real estabelecida na corte do Rio de Janeiro por decreto de 23 de novembro de 1820.
Lente de pintura histórica, J.B.Debret 800,000
Idem de pintura de paisagem, N. A. Taunay 800,000”

como, relatar uma parte de sua atuação na França, este tipo de linha de raciocínio se mostrará particularmente relevante. Injustamente, Taunay sempre parece ter sido colocado à sombra de outros artistas da Missão Artística Francesa, como Debret ou Montigny. Contrariamente a este injustificado esquecimento, não é possível deixar de atentar para o fato de que, através das obras de Taunay, é possível rememoramos vários recantos do Rio de Janeiro de outrora, situados no início dos oitocentos, período na qual o Rio de Janeiro, capital do Brasil, foi escolhido como moradia do príncipe regente e da sua corte.

A partir da análise das pinturas de Taunay, que segundo metodologia adequada, podem ser constituídas em excelentes documentos iconográficos, nós somos levados a conhecer um Rio de Janeiro que já fora bastante remodelado pelas iniciativas do período Joanino, procedendo a uma intertextualidade, com o documento escrito, citado logo abaixo, na qual, este documento também nos aponta para mudanças urbanísticas significativas realizadas no Rio de Janeiro nos oitocentos. A percepção que vigorava para alguns habitantes, nos oitocentos, na capital do Brasil, era que o Rio de Janeiro, cidade tropical e as suas adjacências, ainda se constituía em um simples povoado insalubre de ruas apertadas e irregulares, somente depois de obras realizadas no período Joanino foi que esta situação modificou-se. Como veremos abaixo com a fonte histórica:

“A cidade nova com largas e direitas ruas, traçadas sobre terreno pantanoso, desde logo entupido à proporção que sobre ele se edificava. O chão sobre o qual pousa hoje a bonita e regular cidade nova achava-se em 1807 alagada, (...) oferecia baixos e estreitos trilhos sobre os quais se atravessava. Muitos dos prédios tanto da rua e praia de Valongo, enseada da Gamboa, Saco dos Alferes e outros lugares a este próximos, e também as novas ruas de casas dos bairros Catete, Flamengo, Botafogo e São Cristóvão, todos já tornavam-se notáveis em 1816 por numerosas edificações”⁵¹.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. p.464 .

⁵¹ - MAIA, Emilio Joaquim da Silva. *Instituto Histórico e geográfico Brasileiro*. – Manuscrito. Estudos Históricos sobre Portugal e Brasil. Estudo oitavo. Progresso material no Rio de Janeiro. Estabelecimento de tribunais e criações úteis. Outros melhoramentos em várias províncias. Pelo Dr. Emilio Joaquim da Silva Maia. S.I., s.d . (33p), Lata 345, documento, 8.

O historiador e arquiteto Nireu Cavalcanti lembra que, nos anos anteriores a vinda da família real, o Rio de Janeiro já havia passado por mudanças estruturais. “A cidade de 1808 havia modificado um pouco (...). Tinha avançado a drenagem e o aterro e iniciado a abertura de várias ruas (...). O centro da cidade ampliou-se. Adensaram-se os bairros da Glória, Catete, Laranjeiras e Botafogo, ao longo das vias públicas.”⁵² Mas por outro lado, Nireu Cavalcanti no mesmo artigo para o IHGB, ressaltou o quanto o Rio de Janeiro avançou urbanisticamente no período Joanino, ao lembrar o legado Joanino para o Brasil e para o Rio de Janeiro: “Quanto às obras de urbanização, destacam-se os melhoramentos na Praça da Constituição (atual Tiradentes) com a construção do pelourinho, o arruamento na Cidade Nova e melhoramentos das vias de acesso ao Jardim Botânico e a fábrica de pólvora, a Quinta Boa vista, em São Cristóvão e a fazenda de Santa Cruz.(...).A importância do governo joanino para a urbanização da cidade está na estrutura técnica que montou para projetos e obras à semelhança da antiga corte de Lisboa”⁵³

Apesar da existência de algumas obras significativas na cidade do Rio de Janeiro realizadas no final dos setecentos e começo dos oitocentos (antes da chegada da corte), como já frisamos acima, no entanto, foi no período Joanino que algumas ruas foram abertas ou ampliadas, os pântanos e os charcos foram drenados (conforme documento escrito citado acima – *I.H.G.B* :Lata 345, documento, 8.), com isto, o Rio se expandiu e povoou-se, alguns bairros do Rio de Janeiro passaram a ser amplamente habitados, para além das imediações do alagadiço centro para chegar a Botafogo, São Cristóvão, Laranjeiras, Glória, Catete, Estácio, Quinta da Boa Vista, Tijuca e Engenho de Dentro, na sua grande maioria, estes bairros foram retratados pictoricamente pelo pincel de Nicolas Antoine Taunay. Estes bairros já configuravam no mapa da cidade do Rio de Janeiro (antes do período Joanino), mas não haviam tido melhorias que atraíssem pessoas, para lá habitarem.

Apenas como exemplo, significativo acerca dos aspectos que acabamos de mencionar, uma das pinturas do francês Nicolas Antoine Taunay, *Vista do Largo do Machado em Laranjeiras (fig.1)*, possui como título um novo bairro, fruto do alargamento das ruas que propiciou a expansão da cidade para além dos arredores já conhecidos (limitado a quatro freguesias: Sé, Candelária, São José e Santa Rita). Laranjeiras, Botafogo, Catete e Glória já existiam como bairros, para melhor explicar,

⁵²- CAVALCANTI, Nireu O. “A reordenação urbanística da nova sede da corte”. 1808 - A transformação do Brasil: de Colônia a Reino e Império *In: RIHGB*. Rio de Janeiro, 168 (436): 149-199, jul./set.2007. p.160

⁵³ - CAVALCANTI, Nireu O. *Op. Cit*; p.163

eram grandes terrenos habitados por poucas pessoas, entretanto, foi com a chegada da família real e da sua corte que estes locais mereceram uma atenção urbanística por parte do governo Joanino⁵⁴, a fim de torná-los habitáveis e facilitar o acesso a eles. Este nosso comentário, pode ser bem ilustrado pela citação do padre Pereca, ou melhor, pelo padre Luiz Gonçalves dos santos, para ele: “Também depois da feliz vinda de Sua Alteza se tem promovido e dilatado a edificação de casas para além da Senhora da Glória; e hoje o lugar do catete, praias do Flamengo e do Botafogo apresentam longa série de casas, algumas das casas são nobres; do mesmo modo se tem estendido a cidade da banda do Valongo, Gamboa, Saco dos Alferes e praia de São Diego.”⁵⁵

A expansão das ruas em direção aos bairros do Catete, Flamengo, Laranjeiras, Botafogo e São Cristovão, citados acima, foram melhorias para a cidade, destinadas a aliviar o aumento de contingente populacional na Capital do Brasil, depois da chegada da família real e de outros estrangeiros. Mas os bairros das Laranjeiras, Botafogo, Catete, Flamengo foram à preferência dos estrangeiros ilustres que por aqui passaram nos anos oitocentos, considerando que as escolhas se faziam em virtude da distância, da sujeira e do barulho do centro da cidade fluminense, mas também pelas belezas naturais destes locais. A desenhista e escritora inglesa Maria Graham, que foi preceptora da princesa Maria da Glória (filha de D. Pedro I), veio ao Brasil pela 1º vez em 1821 e partiu em 1822, retornando em 1824 ao Brasil e permaneceu por mais um ano em solos brasileiros. No “Diário de uma viagem ao Brasil” Maria Graham descreve uma passagem sua por Laranjeiras em 19 de dezembro de 1821: “Passei a cavalo, ao lado de Langford, por um dos pequenos vales ao pé do corcovado. É chamado Laranjeiros [Laranjeiras], por causa das numerosas árvores de laranjas que crescem dos dois lados do pequeno rio que o embeleza e o fertiliza”.⁵⁶

É através das obras do pintor francês Taunay que nós nos aproximamos da imagem da cidade fluminense e do seu habitante, segundo o olhar de um estrangeiro. Taunay foi um artista de uma técnica exultante, seja na luminosidade do uso das cores, como na dimensão sentimental que ele retratou a cidade Fluminense, nos anos de sua permanência no Rio de Janeiro, coincidentemente, ele partiu em 1821, o mesmo ano na qual o Rei D. João VI voltara pra Portugal. As ações governamentais tomadas por

⁵⁴ - Nos referimos ao período de 1808-1821, como sendo o período Joanino. Pois, foi à época na qual D. João príncipe regente, depois coroado D. João VI, governou o Brasil em solo brasileiro.

⁵⁵ -SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*.Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943.p.356

⁵⁶ -GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo : editora de São Paulo, 1990; p.197.

D.João, permitiram a estada de um artista francês que pintou o Rio de Janeiro oitocentista, fornecendo documentos iconográficos para a pesquisa histórica sobre os primórdios do século XIX. Tal qual propôs Ernst Cassirer⁵⁷ para a História, começaremos também, pelos vestígios materiais deixados pelo homem no passado, como faremos, ao utilizarmos as pinturas de Taunay. Onde, o Historiador precisa aprender a ler e interpretar esses documentos. É necessário aprender a decodificar a linguagem simbólica dos documentos. Os documentos são a chave da existência humana – pois, por detrás de tudo, temos o homem na sua essência, enquanto membro de uma sociedade, e empreendedor de cultura. Para um Pesquisador, “até mesmo uma paisagem é um documento histórico.”⁵⁸

À parte as iniciativas diretamente associáveis ao âmbito da cultura, salientamos também alguns significativos atos políticos de Dom João, tais como a decretação da abertura dos Portos Brasileiros para as nações amigas, possibilitando aos portos do Brasil comércio direto e livre com todos os países amigos (sem a intermediação portuguesa), somando-se ainda, a outro gesto político, que foi o fim do exclusivismo metropolitano. Destacamos ainda o cancelamento da antiga proibição de instalar fábricas em território brasileiro (lei criada, em época anterior, para proteger as mercadorias da metrópole portuguesa), bem como, a subsequente criação da fábrica de pólvora⁵⁹ (segundo decreto de 13 de maio de 1808, fica também ordenada à organização da Imprensa Régia), a criação da Casa das Moedas, dos Correios, do Banco do Brasil, do primeiro Tribunal, da Real Junta de Arsenais do Exército, e ainda a criação da Real Academia Militar, cujas edificações abrigam hoje o Museu Histórico Nacional (desde 1922).

Dentro de um espectro político, esta diversidade de atos e fundações institucionais constitui a base para a concretização do projeto civilizador do governo Joanino para o Brasil. Mais tarde, em 1815, em claro coroamento deste processo, o Brasil começaria a deixar claramente de ser uma simples colônia ao ser elevado por D.

⁵⁷- CASSIRER, Ernst. *Introdução a uma Filosofia Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

⁵⁸-GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991, p.140.

⁵⁹- D.João (Príncipe Regente).*I.H.G.B.*, lata 60-documento 42. Rio de Janeiro 13/5/1808- Imprensa Régia, 27pgs. (24,5x14). “Por decreto da mesma data ordenou S.A.R. a criação de uma fábrica de pólvora para fornecimento dos seus domínios do Brasil, e ultramarinos. (...) Por decreto da mesma data ordenou S.A.R. a organização da Imprensa Régia (...)” ; p. 15

João à categoria de reino Unido a Portugal e Algarves⁶⁰. Quanto às principais instituições político-culturais criadas por Dom. João, algumas merecem especial destaque. A Imprensa Régia propiciou o início da Imprensa no Brasil (da Imprensa Régia sairia o primeiro jornal, “A Gazeta do Rio de Janeiro”), e ainda com destaque para o âmbito literário é importante destacar a Biblioteca Real (atual biblioteca Nacional).

No âmbito das artes visuais, é evidente a importância da Real Academia de Belas-Artes, que coincide atualmente com o Museu Nacional de Belas-Artes – notando-se que, para administrar aulas e dirigir esta Academia, Dom. João contratava precisamente artistas franceses como Nicolas A. Taunay. De igual maneira, poderíamos seguir com a enumeração de criações que efetivamente transformariam o ambiente físico e cultural da cidade do Rio de Janeiro, como o Jardim Botânico do Rio de Janeiro ou o Real teatro de São João (atual teatro João Caetano), entre outras tantas instituições culturais e científicas que constituem o inestimável legado do período Joanino.

Considerando as proposições teóricas de Norbert Elias⁶¹, pretendemos compreender a existência, por parte da Coroa Portuguesa, de um projeto civilizador para o Brasil. A Missão Artística Francesa estaria fortemente amparada por esta esteira de expectativas e pela concretização, na América Portuguesa, de um padrão cultural especificamente europeu. A permanência e a viabilidade da corte portuguesa e do príncipe nos trópicos, neste sentido, só foram possíveis graças aos seus atos político-culturais (a ação reinol-governamental, agindo diretamente na cultura, promovendo-a, estimulando-a, e até criando o que não existia). Estes atos nos levam, portanto, a sustentar a idéia de que o monarca tinha um “projeto civilizador” para transformar o Rio de Janeiro, impondo padrões relacionados ao modelo europeu, adequando a cidade as necessidades de Portugal de poder viver e administrar Portugal e as suas outras colônias na África em solo brasileiro. Afora todas as citadas benfeitorias de D.João, propomos uma avaliação das atitudes políticas e econômicas como também geradoras de desdobramentos culturais.

Com as novas medidas, propiciava-se indiretamente a divulgação do país na Europa e a sua abertura para o exterior, proporcionando o rompimento das amarras do

⁶⁰ - Para Hobsbawm : “o Brasil se tornou uma Monarquia independente e assim permaneceu de 1816 à 1889.” HOBBSAWM, Eric J. , *A Era das Revoluções*. Europa 1789-1848. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p.161.

⁶¹ - ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

isolamento em que o Brasil estivera colocado durante anos. Após o Bloqueio continental (1806) decretado em Berlim por Napoleão Bonaparte obrigando os países europeus a cortar relações comerciais com a Inglaterra, na qual, Portugal optou por alinhar-se a Inglaterra. Napoleão Bonaparte em contrapartida, em 27 de outubro de 1807, assinou o tratado de Fontainebleau, entre a Espanha e a França. Este tratado consistia em extinguir a dinastia de Bragança, desmembrando Portugal, propondo ainda, a divisão das colônias portuguesas entre Espanha e França. Aí estão mais alguns fatores preponderantes que levaram a família real portuguesa ao Brasil. E no contexto de “estadia” do Rei de Portugal no Brasil como residência, sem saber quanto tempo duraria a expansão e o bloqueio bonapartista, Portugal passou a ter que olhar para o Brasil como sendo sua moradia. Não havendo mais a necessidade de impor ao Brasil um isolamento.

“Do ano de 1808 em diante, para aqui vieram da Europa (...), considerável imigração de bom número de Ingleses, franceses, holandeses, alemães e italianos, que, depois da abertura dos portos, aqui se estabeleceram, quer como negociantes, quer como operários. Este continente, estimulado com as mudanças políticas, a se desenvolver mais rapidamente, reconhecerão os brasileiros quão depressa foram levados aos diversos graus de civilização no espaço de tempo dos doze anos, que D. João VI permaneceu no Brasil.”⁶²

Compreende-se que o extenso território da América portuguesa despertou no início dos “oitocentos” as atenções e os olhares dos habitantes europeus, não só em virtude de relatos de viajantes que já haviam passado pelo país, e que agora corriam a Europa culta sob a forma de narrativas literárias que estimulavam o imaginário europeu, como também pela situação ímpar de uma realeza e sua corte portuguesa refugiar-se na América, facilitando agora a chegada de estrangeiros. Como bem explicitou Sérgio Buarque, “nunca o nosso país parecera tão atraente aos geógrafos, aos naturalistas, aos economistas, aos simples viajantes, como naqueles anos que imediatamente se seguem a instalação da Corte portuguesa no Rio e a abertura dos portos ao comércio internacional (...)”⁶³.

⁶² - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. S.P.: Melhoramentos, 1976, p.51/52.

⁶³ -HOLLANDA, Sérgio Buarque de. “A herança colonial - sua desagregação”. In: BARRETO, Célia de Barros. *História Geral da Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p.12.

Sobre a iniciativa da organização daquela que seria chamada mais tarde de “Missão Artística Francesa de 1816”⁶⁴, nos reportamos ao pintor francês Jean Baptiste Debret, quando ele afirmou no seu livro “Voyage pittoresque et historique au Brésil” que: “O governo, resolvido a fixar-se na América, sentia cada vez mais a necessidade de incentivar as belas-artes .Voltou-se para a França, e o Sr. Araújo (*Conde da Barca*) que solicitou ao Marquês de Marialva, embaixador de Dom João VI em Paris, uma colônia de artistas franceses...”⁶⁵. O novo governo Português no Brasil desejava introduzir no Rio de Janeiro o gosto por uma nova cultura, incluindo, mais especificamente, o gosto pelas Belas-Artes. A idéia inicial era fundar uma Academia ou Escola de Ciências e Artes segundo os moldes franceses. Com este objetivo, em 1815, o Conde da Barca encomendou ao Marquês de Marialva, representante do governo Português em Paris, a contratação de um grupo de artistas e artífices na França. Foi através de Alexandre Von Humbolt (já um bom conhecedor da América), que o Marquês de Marialva foi apresentado ao francês Joaquim Lebreton, secretário recém-demitido da Academia de Belas Artes do Instituto da França.⁶⁶ Lebreton se tornaria o homem responsável pela organização e arregimentação dos artistas franceses que partiram para o território brasileiro.

Há claros indícios de que Taunay teria se comunicado com D. João antes da formação da Missão Artística Francesa. Desta maneira, embora Lebreton tenha sido de fato o organizador da Missão Artística Francesa, a idéia de vir ao Brasil já fazia parte dos planos de Taunay anteriormente. Com relação a este aspecto, o pesquisador Donato Mello Junior encontrou no arquivo do Museu Imperial um esclarecedor documento assinado pelo punho do próprio Taunay, embora sem data. Nesta carta enviada ao Brasil, o pintor Francês oferece os seus serviços ao Príncipe Regente de Portugal e do Brasil, propondo-se a atuar como preceptor dos seus filhos e/ou conservador da coleção

⁶⁴- Sobre a contratação da Missão Artística Francesa ainda há uma discussão, começada por Mário Pedrosa (1955), na qual ele defende que não houve um convite formal do governo Português aos franceses, que por sua vez, vai contra as afirmativas de Afonso D’Escragolle. Sobre esta querela Pedro Lago faz uma síntese interessante para nós, merecedora de ser apropriada: “Na versão final de sua Missão Artística de 1816, publicada em 1956, Taunay apresenta documentos indiscutíveis que provam que a Missão foi pelo menos aceita, negociada e acertada com os diplomatas portugueses atuantes em Paris, que representavam o governo de D. João. Em 2007, Júlio bandeira apresenta a versão equilibrada de uma Missão ‘oficiosa’: houve um acerto prévio com os portugueses e a Missão veio com a anuência do governo português...” LAGO, Pedro C. (org.). *Taunay e o Brasil: obra completa : 1816-1821*; p.20/21.

⁶⁵- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.p.443.

⁶⁶ - Neste parágrafo, em relação às afirmativas que fizemos sobre os responsáveis pelo contato, formação e contratação dos artistas e artífices franceses nos baseamos no Pesquisador Mário Pedrosa, verificar: ARANTES, Otilia (org). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/Mário Pedrosa*. p. 44.

de artes de D.João. Com este documento, o Pesquisador Donato mostra-nos um Nicolas muito mais atuante e menos passivo, não no que tange a formação da Missão, pelo menos, na primazia da idéia de aventar uma ida ao Brasil (antes da formação da Missão). Neste sentido, podemos reproduzir aqui as próprias palavras de Donato Mello Junior relativamente a esta questão, segundo o qual “como Lebreton tinha mais senso de organização, cremos que Taunay lhe sugeriu a organização do grupo, (...)”⁶⁷.

Um artista de alto prestígio na França como Nicolas Antoine Taunay, fiel a Napoleão Bonaparte, não teria vindo ao Brasil se a situação política na França, após a queda de Bonaparte e a ascensão dos Bourbons, não lhe inspirasse insegurança. Nicolas Antoine Taunay era membro da Academia de Belas Artes da França, mas em decorrência do incômodo de sua presença, foi-lhe concedido o afastamento, para rumar ao Brasil. Taunay aceitou o convite para ir ao Brasil fundar uma Academia de Belas-Artes e atuar como professor, antes mesmo da academia ser fundada. Nicolas Antoine Taunay ocuparia a função de pintor de paisagem, conforme decreto real⁶⁸ consignando pensão vitalícia aos artistas franceses, assinado em 1816, com a rubrica de el-rei, e do Marquês de Marialva.

É também muito valiosa como fonte documental, que pôde ser retomada por nós graças ao Historiador Afonso D’Escragnolle, a permissão obtida do Instituto de Artes da França a favor de Nicolas Antoine Taunay para ausentar-se da França. Conforme a Ata da sessão do Instituto de França, datada no dia 23 de dezembro de 1815 em Paris, lê-se: “Le Sécretaire Perpétuel lit une lettre par laquelle Mr. Taunay annonce à Mr. le Président qu’il entreprendra une grande voyage et qu’il enverra à la classe les travaux que le beau pays lui inspirera.”⁶⁹ Levando em consideração o documento acima, ressaltamos o fato de Taunay só ter podido viajar para o Brasil graças à concessão do governo francês, visto que era membro da Academia de Artes da França, mas em troca comprometeu-se o pintor a trazer no seu retorno algumas pinturas sobre o belo país. Os membros da Academia demonstraram ter também o mesmo vívido interesse dos

⁶⁷- MELLO JUNIOR, Donato. “Nicolau Antonio Taunay, precursor da Missão Artística Francesa de 1816”, In: *RIHGB*. Número : 327, Rio de Janeiro, 1980, p.348

⁶⁸ - DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Tomo I (volume I e II) e TomoII (volume III), 3. ed..Rio de Janeiro: Círculo do Livro S.A, 1973, p.462.

⁶⁹- TAUNAY, Afonso D’Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*.2.ed. Brasília: UNB, 1973, p.158. “ O secretário Perpétuo leu uma carta para o qual o Senhor Taunay comunicou ao Senhor Presidente que ele empreenderá uma grande viagem e enviará a classe de artes os trabalhos (pinturas) que o belo país lhe inspirará a fazer.” (tradução, Monike Garcia Ribeiro).

européus em geral pelo Brasil e a possibilidade de uma viagem ao Novo Mundo por um de seus membros viria a saciar a curiosidade européia quanto ao conhecimento visual da beleza tropical do Novo Mundo, na qual as pinturas do viajante Francês saciariam este desejo.

Um dos aspectos mais interessantes no estudo da Missão Francesa refere-se à maneira singular de representar a natureza, a cidade e o homem fluminense em um de seus principais expoentes: Nicolas Antoine Taunay. Taunay esquece-se da realidade social que o cerca e na qual não quer representar (compreender). Prefere voltar-se para uma retratação onde exclui ou minimiza a participação e a interferência humana na natureza da cidade fluminense do começo do século XIX. Isso o conduz à retratação da cidade fluminense oitocentista e da sua natureza baseada em uma idealização romântica reconstruindo a imagem visual: é a defesa da “originalidade do local” do homem que Taunay persegue. Como vemos mais à frente a “originalidade do local”, é a volta do homem ao campo, por isso sempre Taunay consagra o encontro do homem com a natureza. Por ora, iniciemos o levantamento estilístico e biográfico de Nicolas Antoine Taunay.

Biografia:

O pintor francês Nicolas Antoine Taunay nasceu em Paris, a 10 de fevereiro de 1755 e faleceu a 20 de março de 1830, na mesma cidade. Era filho de Pierre Antoine Henri Taunay (1728-1787), pintor e químico da Real Manufatura de Sévres, que por seus méritos de hábil artista na especialidade recebeu o título de “Pensionista do Rei”. Desde muito jovem, Taunay demonstrou vocação para o desenho, passando o dia inteiro a rabiscar ou olhar livros ilustrados (segundo seu biógrafo principal, A.D'E. Taunay). Quando completou treze anos de idade foi encaminhado para o estudo de arte, tão forte era a vocação que demonstrava. Ingressou no ateliê de Bernard Lipicié e, mais tarde, é levado ao ateliê de Nicolas Guy Brenet, pintor de história, cujo ensino era superior, ao do primeiro professor, na questão do preciosismo em relação à técnica do desenho.

Brenet era excelente desenhista e hábil professor, muito influenciou na carreira inicial de Taunay, este então, em seguida passa a trabalhar e tomar aulas com o famoso pintor veneziano Francesco Casanova, tornando-se seu discípulo. Casanova foi seu mestre até transferir-se para Viena por questões financeiras, lembra Afonso D'Escragnolle Taunay, essa transferência fez com que Nicolas Antoine Taunay decidisse “não ter outro mestre além da natureza”⁷⁰. Segundo um dos biógrafos de Taunay, Morales de Los Rios, o pintor francês Taunay em 1784, “estudou três anos em Roma, na *Académie de France*, instalada no Palácio Mancini, como pensionista do Estado”⁷¹ francês até 1787.

Deve-se atentar para o fato de que, na França, nem sempre Taunay dedicou-se apenas à temática da paisagem natural, pintando principalmente a natureza. Como veremos, ao começar a crescer o prestígio de Louis David e, com ele, o predomínio do neoclassicismo na França em relação a outras opções estilísticas, ninguém prestava atenção ao que não fosse grego ou romano, pois se entrava na era do triunfo absoluto dos princípios davidianos que a Revolução Francesa consagraria. Conforme a época, a pintura de gênero e a paisagem eram tidas como inferiores e não despertava o interesse nos teóricos de arte, como também na imprensa e no público em geral. No entanto, Nicolas Antoine Taunay relutou muito em acompanhar cegamente a nova tendência, mas não podia deixar de dar-lhe alguma atenção para não desagradar os adeptos da pintura neoclássica encabeçada por David.

Em 1787, porém, os amantes e simpatizantes da pintura paisagística eram considerados como uma minoria sem expressão e peso, em relação a Taunay explicam-se a diminuição com que o começavam a considerar os críticos de arte⁷². Então, mesmo interessado por paisagens ele viu-se coagido a inserir também nas suas pinturas a figura humana de cunho histórico ou mitológico. “Quis mostrar quanto era capaz de abordar todos os ramos da pintura, sair dos limites do talento e das faculdades criadoras, e, acompanhar a corrente geral, etc...”⁷³. Assim, Taunay deixa de seguir o seu impulso natural de pintar paisagens para dedicar-se também à representação de temas históricos e mitológicos (da antiguidade clássica).

⁷⁰-TAUNAY, Afonso D'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: UNB, 1973. p.86.

⁷¹- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo Filho. “O ensino artístico no Brasil”. Rio de Janeiro: Terceiro Congresso da História Nacional, *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Vol. 8, nº3, 1942, p.28.

⁷²-GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.388. “Os artistas em particular os que ganhavam a vida pintando ‘cenários’ de casas de campo, jardins ou panoramas pitorescos, não eram considerados verdadeiros artistas.”

⁷³-TAUNAY, Afonso D'E. *A Missão Artística de 1816*. 2.ed. Brasília: UNB, 1973, p.106.

Vale ressaltar, acompanhando algumas considerações já desenvolvidas por Argan⁷⁴, que Neoclassicismo e Romantismo são na verdade duas opções estilísticas – por assim dizer, formas ideológicas e filosóficas – surgidas numa mesma época. O primeiro foi influenciado pelos ideais de Winckelmann, enquanto já o espírito Romântico pode ser bem representado por Friedrich Schlegel, cada qual propondo uma via de caminho para a arte. Em 1789, em meio ao clima da revolução francesa, Taunay concorreu de novo ao Salon de la Correspondance (aberto após a queda da Bastilha), onde os próprios temas das suas obras demonstram uma mudança temática em parte das suas produções artísticas, além de continuar pintando paisagens.

Nicolas Antoine Taunay apresentou as seguintes pinturas com temas mais próximos do neoclassicismo: *Encontro com Henrique IV e Sully após a batalha de Ivry*; *Vista de fábrica em Roma*; *Um porto de Mar*; *Paisagem italiana*; *Paisagem da Suíça*. E, mais uma vez, seus trabalhos foram elogiados pelo *Année Littéraire*, o *Mercure de France* e o *Journal Général de France*. Com os sucessos obtidos, começaram a surgir encomendas, passando o artista a viver numa certa riqueza. Estava o artista devidamente consagrado. Recebeu do governo encomendas que evocassem os fatos heróicos de Napoleão Bonaparte na Espanha. Então, na Exposição de 1812, participa com os seguintes quadros: *A travessia da Serra Guadarrana*; *Combate à baioneta*; *Vista de um pequeno porto marítimo*.

Os acontecimentos históricos que determinaram a queda de Napoleão Bonaparte, a ascensão e o triunfo dos Bourbons, abateram o pintor, que havia consumido grande parte de suas atividades artísticas na corte da família de Bonaparte. Além disto, a situação financeira da França era bastante penosa, sem falar ainda na perda dos seus clientes imperiais. Impulsionado pelos acontecimentos Nicolas Antoine decide aceitar o convite de Lebreton para vir ao Brasil. Lembra o Historiador Afonso D’E. Taunay (bisneto do pintor aqui focado), a respeito da chegada da família Taunay ao Rio de Janeiro, que:

“Desde o dia do desembarque, fascinado pela beleza da paisagem fluminense, apaixonado pelo sol glorioso das terras da Guanabara, tratou Nicolas de instalar-se em algum recanto das cercanias da cidade, onde estivesse em íntimo contacto com a natureza estupenda. Não tardou em descobrir delicioso retiro de edênica beleza, a

⁷⁴- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

‘Cascatinha Taunay’, na Tijuca; adquiriu alguns alqueires de floresta em torno da cachoeira e ali edificou pequena mas confortável casa”⁷⁵.

Ainda de acordo com Afonso D’Escragnolle Taunay, historiador e estudioso da Missão Francesa, Nicolas Antoine, ao chegar ao Rio de Janeiro com sessenta anos, avistou a possibilidade de conhecer novos aspectos da natureza, que era o seu mestre, conforme afirmara quando jovem e posteriormente esquecera, para dedicar-se à pintura com temática figurativa nos moldes do Neoclassicismo, podendo assim assegurar igualdade com os artistas mais famosos. “Fascinado pela paisagem tropical e pela luminosidade violenta acende-se seu entusiasmo pela natureza que lhe desvenda-se com tão novas e sedutoras formas”⁷⁶. Pai e filho (Félix Émile) se colocaram a traduzir os impressionantes recantos da mata virgem e dos morros ensolarados. Paralelamente a estas paisagens, Nicolas realizou algumas obras dentro da temática Neoclássica no Brasil e realizou alguns retratos da família real no Brasil, como por exemplo, executou um óleo de D. Carlota Joaquina⁷⁷ e das suas seis filhas além de pequenos quadros para o Palácio Real e para a ornamentação de residências particulares. Algumas dessas telas são: 1. *A Aclamação de Dom Afonso Henriques*; 2. *A passagem da carruagem que conduzia Dom Pedro e Dona Leopoldina por debaixo do arco triunfal na rua direita, em frente à rua do Ouvidor; Teatro São João*; 3. *Monumento erguido pelo Senado do Rio de Janeiro em 6 de fevereiro de 1818, por ocasião da aclamação de D. João como rei do Reino Unido*.

Segundo Ana Maria Belluzzo⁷⁸, a prática dos europeus em escolherem lugares para a habitação que fossem distante do centro urbano, quando estavam no Rio de Janeiro, vinha de encontro com a vontade destes, em isolarem-se em ambientes próximos da natureza e de toda a riqueza natural tão propagada na Europa, e que esperavam encontrar. Os europeus alimentavam um desprezo pela mistura, sujeira, e a

⁷⁵- TAUNAY, Afonso D’E. *A Missão Artística de 1816*. p.163.

⁷⁶- COMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no século XIX*. Rio de Janeiro: Edições Pinakothek, 1983, p. 54.

⁷⁷ - LAGO, Pedro Corrêa (org.). *Taunay e o Brasil: obra completa : 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008, p.154.

⁷⁸ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo : Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994; p.21. “De um modo geral, a escolha da ambiência natural implica o desprezo pela ambiência urbana. Não se pode esquecer que a visão pitoresca esteve associada à vida saudável. A área central da cidade do Rio de Janeiro é um signo negativo para os cultores do Pitoresco”⁷⁸

pobreza que se apresentava o centro da cidade fluminense. “A cidade não corresponde à impressão pitoresca que o seu panorama causa.”⁷⁹ No livro *viagem pelo Brasil* de autoria dos viajantes austríacos e cientistas, Spix e Martius (estiveram em solo brasileiro de 1817 a 1820), fica expresso o sentimento de encantamento citado acima, quanto à escolha do pintor Taunay por morar num local distante do centro e que fosse aprazível:

“O espetáculo desse cenário fez-nos lembrar as cascatas de Nápoles e de Tivoli, os encantos da natureza parecida, porém muito menos majestosa e luxuriante. No fundo do vale e perto da queda de água, está uma casita singela, hospitaleira, na qual nos saudou o Sr. Taunay, pintor Francês muito respeitável, que, retirado na solidão, vive ali com a família, no seio da bela natureza”⁸⁰.

Sobre as paisagens pintadas por Taunay, a sua preferência pela natureza como temática, Adolfo Morales de Los Rios comentou que “a paisagem deixa de ser o acessório dos quadros, para constituir o principal. (...) A paisagem ocupa seu lugar. Passa a existir o quadro de paisagem”⁸¹. Não que antes de Nicolas Taunay ninguém tenha pintado paisagens, visto que os pintores Holandeses vindos com Maurício de Nassau já retratavam paisagens brasileiras, como por exemplo, o fez Franz Post, contudo, foi com Taunay que se vincula o início e a fase da eclosão do paisagismo pictorial brasileiro.

Mesmo no Brasil, Taunay pintou poucas cenas históricas para a corte portuguesa, segundo o espírito do Neoclassicismo. Mas a grande maioria das pinturas a óleo de autoria deste pintor, enquanto esteve no Brasil (participando da Missão Artística Francesa), era na temática da paisagem natural, inspirada nos recantos do Rio de Janeiro, mostrando outra vertente também do século XIX, contemporânea ao Neoclassicismo: o Romantismo. Apesar de ambas as correntes serem oriundas de uma mesma época Histórica, Taunay com os seus óleos na temática paisagem natural, deu uma abordagem diferente das opções temáticas neoclássicas habituais, presente na maioria dos principais artistas franceses deste grupo: Auguste Taunay, Grandjean de

⁷⁹ -POHL, Johann E. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821*. Op. Cit., p.39.

⁸⁰ - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. p.86.

⁸¹ - MORALES DE LOS RIOS, Adolfo Filho. “ O ensino artístico no Brasil”. Rio de Janeiro: Terceiro Congresso da História Nacional, *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Vol. 8, nº3, 1942, p.174

Montigny, e o Jean Baptiste Debret (quando retratava a corte portuguesa, a Corte Imperial Brasileira, ou mesmo a elite, na técnica primeiramente em óleo sobre tela). Debret tornou-se uma exceção, foi tão somente na sua outra faceta⁸², na qual a temática é a paisagem urbana (retratando cenas externas com predominância de personagens comprometidos com o poder), onde se afastou dos temas habituais do Neoclassicismo.

Façamos algumas considerações gerais sobre o conjunto documental de Taunay quando este retrata a natureza fluminense. Nas paisagens naturais de Taunay, chama atenção à minimização da interferência humana nos motivos paisagísticos, e ainda a recorrência da “citação visual” de motivos campestres aparentemente gratuitos em uma dada paisagem, o que remete neste último caso a uma “nostalgia campestre” nestes tempos de passagem para uma nova sociedade, produto de uma mudança histórica descortinada pela industrialização. “A revolução industrial começou a destruir às próprias tradições do sólido artesanato; o trabalho manual cedia o lugar à produção mecânica. A vasta extensão de cidades na Inglaterra e nos Estados Unidos, converteu enormes extensões de campo em ‘áreas construídas’ ”.⁸³

As reflexões do autor Raymond Willians servem para esclarecer o sentido que carregam as palavras campo e cidade, a dicotomia entre a idéia da tranqüilidade campestre e o barulho da cidade, trata-se de conceitos cunhados já no século XVI, permanecem até o século XIX, mas ganham força e expressão com a revolução industrial iniciada nos meados do século XVIII. “A chave da compreensão é o contraste entre, o campo e, de outro, a cidade e a corte: aqui natureza, lá mundanidade. (...) . As idéias e imagens do campo e da cidade ainda conservam sua força. Esta persistência é tão significativa. Faz sentido examinar três períodos em que são comuns lamentos campestres evocando um passado mais feliz; o final do século XVI e início do XVII; o final do século XVII e início do XIX; o final do século XIX e início do XX.”⁸⁴

É particularmente surpreendente a notável recorrência de bois⁸⁵, vacas, burros, além, de ovelhas e cavalos nas obras de Taunay; estes elementos (ou motivos) também estão presentes nas obras do artista Francês, escolhidos por nós, durante a sua estada no

⁸²-RIBEIRO, Monike Garcia. As duas facetas do artista Francês Jean Baptiste Debret: O Pintor e o Desenhista. In: *R.I.H.G.B*, Rio de Janeiro:a.166, n.429, pp.9-392, out./dez.2005.

⁸³- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte. Op. Cit.*, p.395.

⁸⁴- WILLIANS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. S.Paulo: EDUSP ps. 69, 387, 389.

⁸⁵- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes. Op. Cit.*, p.123. “Outra peculiaridade é a presença da boiada pela rua, uma vez que esses animais freqüentam grande números de obras feitas por Taunay no Brasil, por sua habilidade animalista, é certa, mas também por conta da lembrança pastoril e da rusticidade ideal da Arcádia.”

Brasil, é o que se constata na pintura *Vista do Largo do Machado em Laranjeiras* (fig.1), nesta pintura localizam-se dois bois ou vacas pastando no 1º plano da obra. A menção destes motivos campestres em Taunay remete, desta forma, a um certo “complexo romântico” de rejeição a um mundo novo que agora se descortina com suas conseqüências funestas (fumaça, poluição, destruição da natureza, fim de um ideal idílico de vida, etc...). Apenas em duas pinturas escolhidas por nós não aparecem estes animais: *Praia de Botafogo* (fig.2); *Vista do outeiro, praia e igreja* (fig.3).

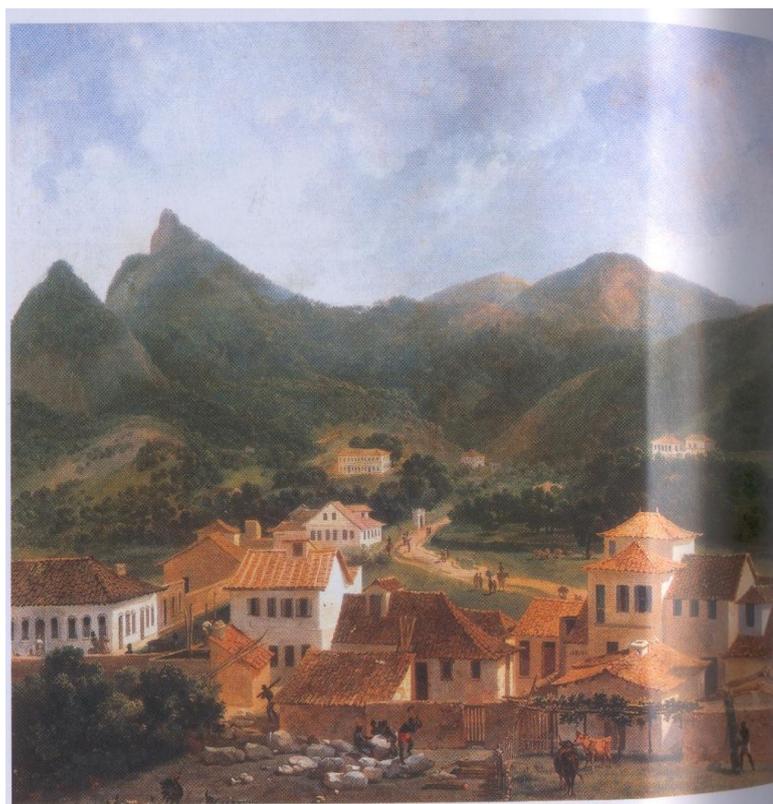
A respeito dos tipos humanos documentados plasticamente por Taunay nas suas paisagens, estes serão constantemente retratados em miniatura, aliás, o pintor Thomas Ender também registrou plasticamente em miniatura o ser humano, constituindo-se em um ponto comum entre os dois pintores, mas de forma distinta. Todavia, Taunay era um excelente miniaturista, com ele é possível perceber os detalhes, diferentemente do pintor Ender que não era tão habilidoso em desenhar o ser humano em dimensões pequenas. Através do seu pincel, Taunay retrata plasticamente o homem inserido em um ambiente de exuberância natural (Landseer fez a mesma coisa), na qual este cenário é construído, praticamente, sem as transformações arquitetônicas típicas de uma civilização moderna. Foi este o cenário impregnado de natureza que Taunay escolheu para posicionar o ser humano nas doze fontes iconográficas escolhidas nesta tese.

Análise das fontes iconográficas:

Escolhemos doze pinturas a óleo representativas do pintor Nicolas Antoine Taunay durante o período Joanino, nas quais o Rio de Janeiro e a população fluminense foram temas de sua retratação: *Largo da Carioca* (fig.5); *Praia de Botafogo* (fig.2); *Cascatinha da Tijuca* (fig.6); *Amanhecer na Floresta* (fig.7); *Vista da Glória do Outeiro* (fig.8); *Vista da Baía do Rio de Janeiro* (fig.9); *Vista tirada do morro da Glória* (fig.10); *Vista do outeiro, praia e igreja da Glória* (fig.3); *Morro de Santo Antônio* (fig.11); *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã* (fig.12); *Vista do Largo do Machado em Laranjeiras* (fig.1); *Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain* (fig.4).

No Brasil a temática da paisagem presente nos quadros a óleo de Nicolas Antoine Taunay apresentavam a natureza e a cidade fluminense como sendo elementos recorrentes tratados com “traços característicos de sua obra que são a firmeza do toque, a

habilidade e elegância da composição e a notável beleza da arquitetura”⁸⁶. O artista Francês pintou mais ou menos trinta ⁸⁷ quadros a óleo inspirados na sua estadia no Brasil. As suas obras em geral são marcadas por uma iluminação que não prejudica a visualização do conjunto da obra, o claro-e-escuro é bem aplicado, o desenho é bem apurado. E ainda, nas suas obras a contemplação da paisagem fluminense reproduziu a força da natureza, “sol vivíssimo e as sombras carregadíssimas”⁸⁸, o pintor conseguiu fixar os efeitos e mudanças da luz tropical nas suas telas (jogo de luz e sombra), onde o Rio de Janeiro foi a inspiração.



⁸⁶- TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. “Documento sobre a vida e a obra de Nicolau Antonio Taunay (1755-1830), um dos fundadores da Eschola Nacional de Bellas Artes. Breve Notícia Biographica acerca de Nicolau A. Taunay”. In: *IHGB*. Rio de Janeiro, n.78, parte: 2, 1915.p.12

⁸⁷- Para a Historiadora de Arte Sonia Gomes Pereira, “A produção de Taunay no Brasil abrange, sobretudo, retratos e paisagens. Nos cinco anos de permanência no Rio de Janeiro, produziu cerca de trinta paisagens da cidade e suas imediações.” LUZ, Ângela Ancora da ; PEREIRA, Sônia Gomes; Oliveira; Myriam Andrade Ribeiro de. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p.65. O Pesquisador Pedro Corrêa afirma na página 28 que seriam vinte paisagens de Nicolas Antoine Taunay, mas ele contabiliza na página 19 trinta obras de arte tematizando o Rio de Janeiro. “A obra de Nicolas entre nós –bastante restrita, pois consta somente de trinta trabalhos de tema brasileiro.(...).A simples existência de quase vinte paisagens do Rio de Janeiro”. LAGO, Pedro Corrêa (org.). *Taunay e o Brasil: obra completa : 1816-1821*. p.19/28.

⁸⁸ - TAUNAY, Affonso D'Escragnolle. “Documento sobre a vida e a obra de Nicolau Antonio Taunay (1755-1830), um dos fundadores da Eschola Nacional de Bellas Artes. Breve Notícia Biographica acerca de Nicolau A. Taunay”. p. 205.

Vista do Largo do Machado em Laranjeiras (fig.1)

Temos também como exemplo, do que foi comentado acima a pintura *Vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain (fig.4)*, Taunay retrata no 1º plano da obra um grupo de pessoas brancas retratadas em miniatura., “Taunay delinea o que seria essa nobreza ocidental nos trópicos. Brancos aparecem protegidos por sombrinhas, e o artista até deu o seu jeito de deixar uma espécie de ruína no centro da tela, lembrando os monumentos da Antiguidade (...).”⁸⁹ O ser humano é posicionado por Taunay, como um mero contemplador da natureza, ele é construído plasticamente em um cenário onde está alheio e distante das mudanças de um mundo moderno. Neste óleo de Taunay (*Vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain*), destaca-se a inserção sem nexos de uma ruína clássica em um contexto tropical da América Portuguesa, em pleno século XIX, é como se para o pintor francês fosse difícil esquecer o seu passado na Europa e interagir com esta nova situação social. Para Ender o homem está sempre em ação, realizando alguma atividade que o insere no contexto da vida cotidiana; Landseer é o que melhor resolve esta questão, pois o homem exerce alguma função e interage com a natureza, mas também ele a contempla.

Se em cada obra do pintor Taunay nós aproveitamos o ensejo para comparar com as produções artísticas de dois outros pintores europeus é porque acreditamos que se torna particularmente interessante “estudar paralelamente sociedades ao mesmo tempo vizinhas e contemporâneas, constantemente influenciadas umas pelas outras, sujeitas em seu desenvolvimento, devido a sua proximidade e a sua sincronização, à ação das mesmas grandes causas, e remontando, ao menos parcialmente, a uma origem comum.”⁹⁰. A análise sincrônica de realidades sociais ou de produções culturais específicas, aliás, constitui uma das duas alternativas que já haviam sido postuladas por Marc Bloch no seu pioneiro artigo sobre a História Comparada (1930)⁹¹.

Ao longo desta tese, estaremos sempre frisando que a temática da paisagem artística será enfocada, no circuito das artes plásticas, como a “representação da

⁸⁹ -SCHWARCZ, Lilia Moritz. O sol do Brasil: Nicolas Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João. São Paulo : Companhia das Letras, 2008. p.256/Imagens

⁹⁰ -BLOCH, Marc. “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, in : *Mélanges historique, Paris, 1963, t.I, p.19.*

⁹¹ BLOCH postula, além da possibilidade da análise sincrônica de duas sociedades distintas, a análise de uma mesma sociedade em dois momentos diferenciados no tempo. Lembraremos que o mesmo que é aplicável ao estudo comparado de duas sociedades distintas, pode ser direcionado para o estudo de duas produções culturais distintas. A análise comparada sincrônica, e a análise comparada diacrônica, constituem, desta forma, recursos importantes também para a História Cultural, a não apenas para a História Social ou para a História Política.

natureza”, sendo a temática principal em Taunay, portanto, a paisagem natural. Em oposição a uma paisagem urbana, mais presente em Thomas Ender (apesar de Ender possuir algumas obras com apelo maior na paisagem natural). A temática da paisagem artística também será constante nos pintores Charles Landseer e Thomas Ender. Nos próximos capítulos desta tese de doutorado, constataremos que o pintor inglês Landseer e o austríaco Ender, também representaram a imagem do homem e da cidade fluminense no início do século XIX, cada um deles, fizeram uma retratação do ser humano e do Rio de Janeiro segundo suas especificidades pictóricas.

As características formais desta “paisagem natural” correspondem à preferência pela retratação da natureza, consistindo na reprodução de recantos e vistas pitorescas ou numa espécie de lugares aprazíveis, que eram anunciados e pregoados no imaginário francês e nos “folhetos de turismo” existentes na Europa. A paisagem natural configura-se num tema constante nas pinturas executadas por Taunay no período no qual habitou no território brasileiro. Compreende-se como “Paisagem Natural”, sendo cenas externas ao ar livre, com a preferência por cenários, onde a natureza predomina na tela, com elementos que a representa como: as montanhas, o mar, o encontro desses dois elementos com o céu, o céu (às vezes borrascoso), a variedade de árvores e vegetação, rochedos, palmeiras, bananeiras, cachoeiras,..., todos estes elementos característicos de uma Paisagem Natural aparecem com poucos traços de interferência humana (arquiteturas: casas, pontes) na natureza. O ser humano é sempre retratado em miniatura, sem destaque nas obras de arte.

A conceituação de paisagem natural está atrelada a outros vocábulos e conceitos que funcionam como um prolongamento para a sua melhor compreensão, como por exemplo: pitoresco, e arcadismo. Estes termos estão incluídos e inseridos num mesmo momento histórico, cultural e artístico da Europa (especificamente a França), época na qual esta influência se fez presente, refletindo-se nas obras produzidas por Taunay no Rio de Janeiro. O arcadismo segundo a nossa leitura, mediante o qual combinamos os pontos de vistas de Argan, Simon Chama⁹² e Erwin Panofsky⁹³ configura-se num termo que foi retomado e revigorado pelo romantismo por volta dos meados do século XVIII, e cuja permanência perpetuou-se até quase o começo do século XIX. O fim da influência do ideal arcádico-romântico, não só nas artes plásticas,

⁹²- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, s/edição, 1996.

⁹³- PANOFSKY, Erwin. “ Et in Arcadia Ego: Poussin e a tradição Elegíaca.” *IN: Significados nas Artes Visuais*. São Paulo, Perspectiva, 1976, (p. 377-409).

mas enquanto um pensamento que se disseminava na época, está ligado com o domínio da era industrial. A expressão relaciona-se a uma lenda grega que se refere a um lugar de origem que seria o verdadeiro lugar do homem. Esta lenda estimula a volta do homem ao campo, ou seja, o retorno e o encontro do homem com a natureza, sendo este o protótipo do ideal “arcádico”. Compreendemos o termo pitoresco, na acepção do Historiador de Arte G. C. Argan, na qual o relacionou com a escolha em retratar a natureza :

“A natureza é fonte de sentimento; induz a pensar, na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças. O ‘Pitoresco’ na pintura era um educar a natureza sem destruir a espontaneidade; mas diante de montanhas inacessíveis, do mar borrascoso, o homem experimenta o sentimento da pequenez. O ‘pitoresco’ se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. Sempre seguindo o gosto pelo ‘turismo’ que vinha se difundindo.”⁹⁴

A próxima paisagem sobre a qual refletiremos é *Largo da Carioca* (fig.5). Do ponto de vista de sua temática, realização e suporte, esta obra pode ser descrita da seguinte forma: Técnica: óleo sobre tela. Composição nos tons azul, verde, ocre, branco, preto. Vista tomada do morro de Santo Antônio. Primeiro plano: paisagem retirada do casario urbano para o porto, tendo à direita a presença de quatro frades franciscanos. A igreja encima o morro, onde cresciam as cidades; à frente desta, arbustos e árvores (palmeira) ladeando uma rua gramada tendo à presença de uma boiada. Em segundo plano: conjunto arquitetônico, tendo entre si algumas árvores. Terceiro plano: ao fundo mar e montanhas à direita (Pão de Açúcar), encimados por céu claro. Aplicaremos o “método iconológico” desenvolvido por Erwin Panofsky⁹⁵ na qual ele distinguia na sua aproximação do documento iconográfico, três camadas principais: o pré-iconográfico, o

⁹⁴- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna. Op. Cit.*, p.19.

⁹⁵- Sobre o método iconológico, ver PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. S. Paulo: Perspectiva, 1991.

iconográfico e o iconológico. Vejamos em que sentido tal sistemática pode contribuir para a nossa análise aplicada aos documentos iconográficos de Nicolas Antoine Taunay.

O registro pré-iconográfico (ou “fenomênico”) corresponderia à identificação mais superficial dos aspectos temáticos e formais. Enquanto isto, o registro iconográfico corresponderia ao significado trazido à tona pela figura. Para penetrar neste registro de compreensão, o Pesquisador deve estar necessariamente conectado com determinados conhecimentos iconográficos — saber o que significa determinada simbologia implícita na temática e na organização formal das figuras, por exemplo. Se o pré-iconográfico corresponde à figura propriamente dita, o iconográfico corresponderia àquilo que significa a figura. Por fim, o registro iconológico corresponderia a uma camada ulterior, mais alta, definida por Panofsky como “região do sentido da essência” (*Region des Wesenssinns*). O iconológico remete à “involuntária e inconsciente auto-revelação de uma atitude de fundo em relação ao mundo”⁹⁶. Ernst Cassirer foi fundamental para a sistematização da própria iconologia, na acepção de Erwin Panofsky, bem como, forneceu um referencial do ponto de vista filosófico, ao defender que as formas expressivas são consideradas “formas simbólicas”.

No óleo *Largo da Carioca* (fig.5), a descrição acima empreendida corresponderia, no método iconológico proposto por Panofsky, ao próprio registro pré-iconográfico. Esta composição de figuras remeteria, por outro lado, a um significado que já corresponderia ao registro iconográfico. A que significado remete a divisão de Taunay em três planos, sendo que o terceiro plano – o conjunto de céu, mar e montanha para onde converge a perspectiva – toma praticamente a metade da organização espacial da obra? O que significa, no segundo plano, este entremeado de estruturas urbanas e elementos naturais, com predominância das últimas? A rua gramada, os arbustos e vegetações do primeiro plano, e a presença de bois, vacas e bezerros – a que significados remeteria esta totalidade de elementos?

⁹⁶- PANÓFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. apud. GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. S. Paulo: CIA das Letras, 1991. p.66.



Largo da Carioca (fig.5)

No óleo *Largo da Carioca (fig.5)*, a descrição acima empreendida corresponderia, no método iconológico proposto por Panofsky, ao próprio registro pré-iconográfico. Esta composição de figuras remeteria, por outro lado, a um significado que já corresponderia ao registro iconográfico. A que significado remete a divisão de Taunay em três planos, sendo que o terceiro plano – o conjunto de céu, mar e montanha para onde converge a perspectiva – toma praticamente a metade da organização espacial da obra? O que significa, no segundo plano, este entremeado de estruturas urbanas e elementos naturais, com predominância das últimas? A rua gramada, os arbustos e vegetações do primeiro plano, e a presença de bois, vacas e bezerros – a que significados remeteriam esta totalidade de elementos?

Diríamos que esta totalidade simbólica, no óleo *Largo da Carioca (fig.5)*, remete à já mencionada “nostalgia campestre” sentida pela visão de mundo romântica à qual se vincula o pintor. Decifrar este sentido é já penetrar precisamente o “registro iconográfico”. Não seria possível perceber esta “nostalgia campestre”, implícita na organização e na própria escolha das imagens representadas por Taunay, sem o conhecimento de toda uma estética e uma intertextualidade que remete à vasta produção artística e literária romântica. O iconológico, por fim, corresponderia àquela mencionada atitude de fundo em relação ao mundo, o “conteúdo último e essencial”, ou ainda o que torna possível aquela atitude estética e este conteúdo: todo um contexto

histórico e psico-social de passagem para uma sociedade industrial que traumatiza certas sensibilidades que percebem o desaparecimento definitivo de um mundo anterior. “A iconologia deveria ser um método de interpretação histórica que superasse os aspectos puramente descritivos e classificatórios da análise dos motivos e da iconografia.”⁹⁷

A obra *Largo da Carioca* (fig.5), já analisada, faz-nos supor que pertença a um mesmo “conjunto panorâmico”⁹⁸, juntamente com a outra paisagem intitulada *Morro de Santo Antônio*, por ter como inspiração temática a mesma paisagem local retratada em ângulos e enfoques diferentes, e ao mesmo tempo, pela razão de haver uma reprise dos principais elementos (conjunto arquitetônico igual, na mesma proporção, com a diferença da presença da igreja; céu tomando a metade de todo o espaço plástico da tela; mar com a presença de embarcações; a existência de montanhas com vegetação e árvores diversas, como a palmeira; além da presença de bois, vacas, burros e três padres franciscanos). O registro iconológico desta pintura de Taunay, intitulada *Morro de Santo Antônio* (fig.11), tal qual o *Largo da Carioca* (fig.5), tem como motivação implícita a sensibilidade do homem romântico perante as modificações humanas que agem sobre a natureza, bem como, despertar o esquecimento do ser humano e o seu distanciamento para com a natureza, que está sob ameaça de desaparecer para dar lugar a uma paisagem somente urbana.



Morro de Santo Antônio (fig.11)

⁹⁷- PANOFSKY, E. *Significado nas Artes Visuais*. S. Paulo: Perspectiva, 1991, p..37.

⁹⁸-BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Op.Cit*, p. 122.

Quanto à próxima obra a ser analisada, intitulada *Cascatinha da Tijuca* (fig.6), no método iconológico, a descrição desta obra, já nos remete ao registro pré-iconográfico: *Cascatinha da Tijuca* (fig.6). Composição em tons: verde, marrom, laranja, azul, amarelo, branco, cinza, ocre. Primeiro plano: à direita, bananeira; à esquerda, figura humana sentada (Nicolas Antoine Taunay) defronte a um cavalete tendo ao seu lado um negro; atrás, um burro sendo montado e acompanhado por figura humana que conduz bois. Em segundo plano: à direita, árvores e vegetação, tendo uma pequena ponte; atrás, uma pequena queda d'água. No terceiro plano, montanhas e floresta tendo ao fundo (terceiro plano) céu ligeiramente nublado. Salientamos que há um outro óleo de Nicolas Antoine Taunay retratando somente a cascata da tijuca (sem a presença de qualquer ser humano, apenas a água as pedras da cascata, e a mata em volta desta cachoeira), possuindo o mesmo título, *Cascatinha da Tijuca* (coleção Particular/São Paulo; 1816-1821), esta outra obra na qual a cascata da tijuca ocupa todo o campo plástico, mostra o encantamento de Taunay com esta cascata que na época ele escolheu para residir lá com a sua família.

A obra *Cascatinha da Tijuca* (esta cascata também foi pintada por Charles Landseer) é uma pintura onde Taunay fez um registro pictórico sobre a cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, onde ela é documentada como um paraíso de idílio campestre, com uma pequena e imperceptível interferência humana na natureza, há uma pequena ponte escondida entre a vegetação. Ao que tudo indica o homem retratado nesta obra é o próprio pintor, diante de sua tela, em miniatura. Pelo que se sabe o pintor Taunay também se auto-retratou na obra intitulada *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã*⁹⁹ (fig.12) ou também chamada de *D. João e d.Carlotia Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do palácio de São Cristovão*¹⁰⁰. O pintor francês se pintou em miniatura nesta fonte iconográfica (fig.12), ele está localizado em uma das extremidades da ponte, e no barco à deriva no rio, há uma caixa de pincéis e uma pequeníssima placa (imperceptível ao olho nú) contendo o nome TAUNAY.

⁹⁹ - Segundo estes autores esta obra é chamada de *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã*. BANDEIRA, Julio/ XEXEO, Pedro Martins Caldas/CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Editora Sextante, Rio de Janeiro, 2003.

¹⁰⁰ - Para esta autora a pintura de Taunay é intitulada como *D. João e d.Carlotia Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do palácio de São Cristovão*. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d.João*. São Paulo: Companhia das letras, 2008



Cascatinha da Tijuca (fig.6).

Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã foi uma das poucas obras na qual Taunay retratou a família real na temática da paisagem natural, enquanto pintor de paisagens contratado pelo governo Português. Mas ressaltamos que esta obra, *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã (fig.12)*, não foge do espectro das suas outras paisagens, onde os personagens reais (D. João e D.Carlota Joaquina) são apenas coadjuvantes, em uma cena na qual o papel principal é desempenhado pela natureza, representada pelos seus elementos que tão bem lhe invoca, que são as árvores, montanhas, vacas e bois, rio, vegetação e o céu.

Destacamos duas iconografias do pintor francês que são exceções em relação as suas obras na temática da paisagem natural (feitas sob inspiração do Rio de Janeiro), pois a família real é o tema e a personagem principal, ressaltamos que estas duas obras a seguir não se configuram em paisagens naturais, tratam-se das seguintes obras

intituladas: *Fig.14- Monumento erguido pelo Senado do Rio de Janeiro em 6 de fevereiro de 1818, por ocasião da aclamação a D.João VI como rei do Reino Unido.* (Aquarela. Reprodução do livro: BANDEIRA, Julio/ XEXEO, Pedro Martins Caldas/CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa.*); *Fig.15- A passagem da carruagem que conduzia Dom Pedro e Dona Leopoldina por debaixo do terceiro arco triunfal na rua direita, em frente à rua do Ouvidor.* (Reprodução do livro : MALERBA, Jurandir. *A Corte no Exílio, Civilização e Poder no Brasil, às vésperas da Independência.*).

Taunay se auto-retratou em *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã* e também na obra *Cascatinha da Tijuca* dentro deste mesmo círculo de sentimentos do romantismo, de pequenez do ser humano em relação à natureza, onde promove um encontro do homem com a natureza, mas sempre demonstrando que este é inferior, e que ele não governa a natureza. Se ao contrário, Taunay retratasse a civilização, as cidades (arquitecturas, ruas, pessoas na labuta ou no seu cotidiano,...) e todas as modificações impingidas pelo homem no mundo moderno, não prevaleceria à retratação da natureza em proporções maiores aos elementos da civilização humana (e o próprio homem).



Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã - fig.12

As duas paisagens, que possuem títulos parecidos – *Vista da Glória do Outeiro* (fig.8) e *Vista do outeiro, praia e igreja da Glória* (fig.3)– foram inspiradas num mesmo ponto panorâmico da Glória. Provavelmente fazem parte de um mesmo estudo paisagístico, pois são duas obras similares. Ao observarmos, constatamos que foram executadas intencionalmente para denotar variações climáticas ou foram feitas em dias diferentes, onde o céu é retratado com cores distintas e com formas diferentes conforme a variação climática. A primeira delas, *Vista da Glória do Outeiro* (fig.8), possui uma organização peculiar do campo plástico, na qual Taunay a pinta, tendo no mar cavalos montados por pessoas, embarcações, um cachorro, além de possuir mais figuras humanas em relação à outra pintura similar. Esta paisagem representa a imagem da cidade fluminense no período Joanino, num dia límpido de céu claro, com a presença de gaivotas onde se percebe a imagem fosca do Pão de Açúcar.

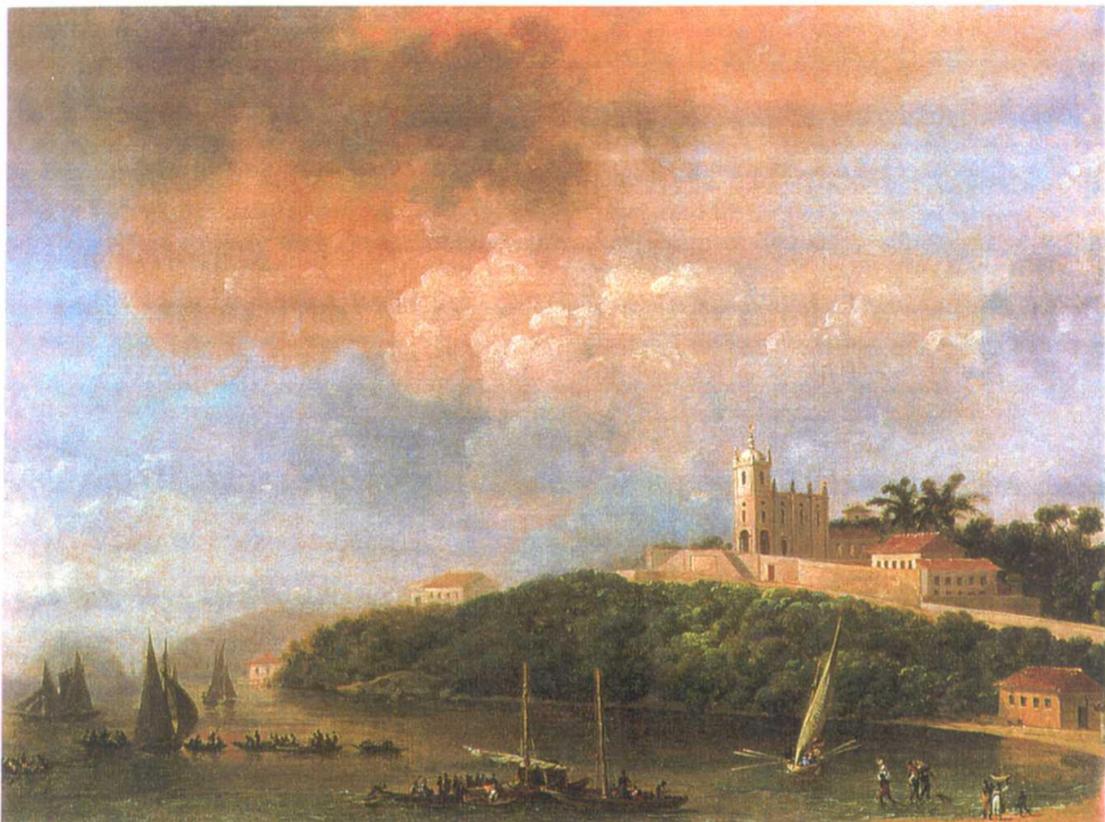


Vista da Glória do Outeiro (fig.8)

Nas duas pinturas *Vista do Outeiro, praia e igreja da Glória* (fig.3) - e - *Vista da Glória do Outeiro* (fig.8), os homens negros aparecem banhando-se em um mar que possui embarcações juntamente com outros homens brancos, como se fossem homens livres, divertindo-se, sem nenhuma indicação que estejam lá exercendo algum trabalho forçado. É bem verdade que em outras obras de Taunay os negros (sempre em

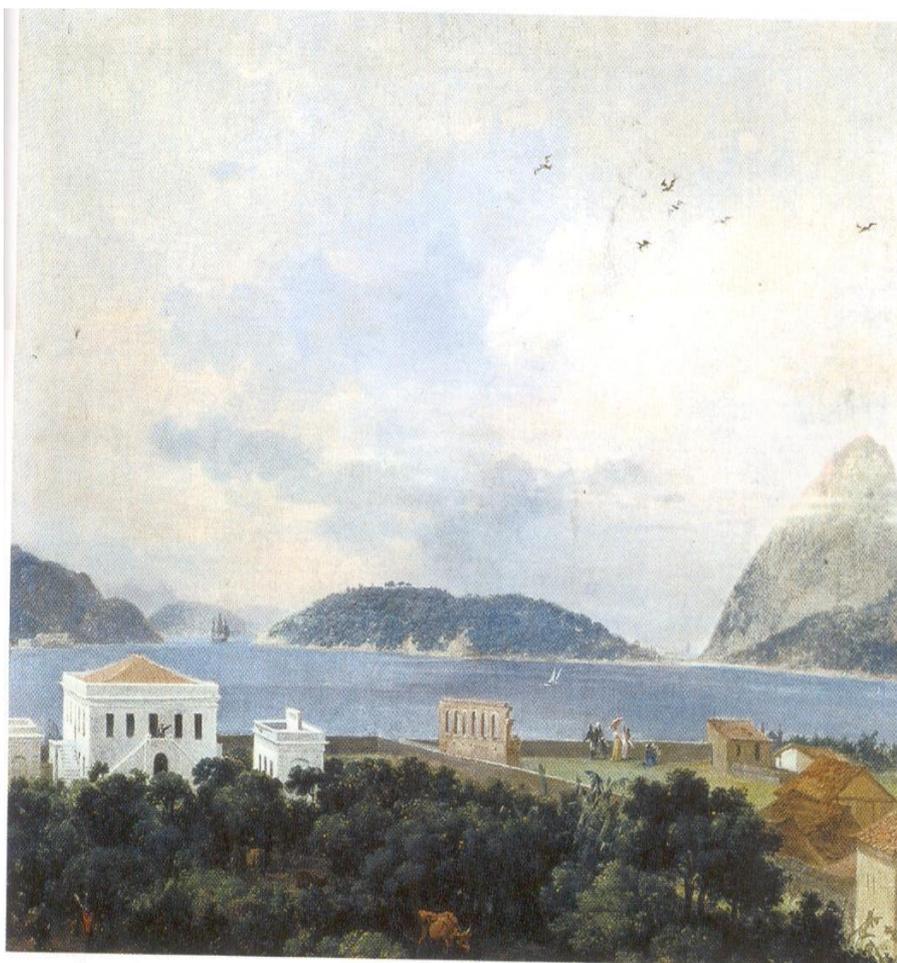
miniatura) exercem sempre alguma função (nunca estão parados), como por exemplo: eles tangem bois, carregam objetos ou trouxas de roupas na cabeça, quebram pedras, mexem com a terra, mas sempre eles estão inseridos em cenários de esplendorosa beleza tropical. Eles nunca transparecem em Taunay qualquer sofrimento.

A imagem da escravidão na cidade fluminense oitocentista que foi transmitida para a Europa, segundo os óleos de Taunay, é uma visão tranqüilizadora, alegórica e romanceada do negro em meio à paisagem tropical, segundo a visão de um francês de sessenta anos de idade, que pinta o Rio de Janeiro com o referencial sócio-cultural e estético marcado pela influência do romantismo europeu. Devemos frisar que, o negro e a escravidão é uma situação nova e diferente da França de Taunay. Para um pintor de origem francesa e da elite, nascido no século XVIII, chegando ao Rio de Janeiro com 60 anos, onde anteriormente, as viagens empreendidas restringiam-se a Europa, podemos deduzir a dificuldade que foi para ele lidar com o fenômeno da escravidão e o encontro com o homem negro. Desta forma, a imagem da escravidão e do homem negro foi restringida no espectro do exotismo.



Vista do outeiro, praia e igreja da Glória (fig.3)

A outra obra, *Vista do outeiro, praia e igreja da Glória* (fig.3) foi produzida a partir do mesmo ponto de vista, mas Taunay pintou-a representando um dia de tempo nublado na cidade de São Sebastião, porém nesta obra o Pão-de-Açúcar está coberto por grossas nuvens (não aparece), lá estão às embarcações e não há gaivotas no céu e existem apenas pessoas banhando-se no mar. As duas pinturas paisagísticas, executadas praticamente do mesmo ponto de vista, porém com variações climáticas diferentes, expressam a intenção de Taunay de interpretar através da arte a força da natureza — o poder da natureza envolvendo o homem.



Vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain (fig.4)

O Pão de Açúcar já apareceu na obra *Largo da Carioca* - fig.5, mais a frente, aparecerá também, ao fundo, na paisagem *Praia de Botafogo* (fig.2), mas ele mereceu uma exclusiva pintura feita por Taunay, inspirada na sua beleza intitulada *Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain* (fig.4). Aliás, segundo a nossa pesquisa, veremos no capítulo referente à Landseer, que o pintor Inglês também

se encantou com o morro do Pão de Açúcar, ao ponto de retratá-lo em um óleo com o título de *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* (1827). O pintor Thomas Ender também não deixou de registrar na sua aquarela *Enseada de Botafogo* a montanha do Pão de Açúcar. Os cronistas-viajantes europeus também fizeram vários relatos sobre o “desenho” do Pão de Açúcar. Quem por exemplo o fez também, foi o pintor francês e cronista J. B. Debret: “Seguindo-se o plano brumoso do Pão de Açúcar, descortina-se, através das nuvens da manhã, o pico recurvo do Corcovado. (...) A continuação dessa mesma cadeia de montanhas brumosas.”¹⁰¹

A presença significativa do céu no conjunto iconográfico escolhido por nós, demonstra o deslumbramento de Taunay com o novo país tropical na qual entra em contato. Através de alguns cronistas-viajantes sabemos que o céu carioca (quase sempre ensolarado) oferecia um espetáculo constante, apresentando uma gama de variações de cores conforme a hora do dia e a temperatura ambiental, conforme vimos também, nas duas obras de arte, acima, sobre o bairro da Glória do pintor Taunay. Este elemento da paisagem natural do Rio de Janeiro, o céu e a temperatura ambiental, vai de encontro à divulgação dos “folhetos de turismo” na Europa sobre a beleza natural dos países tropicais. As duas pinturas congriam o encontro do mar com o céu, focalizando o horizonte, sendo o último alcançado pelo olhar humano. Sobre a questão do encantamento que o céu fluminense despertou nos pintores e nos cronistas- europeus destacamos o relato do austríaco Pohl:

“Caíam fortes chuvas, até que à tarde se rompeu o véu das nuvens. Apareceu vitorioso o sol. Majestosamente mergulhou o soberbo astro nas ondas, oferecendo-nos o encantador espetáculo da magnificência de cores irisadas deste fenômeno. Após haver ele mergulhado nas águas ainda reluziam no ar largas faixas de seus raios, em todas as gradações do amarelo ao vermelho, até que esse fulgor se fundiu com o verde das leves nuvens que acercavam do norte e o puro azul do éter. O firmamento, que cingia a vasta extensão das águas, se iluminava ao brilho festivo e cintilante das estrelas. O seu vivo clarão anunciava calmaria. (...). Sobre nós brilhava, sereno, o céu azul, como se sorrisse amavelmente. (...). Estar tocando o local de equilíbrio do céu e da terra é um sentimento inteiramente especial, que nos emociona e nos

¹⁰¹ - DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet. Tomo I (volume I e II), 3a. ed.. Rio de Janeiro: Editora S.A. p.157

empolga o coração. A gravidade majestosa do elemento insondável que rodeia o viajante, as novas e magníficas formas do firmamento”.¹⁰²

Na pintura *Vista do outeiro, praia e igreja da Glória* e no outro óleo *Vista da Glória do outeiro*, como praticamente na maior parte das iconografias do nosso *corpus* documental do pintor Taunay (*Praia de Botafogo; Amanhecer na Floresta; Morro de Santo Antônio; Cascatinha da Tijuca; Vista tirada do Morro da Glória; Vista da Baía do Rio de Janeiro; Largo da carioca; Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã; Vista do Largo do Machado em Laranjeiras; Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain*), o céu é tratado a partir de uma gama variada de cor e de luz (parecido com Landseer). Devemos chamar atenção, para a questão da importância do “céu” na “fase brasileira” da obra de Taunay. Esse aspecto assume nas suas paisagens um papel de um verdadeiro “órgão de sentimentos” (diferente do tratamento dado por Ender ao céu fluminense), através do qual o artista exprime toda a sua fascinação com a exuberante natureza e, sobretudo, a sua fascinação diante de um espaço territorial infinito e inexplorado, ainda não devastado em toda a sua dimensão, com espaços abertos, resultantes da exploração menos intensiva deste imenso território. Esta realidade brasileira é explorada pelo pintor dando maior intensidade na perspectiva.

Ao mesmo tempo, o espaço geográfico francês constitui-se em um mundo fechado por uma realidade histórico-moderna correspondente aos séculos XVIII e XIX — realidade oriunda de uma transformação do universo espacial europeu em função dos resultados sentidos pela revolução industrial (transmutação de campos em áreas construídas). As obras da “fase européia” de Taunay (denominação utilizada por nós) resultam em uma pintura adequada aos horizontes humanos limitados por um mundo geograficamente pequeno do velho mundo. Na “fase brasileira” de Taunay delinea-se uma situação estimulada pela realidade dos trópicos do Novo Mundo. O pintor tem agora, diante de si, um mundo novo, o Rio de Janeiro, apresentando um céu encantador, possuindo uma estrutura de fronteiras ilimitadas, de áreas não cultivadas, com espaços não povoados. A impressão de infinito e de vastidão que o céu das paisagens cariocas de Taunay transmite está atrelada a uma realidade brasileira de extensa proporção geográfica. Nas obras brasileiras de Taunay, não podemos deixar de nos referirmos ao céu, com uma gama de cores projetadas também nas nuvens, assim como o jogo de

¹⁰² - POHL, J. E. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821*.p.25, 27, 28.

múltiplas gradações e matizes. A retratação pictórica do céu e as suas variações climáticas são mais um espetáculo que a natureza fluminense oferecia, provavelmente testemunhadas por Taunay.

A Glória e o seu panorama serviram como inspiração temática constante para algumas das paisagens pintadas por Taunay, dentre as quais escolhemos algumas para integrar o nosso *corpus* documental. A terceira obra onde o bairro da Glória da cidade de São Sebastião é o objeto de retratação, pois nos tempos áureos de permanência de D. João no Brasil beneficiou-se de melhorias, tem como título, *Vista tirada do Morro da Glória (fig.10)*. Esta obra possui praticamente os mesmos motivos constantes das outras paisagens de Taunay já comentadas por nós. Da mesma forma, a ocupação da maior parte do espaço plástico é tomada pelo céu ensolarado e por elementos ligados ao campo — enfim, os elementos já citados da natureza (palmeira, bananeira, morro, vegetação, boi), em contraposição a uma pequena proporção dos elementos que denotem a presença humana na tela, ou seja, a existência das construções arquitetônica (criação humana feita para o homem usá-la). Neste óleo, aparecem dois escravos exercendo uma função e duas pessoas em miniatura que executam alguma tarefa ligada à vida campestre.

No entanto, no óleo de Taunay *Vista tirada do Morro da Glória*, os seres humanos mais parecem intrusos desta cena, são apenas elementos constitutivos do campo plástico, sem haver importância neles. Nas obras de Taunay, em geral, o homem negro como também o homem branco não são um elemento principal e participativo nas suas paisagens. Revelando naturalmente um desinteresse do pintor Taunay por uma exploração mais profunda do cotidiano dos negros na cidade fluminense (diferente de Landseer e Ender que se mostram bem à vontade em pintar o cotidiano do negro) no período que aqui viveu, eles (negros) parecem às vezes figuras alegóricas. Segundo os cronistas viajantes de origem Européia, a presença do negro era constante, era praticamente impossível circular pela cidade sem “tropeçar” neles. Como afirmou Debret, colega de Nicolas Antoine Taunay na Expedição Artística da França: “Percorrendo as ruas fica-se espantado com a prodigiosa quantidade de negros, perambulando seminus e que executam os trabalhos mais penosos e servem de carregadores (...).”¹⁰³

¹⁰³- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil. Op. Cit.*, p.126.



Vista tirada do Morro da Glória (fig.10)

Das doze obras que constituem o nosso corpus documental, a representação do homem negro foi feita por Taunay em dez óleos, dos doze escolhidos por nós: *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã* (um homem negro está no primeiro plano dentro de um barco ao lado da ponte); *Vista do Largo do Machado em Laranjeiras* (aparecem homens negros no primeiro plano da obra exercendo funções); *Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain*; *Cascatinha da Tijuca*; *Vista tirada do Morro da Glória*; *Vista da Baía do Rio de Janeiro*; *Vista do Outeiro, praia e igreja da Glória* (dentro do mar aparecem homens negros no 1º plano); *Vista da Glória do Outeiro* (dentro do mar aparecem homens negros no 1º plano); *Morro de Santo Antônio* (entre o casario, no meio da rua, surge um homem negro carregando algo na cabeça); *Largo da Carioca* (no canto esquerdo, primeiro plano, aparece um negro em cima de um cavalo tocando uma boiada).

A decisão de Taunay em habitar na floresta da Tijuca, ao lado da cascata da tijuca, foi o motivo de inspiração para a execução na sua palheta de outros recantos

desta mesma floresta. Tal afirmação será constatada com a seguinte paisagem natural intitulada *Vista da Baía do Rio de Janeiro* ou *La rade de Rio de Janeiro* (fig.9), tratando-se aqui de uma Vista do Alto da Boa-Vista, no Rio de Janeiro, tirada a partir das montanhas da Tijuca, no fundo aparece a Guanabara. Esta paisagem pintada por Taunay, ao que tudo indica, fica bem próxima do local de sua residência, entre os anos de 1816-1821, que ficou conhecida mais tarde como a “Cascatinha Taunay”. As montanhas de densa mata são pintadas por Taunay com um forte verde vibrante, ocupando quase toda a tela, temos a existência de um céu com várias tonalidades e lá habitam as gaivotas, temos a presença das palmeiras (aparece também nas obras de Landseer, as palmeiras surgem em poucas obras de Ender) colocadas estrategicamente.



Vista da Baía do Rio de Janeiro ou *La rade de Rio de Janeiro* (fig.9),

No primeiro plano (*Vista Baía do Rio de Janeiro* – fig.9), os bois pastam sob o cuidado de um negro pastoreio, há um grupo de pessoas, trajados ao modo europeu, apesar de estarem nos trópicos. Segundo alguns autores, o grupo humano remete provavelmente à própria família Taunay. Lá estão elegantes senhoras, homens distintos, um deles está montando um cavalo e as crianças vestidas comportadamente, como se estivessem na Europa, atrás, há um escravo carregador, todos compõem uma típica cena

de um *piquenique*, na relva francesa, porém transpostos para o Rio de Janeiro. “No primeiro plano desta serena alegoria há algo arcádico (...).”¹⁰⁴O significado desta composição de Taunay revela uma intenção de promover, num mesmo espaço plástico, todo constituído pela presença de elementos naturais, a união do homem com o seu lugar de origem, a natureza (este é o ideal arcádico).

Nicolas Antoine Taunay, enquanto esteve residindo no Rio de Janeiro, provavelmente empreendia regularmente uma série de “passeios pelos arredores” da cidade, e em meio à floresta tropical, procurando belos panoramas naturais que serviriam como inspiração, já que o centro da cidade do Rio de Janeiro não possuía mais o aspecto natural tão propagado na Europa. “Os estrangeiros, formavam uma sociedade à parte e os seus divertimentos eram os passeios a cavalo ou a pé pelos pontos pitorescos do Rio e arredores”¹⁰⁵.

Ao que tudo indica, Taunay chegou ao Rio de Janeiro com um ideal de beleza natural, para estar perto desta natureza os passeios realizados por ele, deviam tomar muito do seu tempo. “Empolgado pela paixão dominante da Natureza, desde logo procurou fixar sobre a tela as maravilhas que o rodeavam, como jamais viram iguais, as incomparáveis belezas da Tijuca e do Corcovado e do litoral. Longas excursões empreendidas constantemente, penosas, através da mata, à busca de novos esplendorosos cenários, de horizontes dilatados e perspectivas grandiosas.”¹⁰⁶ Mas não esqueçamos também, que havia uma necessidade prática por detrás destes passeios: Taunay precisava fornecer a Academia de Belas-Artes Francesa impressionante e lindas pinturas paisagísticas sobre o novo país, do qual na França pouco se sabia concretamente. Entre os estudiosos da vida e dos hábitos de Nicolas A. Taunay no Rio de Janeiro, sobressai-se o ponto de vista daqueles biógrafos que “afirmam que, empolgado pela beleza dos panoramas do Rio de Janeiro, fazia enormes caminhadas pelas florestas que circundavam a cidade para descobrir novos pontos de vistas”.¹⁰⁷

¹⁰⁴- BANDEIRA, Julio/ XEXEO, Pedro Martins Caldas/CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Editora Sextante, Rio de Janeiro, 2003, p.18.

¹⁰⁵- HAMOND, G. E. *Os Diários do Almirante Graham Eden Hamond*. 1825-1834/38. *Op. Cit.*, p.23.

¹⁰⁶- TAUNAY, Afonso D’Escragnolle. *A Missão Artística de 1816.. Op. Cit.*, p.163.

¹⁰⁷- LUZ, Ângela Ancora da ; PEREIRA, Sônia Gomes; Oliveira; Myriam Andrade Ribeiro de. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010; 2ª edição; p.65

Acreditamos que Taunay tenha chegado ao Brasil com um protótipo de beleza, similar ao imaginário de muitos dos estrangeiros viajantes da época, e como o centro do Rio de Janeiro não oferecia mais essa beleza idílica que o pintor perseguia, todo esforço era válido para conseguir belas imagens. Os “passeios pelos arredores” da cidade significam e demonstram o seu desinteresse em pintar a sociedade fluminense durante o período Joanino, onde o cotidiano do centro do Rio de Janeiro configurava-se no oposto do seu ideal. É em sintonia com este ideal de protótipo de beleza, utilizando-se dos materiais das artes plásticas, que Taunay faz um registro pictórico para a posteridade, da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, como sendo um paraíso de beleza natural e exuberante.¹⁰⁸ Por outro lado, um obstáculo constante para o objetivo de Taunay deve ter sido a combinação do clima tropical com a floresta, acarretando em um alto índice pluviométrico, o que provavelmente o dificultaria não só na sua caminhada, como na retratação pictórica. “Surpreendeu-nos uma chuva durante o passeio, obrigando-nos a interrompê-lo”¹⁰⁹.

Até este momento não mencionamos o fato de que, entre as riquezas naturais pintadas por Taunay, era freqüente a retratação das palmeiras e bananeiras, entre as variedades de árvores por ele documentadas. As palmeiras também não escaparam da observação de J.E. Pohl: “A rica flora da costa, as altas palmeiras nas ilhas”¹¹⁰. Esta preferência em Taunay por retratar artisticamente as Palmeiras (não aparecem nas pinturas *Praia de Botafogo*; *Cascatinha da Tijuca*; *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã*; *Vista do Largo do Machado em Laranjeiras*; *Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain*.) — mesmo nas pinturas paisagísticas onde o cenário é marítimo ou nas cenas puramente campestres —faz-nos crer que a sua presença não seja somente em virtude da sua altura impressionante, ou mesmo, em virtude da beleza das palmeiras em si, mas, sobretudo, por ser um tipo de árvore presente principalmente nos países tropicais.

¹⁰⁸ - NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre a arte brasileira. 2.ed.São Paulo:Editora Ática,1997,,p.44. “Nicolas Antoine Taunay (1755-1830), companheiro de Debret na Missão Artística Francesa, no máximo procurou retratar certas particularidades temáticas da terra (...). Por falta de tempo, de disponibilidade ou mesmo por incompreensão, viu com os olhos que possuía um mundo estranho e variado.Suas escolhas, o que na terra o atraía, pode esclarecer a imagem que fazia do país. Contudo, nesse quadro o Brasil não passa de sintonia da mentalidade européia.”

¹⁰⁹ - POHL, J. E. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821.Op.cit*, p.22.

¹¹⁰ - POHL, J. E. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821.Op.cit*, p.38.

Fica difícil visualizar uma paisagem tropical sem a presença constante das palmeiras, mas se nos reportarmos para o maior país tropical do planeta, o Brasil, contaremos com uma maior variedade de espécies nativas de palmeira.¹¹¹ Convém apontar que destas árvores extraem-se saborosos frutos, além dos produtos que vão servir de cobertura de casas, como também remédios, óleo, tecido, sal e sabão... O pintor Debret também pintou as Palmeiras no seu livro *Viagem Pitoresca ao Brasil* (ver a prancha: 17, p.206) e sobre elas comentou: “A árvore esbelta conhecida no Brasil com o nome de palmito é uma dessas palmeiras-coqueiros que dão frutos.”¹¹²

Através do olhar de Taunay, é legado para gerações futuras um Rio de Janeiro oitocentista, onde o conjunto arquitetônico civil fora retratado em estilo colonial, porém com uma predominância simétrica, aliás, esta é uma característica colonial, como também do neoclassicismo. Esta simetria exacerbada, talvez seja a sua possibilidade de reportar-se a uma lembrança clássica, visto que na França a arquitetura em estilo Neoclássico estava em voga. Do nosso corpus documental, são dez as pinturas do pintor francês que possuem a arquitetura civil dentro da tônica do estilo colonial: 1. *Vista do Outeiro, praia e igreja da Glória; Vista da Glória do Outeiro*: O Sobrado tem telhado em duas águas. 2. *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã; Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain; Largo da Carioca*: Casarios e Sobrados coloniais com telhados em duas águas. 3. *Morro de Santo Antônio*: O térreo coincide com o chão da rua. 4. *Praia de Botafogo; Vista do Largo do Machado em Laranjeiras*: As casas encontram-se no térreo, tendo telhado de duas águas. 5. *Vista da Baía do Rio de Janeiro*: Os Telhados são em duas águas. 6. *Vista tirada do Morro da Glória*: À esquerda, no alto do morro casa encimada por cumeeira na horizontal. À direita casas com beiral. No entanto, frisamos que a presença de elementos que não sejam somente românticos não descaracteriza, contudo, toda uma inserção de Taunay na alternativa romântica.

A seleção de um bairro ou de uma vista da cidade fluminense a ser representada é motivada por um conjunto complexo de fatores que remetem não apenas às lembranças pessoais de Taunay, como também a um repertório de estratégias de representação e de direções mentais que lhe foram legadas por uma sociedade mais ampla, por um estilo, por uma maneira de ver o mundo (o mesmo acontece com

¹¹¹- LORENZI, Harri. *Palmeiras no Brasil*. 1ª edição, Rio de Janeiro, 1988.

¹¹²- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. *Op.cit*, p206.

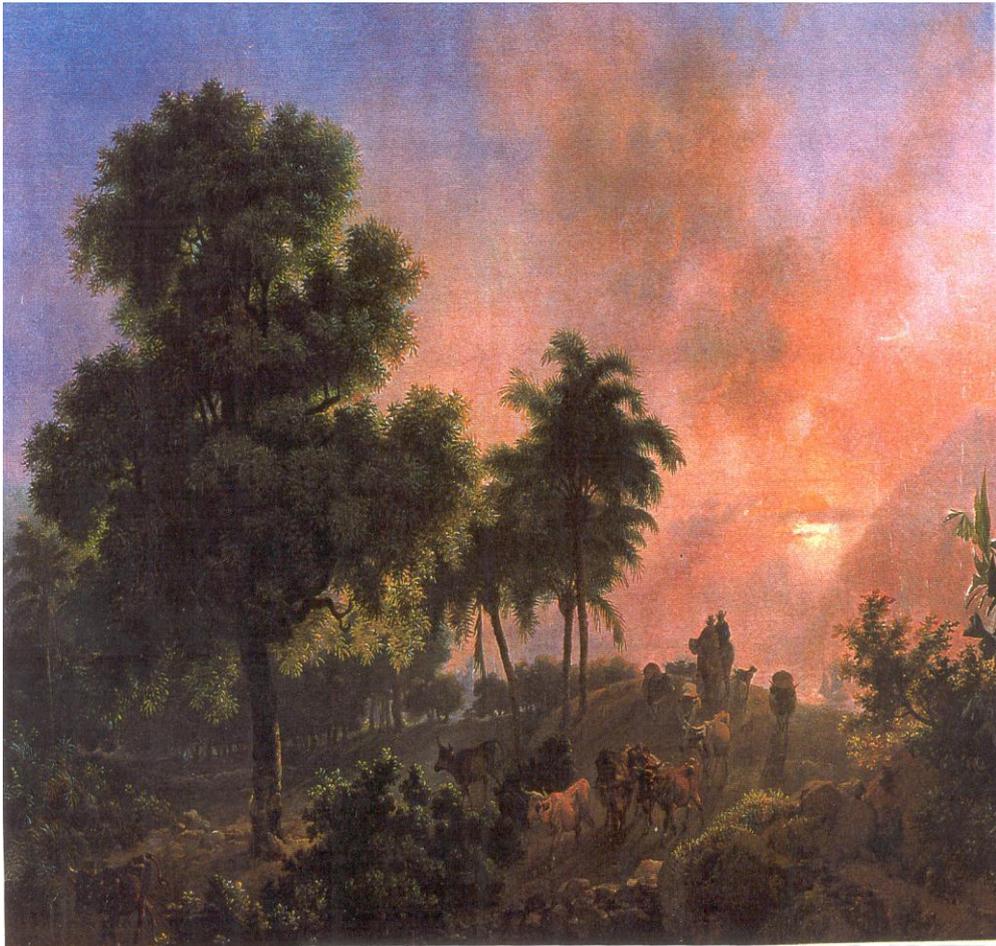
também os pintores Ender e Landseer). Devemos considerar que não só a seleção do motivo paisagístico, mas também do ângulo de visão, do plano de composição que privilegia um elemento secundarizando o outro, da hora do dia que favorecerá determinados matizes em detrimento de outros, tudo, enfim, pode remeter consciente ou inconscientemente a experiências anteriores que compõem as lembranças do próprio autor trazendo traços da própria memória do ambiente sócio-cultural e da situação Histórica da França onde Taunay desenvolveu-se.

Não deve nos surpreender encontrar alguma paisagem similar na produção européia e na produção brasileira de Taunay, como se determinados pontos geográficos da Europa fossem transpostos ou repetidos para as paisagens pintadas no Brasil (inspiradas em pontos da natureza carioca). Encontramos uma pintura de Nicolas Antoine Taunay, da sua fase européia, intitulada *Cena Pastoril* (esta reprodução encontra-se no livro “A Missão Artística de 1816”, do autor Affonso D’E. Taunay), sendo esta muita parecida com a sua paisagem *Amanhecer na Floresta* (fig.7) pintada durante a época na qual habitou no Brasil. Recorrendo aos estudos de Giulio Carlo Argan sobre a relação da imaginação e da memória, este nos diz que: “A atividade artística é essencialmente a atividade da imaginação: mas na imaginação incluem-se as imagens sedimentadas na memória. Os processos da memória e da imaginação são diferentes dos da observação e da invenção.”¹¹³



¹¹³- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*, 2. ed., Lisboa: Estampa, 1994, p.38.

Cena Pastoril



Amanhecer na Floresta (fig.7)

Ambas as obras apresentam em destaque uma grande árvore, porém colocada em ângulos distintos do campo plástico da tela, as duas obras estão cercadas por elementos da natureza dispostos de maneira diferenciada, contendo ambas uma típica cena pastoril com a presença humana e do gado bovino em miniaturas, a cena de ambos os quadros e os seus elementos estão colocados sob uma montanha com ligeira elevação. Na obra *Amanhecer na Floresta*, onde se vê uma floresta no primeiro plano, metade da superfície pictórica aponta para uma profundidade mais acentuada em relação a outra obra da “fase européia”, ao contrário da pintura *Cena Pastoril (Fig.13)*, onde detectamos a presença de palmeiras. Neste sentido, impressiona a possibilidade de confrontar as duas pinturas a óleo - a “Cena Pastoril” e o “Amanhecer na Floresta”- e perceber a íntima relação entre ambas, como se a mesma cena, fixada no repertório de lembranças visuais do pintor, se visse subitamente transposta da escala européia à

escala do Brasil tropical, nesta passagem adquirindo maior profundidade e exuberância no uso das cores e da luz.

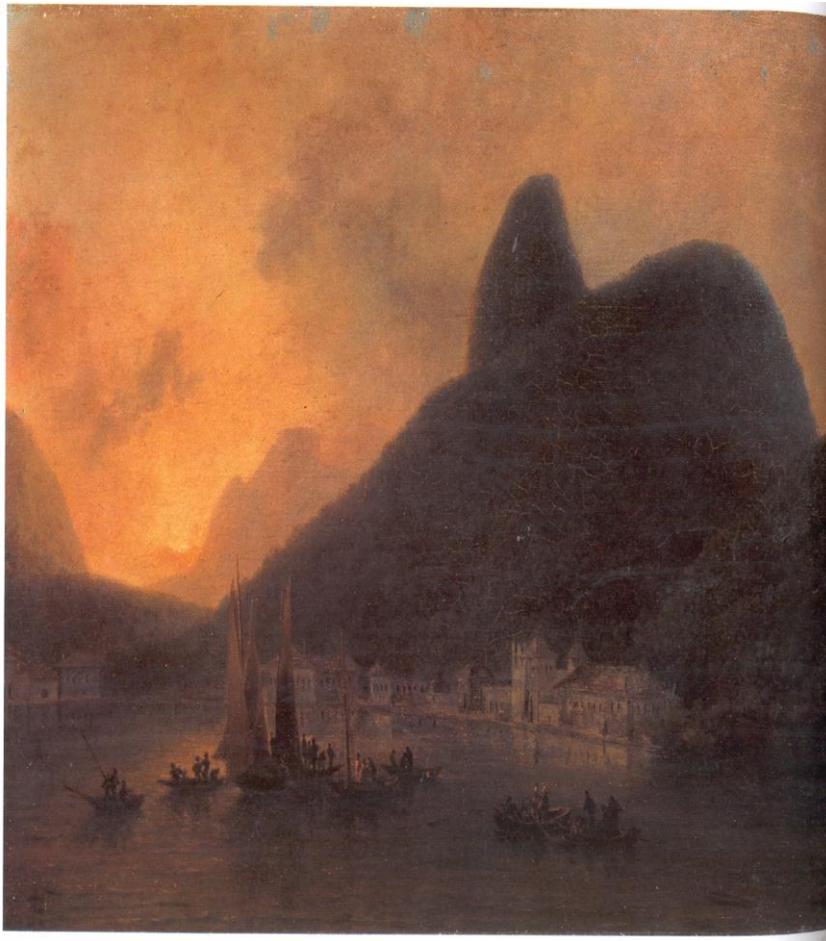
A coincidência dos motivos figurativos e dos elementos constitutivos das obras acima citadas parece-nos mesmo estabelecer um elo entre as duas obras, denunciando uma lembrança viva na memória do pintor. Nós compreendemos, em relação ao conjunto de fontes iconográficas de Taunay, a influência marcante do referencial de mundo europeu mesclado com uma inspiração dos recantos pitorescos do Rio de Janeiro. Mas ainda conforme Argan¹¹⁴, a tônica apregoada pelo Romantismo é de que: “A natureza que os homens percebem com os sentidos, interpretam com o intelecto, mudam com o agir (...) já é uma representação mental, que tem na mente todos os possíveis desenvolvimentos.” Afinal de contas, segundo os preceitos iluministas que orientavam a arte Romântica, a imaginação poderia ser usada para modificar a natureza sem a obrigação de copiá-la. Tratava-se antes, de compreendê-la intelectualmente de forma particular. Aliás, compreender intelectual e sensorialmente a Natureza de uma forma particular – não parece ser outro senão este o programa de trabalho que emana de todo o conjunto da produção paisagística de Taunay.

Destaca-se na *Praia de Botafogo* (fig.2) um cenário puramente marítimo irradiado pela força do sol sugerindo o pôr do astro rei, uma cena possível de se imaginar, sobretudo, nos trópicos. No mar da “paisagem” *Praia de Botafogo* aparecem os barcos ou outros tipos de embarcações, com também em mais sete óleos (*Largo da Carioca; Vista da Glória do Outeiro; Vista da Baía do Rio de Janeiro; Vista do outeiro, praia e igreja da Glória; Morro de Santo Antônio; Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã; Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain*) do conjunto documental das doze obras de Taunay, onde estas embarcações presentes no mar imprimem um papel de encantamento idílico, este cenário não marca o mar com uma função de porto (é o caso de Ender).

Esta última pintura a ser analisada, *Praia de Botafogo*, leva-nos também à esteira das reflexões de G.C. Argan, segundo o qual a percepção sensorial e a interpretação intelectual de um Pintor sobre este ou aquele trecho da natureza constituem já uma ‘representação mental’, a primeira que deve ser levada em conta. Esta representação, constituída pela escolha do ângulo e do momento certo para ser pintado, inclui para além disto, a própria liberdade artística e romântica de poder de

¹¹⁴- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.9.

inventar e criar os motivos naturais e as figuras sobressalentes que irão compor a tela – no caso, estes barcos e pescadores, se “de fato” não existiram, provavelmente, existiram na imaginação criadora de N. A. Taunay.



Praia de Botafogo (fig.2)

Eis aí o filtro, através do qual a criação invade a obra do pintor francês. Um ângulo, um momento, um estilo de filiação, uma cor ou uma imagem que se percebe em detrimento de outras imagens, tudo isto conspira para fazer da obra de Nicolas Antoine Taunay, ou da obra de qualquer pintor (como em Ender ou Landseer), um olhar particular do universo, neste caso um olhar particular do universo cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, que vem mergulhado numa visão coletiva emanada de um estilo de vida, ou mesmo de um padrão de estética a seguir. Desta forma, as lembranças e esquecimentos, a seleção do que lembrar e esquecer, do que recortar do mundo para por em um quadro e, para além disto, as imperceptíveis transfigurações e reconstruções de que às vezes pouco se dá conta o próprio autor – aí estão, enfim, os caminhos mediante os quais a Memória Social¹¹⁵ se inscreve nas aparentemente despretensiosas

¹¹⁵ - HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. S. Paulo: Edições Vértices, 1990

paisagens retratadas por um pintor francês na sua breve passagem pelo Rio de Janeiro no período Joanino.

**Índice Iconográfico referente às obras do pintor Nicolas Antoine Taunay /
1816 -1821:**

Fig.1 - *Vista do largo do machado em laranjeiras* (reprodução encontrada no livro. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d.João* de Lilia Moritz. Schwarcz . São Paulo:Companhia das Letras, 2008).

Fig.2 - *Praia de Botafogo* (MNBA-RJ).

Fig.3 - *Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória*. (Museu da Chácara do Céu-RJ)

Fig.4- *Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain* (Coleção Particular: São Paulo).

Fig.5- *Largo da carioca* (MNBA-RJ).

Fig.6- *Cascatinha da Tijuca* (Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro-RJ).

Fig.7- *Amanhecer na floresta*. (Coleção Jean Boghici - RJ).

Fig.8- *Vista da Glória do Outeiro* (Palácio das laranjeiras - RJ).

Fig. 9- *Vista Baía do Rio de Janeiro* (Museu Chácara do Céu - RJ).

Fig.10- *Vista tirada do morro da Glória* (Museu Chácara do Céu - RJ).

Fig.11- *Morro de Santo Antônio* (MNBA-RJ).

Fig.12- *Passagem do cortejo real na ponte maracanã* (Museu Nacional da Quinta da Boa Vista-UFRJ/RJ).

Fig.13- *Cena Pastoril* (Reprodução encontrada no livro TAUNAY, Afonso D'E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983..)

Fig. 14- *Monumento erguido pelo Senado do Rio de Janeiro em 6 de fevereiro de 1818, por ocasião da aclamação a D.João VI como rei do Reino Unido*. (BNRJ- Aquarela. Reprodução do livro: BANDEIRA, Julio/ XEXEO, Pedro Martins Caldas/CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*.);

Fig.15 - *A passagem da carruagem que conduzia Dom Pedro e Dona Leopoldina por debaixo do terceiro arco triunfal na rua direita, em frente à rua do Ouvidor*. (Biblioteca nacional/RJ.).

Capítulo 3: *A Visão de Thomas Ender refletida nas suas aquarelas sobre a cidade e o homem fluminense no reinado de D. João VI.*

Aspectos gerais:

Durante os trezentos anos de colonização portuguesa no Brasil, considerando o período de 1500 a 1800, aconteceu a realização de algumas expedições de cunho científico para pesquisar o território brasileiro, principalmente nos oitocentos, elas tiveram como meta estudar cientificamente a rica e inexplorada fauna e a flora dos trópicos brasileiros. No entanto, foi nos oitocentos que o Brasil esteve na rota dos interesses científicos dos estrangeiros pelas suas riquezas naturais. Destacamos no cenário nacional a Expedição Científica da Áustria de 1817, patrocinada pelo governo do Rei Francisco I. Precisamos antes citar a expedição do príncipe e naturalista alemão Maximilian Alexander Philipp Zu Wied-Neuwied que pesquisou a flora, a fauna e as populações indígenas brasileiras percorrendo o Brasil de 1815 a 1817, como resultado desta viagem houve uma publicação de um Álbum, por volta de 1820.

Sabemos ainda que, o cientista, também alemão Alexander Von Humboldt, percorreu entre 1799 e 1804, juntamente com o naturalista francês Aimé Bonpland as regiões da Venezuela, da Bacia Amazônica, Colômbia, Peru e México. Alexander Von Humboldt e Aimé Bonpland desejaram pesquisar a relação de fidelidade entre as pinturas e a análise científica da natureza, apesar de não terem chegado ao Brasil, eles influenciaram outros cientistas e artistas europeus que também estiveram interessados na natureza dos trópicos brasileiros. Segundo o Historiador Gilberto Ferez durante o período colonial, “o sistema português, demasiadamente rígido, proibia a entrada de artistas e cientistas, sob a regência do futuro rei D.João VI, Humboldt não conseguiu obter licença para visitar o Brasil”¹¹⁶. Alexander Von Humboldt escrevera um livro sobre o continente

¹¹⁶- FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender 1817*. Rio de Janeiro, Fundação João Moreira Salles, 1976; prefácio, p.1.

americano fruto da expedição efetuada entre os anos de 1799 e 1804, com o seu companheiro de aventura, Aimé Bonpland, tratou-se de um material escrito sobre o conhecimento científico, considerado o mais completo e avançado que havia para aquela época. Para realizar a viagem eles conseguiram a permissão do rei da Espanha e uma ajuda financeira “de banqueiros desse país e da Alemanha, sendo impossibilitado pelos portugueses de percorrer o território brasileiro, uma vez que estes se encontravam em litígio territorial com os espanhóis.”¹¹⁷ O objetivo de Humbolt era que a Ciência se inspirasse na mesma intuição dos artistas para assimilar melhor a paisagem dos trópicos. “O alcance de sua visão conjugada da Ciência e da arte é muito mais amplo. O interesse pela paisagem dos trópicos chama atenção de Humbolt para a pintura de Frans Post, que considerava seu iniciador.”¹¹⁸

A influência do Álbum Humboltiano fez se sentir nos componentes da Expedição Científica da Áustria e também em outros pintores-viajantes de origem europeia que eram filiados ou não a algum tipo de expedição, especialmente percebemos esta inspiração no pintor da Missão Austríaca, Thomas Ender. “A vinda do pintor pretendia-se ao enorme interesse despertado pelo Brasil na Europa em geral e na Alemanha em particular por volta de 1800. A recente viagem de Humbolt causara funda impressão nos meios científicos.”¹¹⁹ O objeto de pesquisa deste capítulo são, precisamente, as aquarelas tematizando o Rio de Janeiro produzidas pelo pintor-viajante vienense Thomas Ender, durante a fase que residiu no Brasil no período Joanino, como integrante da Expedição de História Natural vinda da Áustria que, aportou em solos brasileiros em julho de 1817. Nesta fase da história mundial, o Rio de Janeiro já era a cidade das Américas que no século XIX fora a mais retratada por uma constelação de artistas-viajantes de origem europeia, uns mais afamados do que outros no seu país de origem. O Brasil situado nas Américas se constituiu aquela época para os Europeus em um paraíso, um país de riquezas esplêndidas em todos os domínios da natureza. Mas foi com a chegada da família real e da corte portuguesa ao Brasil, e principalmente com a abertura dos seus Portos para o mundo em 1808, é que se tornou possível aos admiradores e curiosos da sua natureza chegar aos trópicos brasileiros para explorarem, pesquisarem e registrarem pictoricamente.

¹¹⁷ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Volume: II, p.23

¹¹⁸ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Volume: II, p.24

¹¹⁹ - PRADO, João Fernando de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p.17.

O pintor austríaco Thomas Ender estava na comitiva de cientistas e artistas da renomada Missão Científica da Áustria que fora trazido pela arquiduquesa Carolina Josefa Leopoldina Francisca Fernanda de Habsburgo-Lorena ao Brasil, aproveitando a ocasião do seu matrimônio com o príncipe D. Pedro de Alcântara, em princípios do ano de 1817. O grupo contava com uma pluralidade privilegiada de artistas, pesquisadores e cientistas. Entre eles, fora contratado um artista de 23 anos para registrar o andamento da Expedição Científica da Áustria que acompanharia a princesa na sua instalação no novo reino. “Os artistas que deviam ilustrar a parte ‘histórica’ ou documental da viagem, seriam de Viena.”¹²⁰ Thomas Ender produziu mais ou menos 766 aquarelas e desenhos inspirados no Brasil (Minas Gerais, São Paulo e, principalmente, Rio de Janeiro). A maior parte destes trabalhos artísticos foi elaborada com a utilização da técnica de aquarela (sobre papel). Deve-se notar ainda que, em decorrência de problemas de saúde, Thomas Ender não pôde completar uma viagem que iniciara juntamente com Spix e Von Martius pelo interior de São Paulo. Thomas Ender não os acompanhou para tão distante, permanecendo entre Rio de Janeiro, parte de São Paulo e Minas Gerais, no entanto, legou uma obra de inestimável documentação visual da natureza, cidade e do povo dessas regiões. É por essa razão, também, que a maioria das suas aquarelas trata principalmente do Rio de Janeiro e da sua população.

Observa-se no começo dos oitocentos, como também, durante alguns séculos, a permanência de um modelo de comportamento, na qual em qualquer enlace matrimonial envolvendo a figura de um rei costumava ser um fenômeno cultural complexo. Por melhor dizer, como os reis se casavam com mulheres pertencentes a outras famílias reais, ou então a famílias aristocráticas estrangeiras, casamentos deste tipo sempre desencadeavam intercâmbios culturais frutíferos. Quando uma Dama de alta nobreza (ou oriunda de alguma família régia) transferia-se para a corte do marido, onde passaria a habitar permanentemente, ela trazia necessariamente um setor de sua corte de origem, como por exemplo: nobres de seu círculo de amizade, empregados, administradores, auxiliares, cientistas, professores e também artistas. Isto era fundamental para que a dama não se sentisse uma completa estrangeira no seu novo *habitat*, e para que o casamento não adquirisse a aparência de uma perda, mas sim de uma união ou de um intercâmbio. Um intercâmbio político, que era o que em boa parte os casamentos deste

¹²⁰ - PRADO, João Fernando de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p.18.

tipo representavam, devia corresponder igualmente a um intercâmbio cultural. Mas também, ao chegar acompanhada de um séquito de cientistas, intelectuais e artistas a Arquiduquesa Leopoldina mostra a estirpe e a importância da sua casa real.

Este padrão, comum na Europa, também se reproduziu no Brasil das primeiras décadas do século XIX. A transferência da Corte Portuguesa e do D. João príncipe¹²¹ regente para o Brasil durante o período das invasões napoleônicas já havia representado uma primeira transferência política e cultural importante, posto que, juntamente com o príncipe regente português havia aqui chegado uma corte complexa, composta por homens e mulheres que nunca haviam saído da Europa até então. Novos intercâmbios culturais ocorreram com os casamentos envolvendo figuras eminentes pertencentes à família real portuguesa (casa real de Bragança), então sediada no Brasil. Tal foi o caso, por exemplo, do enlace matrimonial de Dom Pedro de Alcântara com a arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo.

Como já havíamos citado, a princesa austríaca fez-se acompanhar por um grupo de estudiosos, pesquisadores e artistas, que partiram da Áustria em 10 de abril de 1817 para chegar ao Rio de Janeiro em 14 de julho do mesmo ano, ansiosos por desvendar os mistérios do Novo Mundo. Neste contexto que foi constituído um grupo de cientistas e artistas para integrarem a Expedição Cientificada da Aústria, é que o nosso personagem Thomas Ender desempenhou o seu papel de documentarista. O ato de trazer representantes eruditos da civilização europeia, como os austríacos e bávaros (alemães), para as terras do Brasil era simultaneamente um acontecimento cultural e político. Intencionava-se mostrar que a princesa, e a casa aristocrática que ela representava, estava sintonizada com um padrão civilizacional, com uma cultura sofisticada, com o gosto refinado pelas artes e pelas letras. Entrar na nova terra e na nova corte, envolta por um aparato cultural sofisticado, era entrar com a devida altivez no matrimônio que selava a união de duas casas reais e aristocráticas (Bragança e Habsburgo).

Chamamos a atenção para o fato de que anteriormente ao enlace matrimonial de Dom Pedro de Alcântara com a Arquiduquesa Leopoldina já havia a existência de uma significativa curiosidade científica dos europeus pelo Continente Americano no começo

¹²¹ - Informações sobre as circunstâncias que envolveram a transferência da Corte portuguesa e de seu príncipe são ressaltadas a seguir: “Com a invasão de Portugal por tropas francesas, o príncipe regente João, acompanhado de sua corte e sob proteção de barcos ingleses, deixou Lisboa em novembro de 1807, chegando à Bahia em 22 de janeiro de 1808 e ao Rio de Janeiro, onde se instalaria por treze anos, em 7 de março de 1808.(...).Com a instalação da corte e do governo de Portugal no Rio o Brasil deixou, na prática e definitivamente, de ser uma colônia.” LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*. p.105.

do século XIX, chamado aquela época de Novo Mundo pelos habitantes da Velha Europa. “ (...) Esse laço unia a nova parte do mundo em relações mais estreitas com a Europa, S.M. o Rei da Baviera presente em Viena resolveu fazer seguir para o Brasil, no séquito da ilustre noiva, Cientistas que acompanhassem, para os mesmos fins, componentes da expedição austríaca (...)”¹²². Foi durante a permanência do Rei da Baviera (atualmente compreende a Alemanha) em Viena, para acompanhar a celebração real das núpcias da arquiduquesa austríaca com o príncipe herdeiro bragantino, que se tornou viável o antigo desejo de Maximiliano I (Rei da Baviera) em organizar ou participar de uma expedição científica pelo continente americano. O acordo realizou-se “durante a estada do Rei em Viena para assistir às bodas da Arquiduquesa com D.Pedro.”¹²³

Os sábios indicados pelo Monarca bávaro ao governo austríaco, àquela ocasião, para integrarem a expedição científica que acompanharia a Arquiduquesa austríaca ao Brasil, foram os bávaros Johann Von Spix e Carl Von Martius. Apesar da presença de dois importantes cientistas bávaros (alemães) na expedição científica organizada por iniciativa e com financiamento do governo austríaco para acompanhar a arquiduquesa ao Brasil, comumente esta missão que saiu de solo austríaco é lembrada como sendo de nacionalidade austríaca. Encontramos pouquíssimos autores que se reportaram a Expedição Científica que saiu da Áustria acompanhando a Arquiduquesa Leopoldina até o Brasil como sendo uma Missão de origem mista, Áustro-Alemã, por isto nos referimos a ela como Expedição Científica da Áustria. Aquela época, a curiosidade científica da Baviera pelos demais países da América explica-se bem através de uma elucidativa citação dos cronistas e cientistas bávaros Johann Baptist Von Spix e Karl Friedrich Von Martius, autores da obra “*Viagem pelo Brasil, 1817-1820*” (Tomo: I), como veremos a seguir:

“(...) O Rei da Baviera, insigne patrono das Ciências, convencido das vantagens para as mesmas e (...) para humanidade, transmitiu no ano de 1815, à Academia de Ciências de Munique a ordem para que se providenciasse uma viagem científica ao interior da América do Sul. Entre os escolhidos para a viagem, achamo-nos ambos, o acadêmico Spix para a Zoologia, o Acadêmico Martius para a Botânica. Era então o plano seguir para Buenos Aires por terra até o Chile, daí para o Norte, viajar até Quito e,

¹²² - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*. 1817-1820. VOL.I, II,III.Melhoramentos, 3 º edição, 1976; p.22.

¹²³ - PRADO, João Fernandes de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*; p.18

passando por Caracas ou México, regressar à Europa. Empecilhos obrigaram, o governo a adiar (...) a expedição. Pouco depois, repetiu Sua Majestade Bávara o desejo de que se empreendesse a viagem àqueles países, e o casamento de sua alteza D. Carolina Josefa Leopoldina, com S.A. Real D.Pedro de Alcântara, ofereceu a oportunidade para a realização da idéia do rei ...»¹²⁴

A expedição científica da Áustria era composta por eruditos, pesquisadores, médicos e pintores que, além da contratação do artista austríaco Thomas Ender, como pintor, todos estes eram principalmente cientistas que incorporados e enviados pelos governos da Áustria e da Baviera rumo à capital do Brasil, o Rio de Janeiro, foram eles as seguintes personalidades: Professor Johann Sebastian Mikan, Botânico (professor de botânica da Universidade de Praga) e Entomólogo; Dr. Johann Emmanuel Pohl, Médico, Mineralogista e Botânico; Johann Buchberger (subordinado ao professor Mikan), pintor de plantas; Johann Natterer, Zoólogo; Rochus Schüch (encarregado de instalar a Biblioteca da Corte no Rio de Janeiro), Mineralogista e Bibliotecário; Dominik Sochor, embalsamador e ainda a missão contou com a presença do jardineiro botânico, Heinrich Schott. A estes se juntaram ainda, a convite do Imperador da Áustria e da Baviera, os cientistas de origem bávara: Johann Baptista Spix, Zoólogo e Karl Friedrich Philip Von Martius (chefe da empresa científica), Botânico. Com estes cientistas e artistas agregou-se, também, Joseph Schücht, assistente de Schott – responsável pelo gabinete de História natural. Devemos mencionar a figura do ajudante bibliotecário, o Austríaco Franz Frühbeck, que apesar de não ter cursado Academia de Belas- Artes, como ainda, ele também não fora contratado para a função de desenhar ou pintar, mas, mesmo assim, ele realizou algumas poucas obras de arte, legando para posteridade, curiosas e não pouco valiosas aquarelas de cunho documental da viagem científica ao Brasil.

Como se pode observar, Ender era o único componente sem formação nas chamadas “Ciências Duras”, com uma inserção total no campo das Belas-Artes, contratado para a função de pintor. Sabe-se que, com o retorno destes cientistas à Áustria, levando consigo amostras da fauna e da flora dos trópicos, além de imagens do

¹²⁴-. SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil*. 1817-1820. VOL.I, II,III.Melhoramentos, 3 º edição, 1976; p.21/22.

Brasil, se pode fundar em Viena um Museu, intitulado “Museu do Brasil”. A união entre as duas casas reais permitiu a Expedição Científica enviada pela Áustria, realizar a sua outra meta que era o estabelecimento de um Museu Brasileiro em Viena. O principal objetivo do Rei Francisco I, era obviamente pesquisar cientificamente a fauna e a flora brasileira, mas também, dentro desta linha de intenções, estava levar amostras deste país situado na América, tão pouco conhecido para os Europeus. Através de seus cientistas, pesquisadores e artistas a Expedição Científica da Áustria conseguiu reconhecer o território brasileiro, a Expedição pretendeu e conseguiu coletar e descrever espécies, vegetais, animais e objetos etnográficos, que foram enviados aos milhares para a capital austríaca. A 1ª leva de material coletado serviu não só para o “Museu Brasileiro em Viena, como ao estabelecimento de viveiros no Rio de Janeiro, que abastecessem os jardins reais nesta capital e na Bahia.”¹²⁵

O Museu Real do Brasil só pode se constituir em Viena depois das primeiras remessas científicas (junho de 1818) coletadas e enviadas pela Expedição Científica que estava no Brasil. Não tardou muito para que esta instituição científica abrisse as suas portas para a visitação do público. Mas durante a revolução de outubro de 1848, o Museu foi destruído por um incêndio. O Historiador Marc Ferrez, um dos principais biógrafos da Missão Científica da Áustria e da obra do pintor Thomas Ender nos fornece dados importantes sobre a constituição do Museu Real do Brasil em Viena:

“O Professor Mikan fôra encarregado de velar pela conservação da primeira remessa de coleções organizadas no Brasil pela missão austríaca. Esta remessa constava de ‘22 volumes e mais treze caixas contendo plantas vivas de 200 espécies diferentes e finalmente diversos animais vivos’ de coleções organizadas por Mikan, Pohl, Natterer e Schott(...). A colheita dos cientistas foi rica que, uma vez em Viena por ordem do Imperador Francisco I foi instalada em local apropriado, que ficou chamado de Imperial e Real Museu do Brasil. Foram para lá as coleções reunidas pelos naturalistas que mais tarde voltaram para a Europa. A própria Leopoldina daqui enviou peças raras ou de interesse científico.(...)”¹²⁶

É possível imaginarmos a empolgação com que os olhos de Ender foram acometidos ao entrar em contato pela 1ª vez com o Rio de Janeiro no começo do século

¹²⁵ -WAGNER, Robert (catálogo). *Thomas Ender no Brasil: 1817-1818*. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena. Rio de Janeiro e São Paulo: Adeva, 2008, p.11.

¹²⁶ - FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo, Melhoramentos, 1970, p.12/13.

XIX. É o próprio pintor quem narra à emoção sentida ao deparar-se com o Rio de Janeiro: “Em meados de julho, cheguei ao porto do Rio de Janeiro, onde se abriu todo um novo mundo para mim.” A experiência de viajar, abandonar um país e uma cultura para se inserir em uma outra, foi uma moda durante os oitocentos que estimulou artistas, aventureiros, cientistas de origem européia a aventurarem-se no Brasil. Foi essa moda, ou melhor, dizer essa experiência de viajar que contagiou os pintores-viajantes Thomas Ender, Charles Landseer, Nicolas Antoine Taunay. Conforme o quadro conceitual “atividade de agrupamento” de Max Weber, já mais explicitado por nós no capítulo I, os pintores viajantes chegaram ao Brasil inseridos em diferentes Missões – a Missão Artística Francesa (Taunay/1816 à 1821: Período Joanino), a Missão Diplomática Inglesa (Landseer/1825 à 1826: Brasil Império/1º Reinado), a Missão Científica da Áustria (Ender/1817 à 1818: Período Joanino ou final do Brasil colônia) – eles se ligam por afinidade e prática artística ao agrupamento maior dos pintores-viajantes. Trata-se de uma estrutura – definida por tendências e práticas específicas – que certamente, como na definição proposta por Weber para o tipo “atividade de agrupamento”, “exerce eventualmente uma compulsão sobre os seus membros”. Em um contexto específico, as aquarelas do artista Ender, expressam a relação complexa de um pintor austríaco com as terras brasileiras do início do século XIX, constituindo-se a nosso ver em excelentes fontes históricas para o estudo do Rio de Janeiro durante o período joanino. Nas aquarelas do pintor Thomas Ender, há o registro de uma cidade ainda colonial, representando artisticamente a arquitetura colonial do século XVIII, com belos conjuntos arquitetônicos, cidade bastante pitoresca, com ruas apertadas, mal calçadas, população heterogênea, escravos-negros, homens brancos, mestiços, luminosidade imperando, inclusive nas roupas, na mata, nas casas, e tudo banhado com o brilho do sol dos trópicos.

Thomas Ender pintou o Brasil incansavelmente durante um curto espaço de tempo, em menos de um ano ele produziu quase 800 obras de arte, comparativamente, mais que os também europeus e pintores viajantes, Charles Landseer e Nicolas Antoine Taunay. Nada escapou do seu pincel, ele pintou bairros, paisagens, liteiras, prédios, aqueduto, igrejas, chafarizes, nas suas aquarelas surgem às frutas, árvores, flores, pássaros, tudo pintado com colorido modesto, mas numa ânsia de retratar e reter para posteridade tudo que os seus olhos vissem e pudessem esquecer. O pintor austríaco também concentrou as suas atenções na sociedade brasileira do começo do século XIX, durante o período joanino, nas suas aquarelas a população do Rio de Janeiro é

representada nos seus diferentes estratos sociais em miniatura. Podemos apontar ainda, um especial interesse de Ender pela escravidão e pela população negra, tal preferência é igual à escolha temática de Landseer, o pintor austríaco retrata nas suas produções artísticas o homem negro em diferentes esboços e situações. Através das fontes iconográficas produzidas por Ender, somos colocados em contato com cenas bem duras e constantes da realidade escravocrata no Brasil durante o período joanino, vemos escravos sendo vendidos; enquanto o comprador avalia os dentes de uma escrava, há ainda a representação de escravos acorrentados...

Enfim Thomas Ender pintou uma enormidade de temas, de pessoas, coisas, objetos, ..., tudo que lhe parecesse bonito, pitoresco e instigante, em ângulos peculiares, nunca antes explorado, o que torna as suas produções artísticas preciosas para a pesquisa da sociedade e da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro durante o período Joanino, não só pela qualidade como também pela quantidade. Será interessante examinar as escolhas pictóricas deste pintor austríaco que, como os outros pintores-viajantes, N.A.Taunay e C.Landseer, também haviam chegado ao Brasil, movidos pela curiosidade, vontade de conhecer e retratar o Novo Mundo — sendo que sempre tomaremos o cuidado de compreender esta especificidade cultural dentro de uma sociedade e de uma historicidade específica.

Será importante entender, em primeiro lugar, a atuação (lugar de produção¹²⁷) de Thomas Ender dentro da Expedição de História Natural de 1817 enviada pela Áustria ao Brasil. Julgamos fundamental levantar uma biografia do pintor Thomas Ender anterior a sua viagem ao Brasil, pois desta forma, podemos estabelecer a relação das suas preferências temáticas, como por exemplo, verificar no seu percurso artístico a retratação da natureza, do homem e da cidade. A presença de um artista como Ender, contratado como pintor oficial da Missão, em um grupo que na sua maioria era formado de cientistas, também implica em um problema cultural adicional. Teoricamente, a sua contratação foi a única que fica excluída das intenções puramente científicas da Expedição. Da mesma forma, temos poucos registros iconográficos de Ender sobre a Corte Portuguesa, a Princesa Leopoldina, ou ainda existem pouquíssimas retratações dos outros participantes da Expedição Científica da Áustria. Os seus registros iconográficos concentraram-se na cidade, na arquitetura, na natureza, no homem em geral.

¹²⁷ - Conceito idealizado por Michel de Certeau. CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

Biografia:

No diário do pintor Thomas Ender há uma curta, porém, elucidativa biografia, na qual através dos seus rabiscos estamos cientes da contratação dele para a expedição científica que acompanhou a Princesa da Áustria ao Brasil em 1817. Sobre a questão da sua contratação, ele narrou que: “consegui a vaga de pintor da expedição.”¹²⁸ Por outro lado, o Historiador de Arte e também Biógrafo Gilberto Ferrez afirma que Thomas Ender foi contratado como pintor paisagista, mas sem citar qual o documento utilizado como suporte científico para tal afirmação, Ferrez diz que: “Um dos componentes da missão seria um pintor paisagista.”¹²⁹ Igualmente, Spix e Martius companheiros de Ender na expedição científica, referem-se na sua crônica de viagem sobre a contratação dos outros colegas e afirmam que Thomas Ender fora contratado como pintor de paisagens: “ (...) Th. Ender, para pintor de paisagens.”¹³⁰ Johann Emanuel Pohl foi outro cientista, participante da Expedição de História Natural que também escreveu uma crônica, baseada na sua experiência em solos brasileiros, publicada anos depois na Áustria. Nos seus relatos, Pohl também fez à mesma afirmação que Spix e Martius sobre a tipologia da contratação de Thomas Ender com a especificidade de desenhista (Pohl) de paisagens, ele afirmou: “Thomas Ender, para desenhista de paisagens”¹³¹. Tomamos como fato, o que o próprio Thomas Ender menciona no seu diário, lá ele afirma apenas que foi contratado como pintor de uma expedição científica. Qual seria então a sua função dentro desta Missão, enquanto contratado para atuar como pintor? Para responder esta questão, como já dissemos, achamos importante fazer uma breve biografia, para que compreendamos a razão da contratação de Thomas Ender como componente da Expedição Científica, ocupando a função de pintor.

O pintor austríaco Andreas Thomas Ender nasceu em Viena no subúrbio de St. Ulrich, em 3 de novembro de 1793 e veio a falecer também na capital da Áustria no ano de 1875, como se pode constatar, muitos anos depois de sua viagem ao Brasil. Alguns biógrafos de Thomas Ender insistem na afirmação que ele procede de uma família

¹²⁸ - BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*. Vol. III. Rio de Janeiro: Kapa, 1 ed., 2000, p.661.

¹²⁹- FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*.p.7

¹³⁰-SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)* .p.24

¹³¹- POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos 1817 à 1821*. p.13

desprovida de recursos financeiros, não acordamos com este ponto de vista, pois seu pai era um comerciante autorizado de velhos artigos e antiguidades. No seu diário, Thomas Ender não menciona dificuldades financeiras, ao contrário, ele comenta que pode desde muito cedo dedicar-se ao estudo das artes plásticas. Gilberto Ferrez relata que para sobreviver Thomas Ender tocava violino à noite e vendia os seus trabalhos de arte pela manhã, mas ao mesmo tempo, o próprio Historiador Ferrez aponta que no diário do pintor austríaco, não há nenhuma menção sobre períodos difíceis. O fato é que, Thomas Ender desde muito cedo pode se dedicar as Belas-Artes, deve ter se tratado de uma escolha difícil para aquela época, pois mesmo na Áustria do século XIX a vida de uma artista era incerta. Conjeturando se ele fosse, de fato, de origem humilde, provavelmente a sua família precisaria contar com a sua mão-de-obra, mas isto não aconteceu, Thomas Ender esteve livre para exercer sua profissão de pintor, ele sempre trabalhava com arte para seu sustento, mas sem precisar abandonar seu dom de pintor. Precocemente, mas provavelmente pelo seu talento artístico e genialidade, aos doze anos de idade, Ender ingressou na Academia de Belas Artes juntamente com seu irmão gêmeo Johann, instalada no convento de Santana na Áustria. Chamamos atenção para a coincidência de Thomas Ender originar-se de uma família de artistas e pessoas interessadas em objetos de artes, esta semelhança, observamos que se apresentou também na biografia dos outros pintores-viajantes Nicolas Antoine Taunay e Charles Landseer.

Foi nesta Academia de Santana que durante cinco anos, Ender começou a ter aulas com o Professor Hubert Maurer, que lhe ensinou noções básicas de pintura histórica (acadêmica) fundamentais para a futura carreira artística de Thomas Ender. A disciplina “Princípios Históricos Básicos” ministrada por Maurer dedicava-se ao ensino da reprodução de desenhos. Thomas Ender contou ainda em sua formação artística com a influência do mestre Mössmer, na qual frequentou o curso de Paisagismo ministrado por ele na Academia de Artes na Áustria e também foi aluno de Steinfel que lhe deu as primeiras aulas de pintura a óleo. Em uma biografia rascunhada pelo próprio Ender, em formato de diário, ele ressalta que após o aprendizado de pintura acadêmica passou a aprender “a desenhar peças clássicas de gesso e em seguida modelos vivos.”¹³² Concomitantemente, Thomas Ender afirmou que aos 17 anos, em 1810, começou também a desenhar paisagens, ainda matriculado na Academia, neste mesmo ano, foi

¹³²- BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*. Vol. III. Rio de Janeiro: Kapa, 1 ed., 2000; p. 659.

laureado com o seu primeiro prêmio, por ter desenhado em sépia uma cópia de um quadro a óleo do pintor Duvivier. Este prêmio definiu as escolhas de Ender, como ele mesmo comenta na sua biografia: “Isto me encorajou a dedicar-me mais ao paisagismo”¹³³. Só depois de ter recebido aulas de pintura acadêmica e do aprendizado em desenhar (=reproduzir) modelos ao vivo e peças clássicas, Thomas Ender estava pronto para se dedicar à retratação da paisagem.

Podemos afirmar que, Ender tornou-se um especialista em retratar a natureza, atingindo um preciosismo técnico, alcançando uma fidelidade no ato de copiar o real, graças às aulas de pintura acadêmica, através da sua trajetória com uma formação artística mesclada nas influências dos estilos neoclássico (noções de pintura acadêmica) e romântico (reprodução da natureza como temática principal). Ainda em 1810, na Áustria, Ender tornou-se paisagista muito cedo, dedicando-se a pintar os recantos de Viena, sobretudo pintou a região do Prater. Sobre esta fase, Thomas Ender relatou no seu diário: “Comecei então a estudar a natureza nos arredores de Viena, sobretudo no Prater. Eu ficava o dia todo ao ar livre voltando somente à noite para a cidade”¹³⁴. Entre 1810 e 1816, Thomas Ender pintou as montanhas de Salzburg, Steiermark, e as fronteiras do Tirol, onde ficou por 5 meses. “As grandiosas paisagens de montanhas de meu país, rico em imagens pitorescas, me inspiravam.”¹³⁵ Foi através de um quadro no qual retratava a floresta do “Prater” que Ender ganhou seu primeiro grande prêmio, em um concurso, em 1817. Este quadro a óleo intitulado “*Excursão na floresta com vista para a distância*” foi adquirido pelo primeiro ministro do Reino da Áustria e da Baviera, o príncipe de Metternich-Winneburg.

Ainda nos anos de 1817, foi organizada uma expedição de intenções científicas pelo governo da Áustria para pesquisar e conhecer o Brasil, aproveitando as núpcias do príncipe D. Pedro de Bragança com a arquiduquesa da Áustria, Dona Carolina Josefa Leopoldina, princesa e filha do Imperador Francisco I. Foi o próprio poderoso príncipe Metternich, responsável pelo empreendimento e chefe espiritual desta Missão, que designou Thomas Ender como integrante contratado para exercer a função de pintor. Enquanto Ender fora aventurar-se em outro continente, o seu irmão Joohann

¹³³- BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*; p. 659.

¹³⁴ - BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*; p. 659.

¹³⁵ - BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*; p. 661.

permaneceu na Europa seguindo uma próspera carreira artística. Sobre o convite para participar da expedição de história natural que fora enviada pelo Reino de Francisco I ao Brasil, Ender relata que: “Candidatei-me e (...) o príncipe Metternich por sua indicação, consegui a vaga de pintor da expedição”.¹³⁶ No período em que esteve em solo brasileiro, de 14 de julho de 1817 a 1 de junho de 1818, Ender fez principalmente aquarelas, desenhos e pouquíssimos óleos retratando o Brasil. Quando o grupo trazido pela princesa Leopoldina de Habsburgo chegou ao Rio de Janeiro (capital do Brasil), Thomas Ender era um artista de apenas 23 anos. Ficou pouco tempo no Brasil, mas teve tempo suficiente de produzir quase 700 trabalhos inspirados na natureza, na cidade e no homem, mas principalmente ele pintou o Rio de Janeiro e um pouco de São Paulo, a grande maioria na técnica de aquarela. Ender enquanto contratado de uma expedição científica de História Natural, produziu durante a viagem até chegar ao Brasil, mais ou menos 130 trabalhos artísticos, e no Brasil ele executou mais ou menos 700 obras de arte. Foi em virtude das suas péssimas condições físicas que Ender não prosseguiu na viagem pelo interior com Spix e Martius, desta forma, ele viu impedida a sua permanência em território nacional por mais tempo, partindo em 1818.

Como já comentamos, antes de vir ao Brasil, Ender já mostrava habilidade, preciosismo técnico, capacidade artística e predileção por pintar paisagens que justificassem a sua contratação como pintor da Expedição Científica da Áustria. Como bem sabemos, outras expedições de natureza distinta contratavam pintores também, no caso da expedição da Áustria, ressaltamos que as imagens produzidas por Ender, serviriam a outro interesse do Rei Francisco I, que era mostrar para os seus súditos como era o Brasil, pois este seria o local onde a sua filha passaria a residir.

Em 1955, o Historiador João Fernando de Almeida Prado¹³⁷, foi o primeiro pesquisador no Brasil que se dedicou a escrever sobre a presença do pintor Thomas Ender em solos brasileiros durante o período Joanino. O historiador se atém mais a fase de Ender no Brasil, apesar de abordar brevemente o percurso artístico do pintor austríaco antes de viajar para o Novo Mundo. Ele narra sobre a figura do pintor inserido no contexto histórico, na qual D.João já havia sido coroado rei do reino unido de Portugal, Brasil e Algarves. Enquanto biógrafo de Ender, Almeida Prado destacou-se,

¹³⁶ - BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*; p. 661.

¹³⁷ - PRADO, João Fernando de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. Um episódio da Formação da Classe Dirigente Brasileira 1817-1818. S.Paulo: Ed. Nacional, 1955.

pois foi o primeiro e um dos poucos estudiosos a lembrar que as obras de arte executadas por Thomas Ender, durante a Expedição Científica no Brasil, seriam transformadas após seu retorno à Áustria, em um Álbum de Arte. O modelo de publicação, era ao estilo dos livros de viagem de Debret, Rugendas e dos colegas de expedição Phol, Spix e Martius, que também conseguiram publicar o material produzido sobre o Brasil; estes cientistas tiveram suas anotações publicadas com ilustrações de Ender. A promessa da publicação feita pelo Príncipe de Metternich explicaria a enorme quantidade e a diversidade temática das aquarelas de Ender, como se o pintor desejasse fazer um mapeamento iconográfico geral do Rio de Janeiro nos moldes de J. B. Debret. Segundo J. F. de Almeida Prado a desistência da publicação do álbum de arte foi à revelia de Thomas Ender, posto que, material iconográfico e escrito não lhe faltaram. Segundo a pesquisa de Prado este livro de arte não concretizado, reuniria todas as obras de arte de Thomas Ender durante a Expedição científica da Áustria e mais algumas anotações do pintor:

“Dedicou-se Ender em tomar notas, que depois pensava aproveitar na confecção de um álbum. Dificuldades econômicas turbaram o projeto. Não seria diverso o destino dos desenhos de Ender, Frick e muitos mais, que trabalharam para Mikan e Pohl, e foram abandonados por Metternich, submetido ‘comme tout le monde’, apesar de ministro onipotente a imperativos financeiros.”¹³⁸

Se atualmente, alguns pesquisadores de arte já comparam as escolhas temáticas abordadas nas litografias de Debret aos temas tratados nas aquarelas de Ender, como faremos também, Almeida Fernandes foi um dos primeiros que já lançara o seu olhar comparativo entre estes dois artistas viajantes-europeus que atuarão nos oitocentos na mesma época. Para ele: “Ambos os trabalhos, do vienense e do francês, se assemelham na demonstração de que os dois artistas eram cuidadosos ao reproduzir a paisagem, sem ajuntar fantasias aos desenhos (...). Dão-nos o francês e o austríaco, dados fiéis e pormenorizados sobre o que alcançaram a ver e anotar nas ruas e nas casas, na capital e nas chácaras dos arredores”.¹³⁹ Os pintores Nicolas Antoine Taunay, Jean Baptiste Debret e Thomas Ender foram

¹³⁸ - PRADO, João Fernando de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p.19, 255 e 256.

¹³⁹ - PRADO, João Fernando de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p.243 e 255.

contemporâneos, por isto, achamos ser plausível uma influência de Debret sobre a obra de Thomas Ender, posto que, ambos direcionavam o seu olhar e pincel para os mesmos objetos de retratação: o homem, a cidade e a natureza.

No Brasil, Gilberto Ferrez¹⁴⁰ foi um dos primeiros historiadores da década de cinqüenta a catalogar, organizar e expor aqui as aquarelas de Ender, juntamente com um texto precioso de sua autoria. Para este Historiador de Arte, Thomas Ender ter-se-ia tornado paisagista muito cedo, como já citamos, tendo pintado sob inspiração dos recantos dos arredores de Viena, sobretudo o “Prater”. E foi justamente com a representação pictórica de um quadro das florestas do “Prater” que Ender ganhou o primeiro grande prêmio de sua carreira, em 1817, mesmo ano que ele partiu para o Brasil. Foi graças ao trabalho de pesquisa do historiador Gilberto Ferrez, que os documentos iconográficos de Ender passaram a ser amplamente examinados, divulgados e reconhecidos como importantes fontes iconográficas do começo do século XIX. Segundo o autor Ferrez, como para nós, a questão que norteia a produção de Thomas Ender no Brasil foi a sua função de pintar para depois mostrar para a Áustria como se processou a implantação de uma cidade de grandes dimensões em meio a uma natureza exuberante.

O que pretendemos ao comentar a escolha temática de Ender, o seu gosto por pintar paisagens na Áustria, da mesma forma que a sua premiação, é mais uma vez enfatizar que o seu percurso artístico sintonizava-se com os interesses da Expedição Científica. Pois, ele era habilidoso na arte de retratar (copiar), mostrando-se particularmente inclinado na preferência pela retratação da natureza. Em um primeiro momento, o que levou Thomas Ender a engajar-se na experiência da Missão Austríaca foi o desejo de conhecer novos mundos, de desbravar novas realidades a serem decifradas e retratadas pictoricamente, de viajar por um mundo diversificado que ansiava por conhecer. É o próprio pintor quem relatou as motivações iniciais que o levaram à sua viagem aos trópicos: “A expedição deveria incluir também um pintor. Sempre tive grande vontade de viajar, e uma viagem assim me parecia ser a maior dádiva. Candidatei-me e tive realmente grande sorte, ...”¹⁴¹. A experiência da viagem aos trópicos estaria fadada a trazer a Ender um novo mundo de imagens e possibilidades pictóricas, uma vez que a natureza Austríaca é bem distinta da realidade natural do Rio de Janeiro.

¹⁴⁰ - FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

¹⁴¹ -BANDEIRA, Júlio e Wagner, Robert. *Op. cit.* p. 659.

*

Salientamos que, houve a presença de outro pintor, nesta já mencionada Expedição Científica da Áustria, tratou-se de Johann Buchberger, mas ele foi tão somente contratado como “pintor de plantas”. A atuação deste artista, através do tipo de nomeação que se dá a sua função, no grupo de austríacos e bávaros da Missão, estava inteiramente na esteira das intenções assumidamente científicas da Expedição financiada e idealizada pelo governo austríaco. A contratação de um pintor de plantas, por contraste, possibilitou a Thomas Ender exercer uma função inteiramente “artística” dentro da Expedição, tal qual estava habituado na Áustria a exercer uma prática artística, conforme já vimos acima. Determinados gostos do universo Europeu no século XIX foram de encontro a uma realidade topográfica ao mesmo tempo misteriosa, sedutora e exuberante — esta que se mostrava acessível a Thomas Ender, era a geografia natural brasileira. A riqueza e a beleza tropical da América, tão decantada e divulgada na Europa, passava a atrair Europeus “*in loco*” para verificarem esta geografia natural que tanto instigava o seu imaginário. Por outro lado, a frequência da preferência pela representação pictórica da paisagem brasileira nos países europeus, deveu-se em boa parte à percepção e a uma forma de compreensão, fruição e representação estético e científica proveniente do modelo humboltiano. O Atlas pitoresco da viagem¹⁴² de Humbolt¹⁴³ e Bonpland, surgido no período de 1814 a 1819, e o Atlas de viagem ao Brasil, de Spix e Martius de 1817 à 1820, determinam uma visualidade baseada no saber científico. Ana Maria de Moraes Belluzzo¹⁴⁴ nos fala acerca de uma relação/influência do modelo humboltiano e da preferência de Ender por paisagens, e, certamente por apresentar esta influência Humboltiana, é que ele foi

¹⁴²-HUMBOLDT, Alexander Von; et BONPLAND, Aimé Jacques Alexander Goujard. *Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent*. Partie 1-6 [em 32 vols.] Paris 1805-1834.

¹⁴³- Quanto às idéias, e influências de Humbolt, vale ressaltar que: “A influência das idéias de Humbolt sobre os seus contemporâneos é enorme. A arte- única expressão de dar conta das sensações sentidas pelos viajantes- acompanha sempre que possível os relatos e descrições feitos por naturalistas. As grandes expedições podiam contar com artistas, como Rugendas, Thomas Ender ou Hercule Florence. Porém, o mais marcante da abordagem Humboltiana é o estudo das ‘fisionomias’ das paisagens.” Catálogo: MARTINS, Carlos (curadoria). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, setembro/novembro de 1999. Paço Imperial. p.30.

¹⁴⁴-BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Um Lugar no Universo. Vol.II. p.102.Quanto à influência Humboltiana, nas obras de Ender ter sido preponderante na contratação deste pintor, tomamos os comentários de Belluzzo: “O artista Thomas Ender, pintor de mapas e vista, já havia demonstrado um talento paisagístico condizente com as concepções humboltianas da paisagem dos trópicos, quando é indicado para acompanhar a Missão, pelo chanceler e príncipe Metternich, responsável pelo empreendimento.”

propositadamente escolhido pelo “chefe espiritual” da Missão Austríaca, o Príncipe de Metternich- Winneburg.

Ao chegar ao Brasil, verificamos uma ampliação no leque temático do pintor Thomas Ender que, na Áustria limitou-se a retratar a natureza, circunscrevendo a sua produção artística executada lá, na temática do paisagismo natural. Através da biografia artística de Ender notamos a sua preferência pelo paisagismo. No Brasil ele passa a representar a paisagem urbana (natureza, construções arquitetônicas em geral e o ser humano). O ser humano foi retratado em tamanho médio ou em miniatura. Entretanto, os tipos humanos retratados por Ender são atuantes nas cenas, nunca eles são meros contempladores da natureza como acontece com a retratação dos seres humanos pintados por Taunay. O pintor austríaco não pinta os rostos humanos com a mesma habilidade e preciosismo técnico do artista francês e do artista Charles Landseer. Apesar de Taunay e Ender retratarem o ser humano em miniatura, não há detalhamento fisionômico nos tipos humanos retratados pelo pintor de origem austríaca. Nas iconografias executadas por Thomas Ender no Brasil, o tipo humano habita a maioria das suas obras, espalhado no 1º e no 2º plano do campo plástico, em grande quantidade e retratado em diferentes estratos sociais.

Em função da opção de retratar o ser humano em miniatura e às vezes em tamanho médio e sem detalhamento fisionômico, só é possível identificar a classe social dos tipos humanos pela vestimenta ou pelo papel que desempenham nas cenas artísticas criadas pelo pintor Thomas Ender. Aqui, o pintor austríaco ousou, variou, mas provavelmente também agiu desta forma por força das circunstâncias, a coroa austríaca, presume-se, desejava imagens do país tropical, localizado no Novo Mundo, que fosse além do que Ender estava acostumado a retratar. Portanto, estas imagens de Ender não poderiam restringir-se a representar apenas a natureza tropical do Brasil, apesar dela despertar um grande interesse na Áustria e na Europa. O que a coroa austríaca ainda ansiava era por obras de arte que mostrassem também a população, a cidade no seu aspecto arquitetônico, suas casas, ruas, chafarizes, enfim tudo que pudesse saciar a curiosidade dos austríacos e europeus sobre a vida e o cotidiano de um país localizado na América. Aí reside, a razão que impulsionou o artista austríaco a variar e ampliar os temas das suas aquarelas pintadas no Brasil, executando obras dentro da temática do paisagismo urbano. Como já explicamos no capítulo referente à Nicolas Antoine Taunay, a temática da paisagem urbana também se caracteriza por apresentar uma cena externa, ao ar livre, onde a natureza, entretanto, não impera. Neste tipo de temática, o

que marca a diferenciação entre a temática da paisagem urbana com a paisagem natural é também a presença do homem dominando os três campos plásticos da iconografia, sobretudo, além da presença de arquiteturas civis e religiosas que, denotem uma sociedade e uma vida urbana intensa. Apesar de que, Ender também executou no Brasil obras com uma temática mais próxima de um paisagismo natural, como ele usualmente fazia na Áustria.

Thomas Ender teria a seu cargo a tarefa de criar representações para o que visse e sentisse. Sua tarefa implicaria em documentar a natureza, a cidade Carioca e a sua população através do seu filtro emocional, criativo, cultural e intelectual, fornecendo dados que mostrassem para a Áustria (e sobretudo ao Imperador Austríaco Francisco I) que tipo de país era este que se encontrava na América, e que se tornaria o novo lar da sua princesa. Não esqueçamos que, em 1817, uma das tarefas que cabiam às artes plásticas entre outras tarefas era a de captar e reter momentos inesquecíveis — função esta que só a partir de 1839 poderia ser assumida principalmente pela fotografia. Desta forma, esperava-se principalmente de Ender uma função de documentarista. Colocado diante de uma situação nova, e de um mundo novo até então desconhecido, o artista devia precisamente começar a formular suas estratégias de compreensão do novo. Reprisamos o que Ender nos diz, em seu diário, acerca desta situação: “Em meados de julho, cheguei ao Porto do Rio de Janeiro, onde se abriu todo um novo mundo para mim. Desenhava dia e noite.”¹⁴⁵. O próprio Ender nos revela aqui um instantâneo do sentimento de novidade, de descoberta, de deslumbramento diante de imagens e situações que até então eram desconhecidas.

Parte deste tipo de sentimentos era certamente comum a outros austríacos ou europeus em geral que aqui estiveram no século XIX. É importante salientar que no ano anterior já havia aportado no Brasil um grupo de franceses, contando com um arquiteto, um escultor e dois pintores, Nicolas Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, participantes da experiência que ficou conhecida como Missão Artística Francesa. O sentimento de encantamento para com os países do Novo Mundo, como o Brasil, também foi sentido pelo pintor Inglês Charles Landseer, que chegou ao Rio de Janeiro em 1825, integrando a Expedição Diplomática da Inglaterra. Estes homens de procedências diversas e cada qual portador de sua vivência individual, embora em algum ponto irmanados pelo imaginário europeu que àquela época se entretencia na

¹⁴⁵ -BANDEIRA, Júlio e Wagner, Robert. *Op. cit.* p.671.

Europa em torno das imagens do Novo Mundo, também entravam pela primeira vez em contato com a sociedade colonial brasileira. O interesse por representações do Novo Mundo, também entra como um elemento importante para compreender o conjunto de necessidades e motivações que tornou possível e desejável a presença de Missões Científicas e Culturais, assim como, a presença do pintor-viajante de Thomas Ender no Brasil. Entre estranhamentos e fascínios diante do novo mundo que tinham diante de si, todos eles, austríacos, franceses e ingleses, produziram representações peculiares sobre a natureza, a cidade e a sociedade com a qual passaram a conviver.

Este deslocamento de um campo de cultura para outro, como já foi dito, implica em um problema social. Os homens da Europa, mesmo os eruditos, não conheciam o mundo dos trópicos senão por ouvir dizer ou através de leituras. Acostumados com um mundo de espaços físicos pequenos, estes homens eram subitamente postos em contato com um mundo de imensos espaços, muitas vezes ainda inexplorados (“o Brasil, pouco povoado e conhecido”¹⁴⁶), segundo afirmam em algumas oportunidades Spix e Von Martius no livro “Viagem pelo Brasil”. São exatamente estes espaços imensos (“a baía do Rio de Janeiro, uma das mais belas e vastas...”¹⁴⁷), que serão retratados por Ender, como poderemos comprovar no próximo capítulo.

Acreditamos que o artista Ender já trazia necessariamente consigo uma determinada visão de mundo, pronta a interagir com a nova realidade com a qual se deparava, e que esta visão iria se transformar neste processo mesmo de interação. Os relatos dos bávaros (alemães) Spix e Martius, colegas de Missão, contemporâneos e europeus como Ender, nos servirão aqui como fonte histórica (natureza textual) particularmente significativa, uma vez que possuem uma origem e um ambiente sócio-cultural em comum ao do pintor Thomas Ender. Estes cientistas e artistas europeus (austríacos e bávaros) eram apresentados a uma sociedade radicalmente distinta da sua, com mesclas de etnias com as quais não tinham ainda entrado em contato. Repentinamente, se viram em meio a uma cidade de beleza natural e exuberante, testemunharam as modificações que o Rio de Janeiro estava passando para tornar-se uma cidade mundial (ponto de maior referência geográfica no continente Americano), seguindo o padrão Europeu. Para além disto, havia uma série de tipos sociais, de novas profissões, de novos hábitos, de uma vida social diversificada com a qual teriam a partir

¹⁴⁶ -Veremos a citação completa deste trecho de Spix e Martius na página 16 e 17.

¹⁴⁷ - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Vol. I, II, III. Melhoramentos, 1976, 3ªedição, p.48.

dali que se acostumar. Tal idéia se mostra bem clara nos escritos destes dois componentes da Missão Austríaca, Spix e Von Martius, companheiros e compartilhadores de Ender no sentimento de estranheza acima comentado, tal como se pode observar a seguir:

“Logo lembra ao viajante que ele sê acha numa parte estranha do mundo, é sobretudo a turba variegada de negros e mulatos, a classe operária com que ele topa por toda a parte, assim que põe o pé em terra. Este aspecto foi-nos mais de espanto do que de agrado.”¹⁴⁸

Como em vários outros viajantes europeus que eram seus coetâneos, Spix e Von Martius traziam da Europa, antes de chegar ao Brasil, um repertório de imagens mentais dos países do Novo Mundo que, em um primeiro momento, correspondiam com expectativas já cultivadas anteriormente (as primeiras páginas de seus relatos nos comprovam isto). Mas passada a emoção da chegada, à acomodação, e ao contato real, feito dia após dia, esta impressão parece modificar-se significativamente. As expectativas de Thomas Ender, que bem expressamos acima, se combinam com as destes dois outros viajantes quando nos falam das suas primeiras impressões ao se defrontarem com o país belo e selvagem:

“Mais do que qualquer outra porção da América, o Brasil, o seu mais belo e mais rico país, é, entretanto pouco povoado e conhecido, embora seja ele o coração desse novo continente.”¹⁴⁹

Mais adiante no mesmo relato destes dois Viajantes, Spix e Von Martius afirmaram que, apesar de terem trazido uma expectativa que os acompanhara antes de aportarem no Brasil, ao pisarem em solo brasileiro esta primeira impressão dissipou-se.

“*Quem chega convencido*, de encontrar uma parte do mundo, descoberta só desde três séculos, *com a natureza inteiramente rude, forte e não vencida*, poder-se-ia julgar, ao menos na Capital do Brasil, tanto fez a influência da cultura da velha e educada Europa para remover deste ponto

¹⁴⁸ - SPIX e MARTIUS. *Op. cit.* p.46.

¹⁴⁹ - SPIX e MARTIUS. *Op. cit.* p.21.

da colônia os característicos da *selvajaria americana*, e dar-lhe o cunho da mais alta civilização¹⁵⁰”.

É desta forma que Spix e Martius confessaram que já possuíam uma expectativa anterior, expressa sobretudo nas palavras que assinalamos em itálico logo ao início da citação (“*Quem chega convencido*”). O mundo que eles esperavam encontrar é de uma “*natureza inteiramente rude, forte e não vencida*”. Enfim uma “*selvajaria americana*”. Thomas Ender, participante do mesmo sistema de expectativas socioculturais de seus companheiros de viagem e participantes da mesma expedição científica, possivelmente tenderia a apresentar sentimentos análogos. Uma vez que Ender é pintor, seus mecanismos e meios de expressão direcionam-se para as artes pictóricas, buscando representar motivos artísticos diversos no Brasil, diferente do que fazia na Áustria. No caso de Ender, estes motivos concentram-se na cidade, na natureza inspiradora do Rio de Janeiro, e nos seus variados habitantes. As Monarquias européias como a da Áustria, bem como os seus cientistas e artistas, possuíam enormes expectativas relacionadas ao conhecimento das áreas tropicais, uma vez que estas áreas mostravam-se mais diversificadas que as áreas verdes européias. Essa realidade estrangeira mostrava-se inédita aos pintores-viajantes de origem européia: Thomas Ender, Nicolas Antoine Taunay e Charles Landseer, que através da viagem viram-se impelidos à aventura rumo ao desconhecido e à captação das imagens inusitadas que a jornada lhe proporcionaria.

O começo do século XIX foi marcado pela atração do continente europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical brasileira que coincidia também com a motivação em si pela viagem efetuada pelos cientistas, cronistas, intelectuais e pintores de origem européia. “O interesse europeu pelo conhecimento científico da natureza tropical coincide com a prática da viagem...”¹⁵¹ Além de Spix e Von Martius, Johann Emanuel Pohl e os outros cientistas da expedição austríaca, o interesse pela natureza do Novo Mundo chamou a atenção também de outros cientistas, como de Saint-Hilaire e o Barão Langsdorff, esta atração pelo conhecimento científico da natureza veio a se juntar também a um outro tipo de motivação presente em artistas como Thomas Ender — que não possuía propriamente nenhum tipo de interesse científico e sim artístico. Assim, munidos tanto de interesses científicos como de motivações artísticas, o grupo austríaco chegou ao Brasil com a tarefa de estudar, coletar, explorar, registrar e pintar a flora, a

¹⁵⁰ - SPIX e MARTIUS. *Op. cit.* p. 46 . Grifos nossos.

¹⁵¹ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes. A construção da paisagem.* Volume: 3. São Paulo: Cia das Letras, 1994, p.11

fauna, as riquezas minerais, a sociedade e a cidade. A chegada da Expedição Científica da Áustria em 1817 ao Rio de Janeiro, trazendo Thomas Ender como integrante, e de outras missões (Missão Diplomática Inglesa-1825, Missão Francesa-1816) aproximadamente na mesma época pode ser considerada, em certa medida, como indiretamente uma decorrência das iniciativas tomadas por D. João VI no campo cultural. “A presença da Corte encorajou a vinda ao Brasil de várias Missões exploradoras, científicas e artísticas européias. Sobressaem as do mineralogista alemão Von Eschwege e dos bávaros Spix e Martius, as viagens do naturalista francês Auguste de Saint-Hilaire e, no campo das artes, a missão artística francesa, (...)”¹⁵². Compreendemos que, a chegada de uma Missão Científica Austríaca, trazendo artistas e cientistas, como Thomas Ender, foi diretamente de encontro aos anseios da coroa portuguesa, de estimular um ambiente propício para o cultivo das Ciências e das Artes no Rio de Janeiro.

O Brasil e a América eram uma nova realidade geográfica, não somente no seu aspecto espacial como apresentavam uma nova situação social para um artista austríaco. Ender passou a confrontar-se de súbito com a sociedade colonial-escravocrata carioca, que expunha novos tipos étnicos e sociais e uma variedade de profissões e de estatutos sociais (como o escravo, o mercador de escravos ou o senhor). A resposta do pintor-viajante Thomas Ender, a essa nova situação, narrada logo acima, foi a sua maneira de representá-la, resultando em aquarelas, que enfim, serão o objeto de estudo deste capítulo da tese. A representação da cidade do Rio de Janeiro, do habitante, e da natureza sempre evocou problemas históricos particularmente ricos. Portanto, o que norteará a composição deste capítulo será precisamente o interesse de investigar, já a partir do exame das fontes iconográficas de temática urbana, os mecanismos de representação utilizados pelo pintor Thomas Ender .

Pretendemos examinar alguns documentos iconográficos produzidos pelo pintor Thomas Ender, onde o Rio de Janeiro é retratado, sendo necessário para tal, estabeleceremos um recorte temático (epistemológico) dentro do amplo universo iconográfico do artista austríaco, pois somente a partir deste recorte poderemos constituir o nosso *corpus* documental. A escolha dos documentos iconográficos de Thomas Ender visa comprovar a hipótese de que ao contrário de Taunay, ele revela um interesse pelo humano em todos os seus aspectos e extratos sociais. Charles Landseer e Thomas Ender interessam-se pelas construções arquitetônicas da cidade do Rio de

¹⁵² -LINHARES, Maria Yedda (Org.). *Op. Cit.* p.105.

Janeiro. O olhar deles é também de estranhamento, mas de um estranhamento que revela interesse pela dimensão exótica e desconhecida do homem brasileiro. Esta escolha das aquarelas que farão parte do corpus documental de Thomas Ender será pautada também em função das obras mais significantes, mais representativas e de temas mais constantes dentro da extensa produção artística do pintor austríaco sobre o Rio de Janeiro. Trabalhamos com a consciência que o conjunto iconográfico constituído por aquarelas de Thomas Ender, escolhido por nós, desvenda a visão de mundo e o imaginário que este pintor possuía do Novo Mundo (Continente Americano: Brasil /Rio de Janeiro).

Análise das fontes iconográficas:

No conjunto de reflexões desenvolvidas neste terceiro capítulo, procuraremos analisar separadamente as 14 aquarelas pintadas por Thomas Ender sob inspiração do Rio de Janeiro. As aquarelas de Ender escolhidas por nós são as que apresentam uma temática urbana. No entanto, é bom frisar que estaremos denominando paisagens urbanas, aquelas obras que se constituem em cenas externas, ao ar livre, com a presença de uma natureza que não predomina. Paisagens urbanas são principalmente caracterizadas e interligadas pela representação de elementos que falam da cidade do Rio de Janeiro, das construções arquitetônicas, das ruas, do comércio, do cotidiano e do seu habitante. Dito isto, trabalhamos com a consciência de que Thomas Ender também produziu obras pictóricas na temática da paisagem natural com e sem a presença de figuras humanas, em quantidade¹⁵³ não superior a temática da paisagem urbana, mas pelos menos isto significa que, 40% da totalidade da produção do artista sobre o Rio de Janeiro é de paisagem natural. A opção pela temática urbana, além de motivada por ser o próprio campo de interesse predominante em Thomas Ender no Brasil, relaciona-se às nossas escolhas historiográficas e corrobora a nossa hipótese.

Através de um exame mais acurado do *corpus* documental que constituímos a partir das iconografias de Thomas Ender, verificamos que Ender apresenta um modo próprio de captar o todo, apresentando uma fatura rápida. O crucial concentra-se em

¹⁵³ - Verificar tal afirmação na obra: BANDEIRA, Júlio e Wagner, Robert. *Op. cit.*

alguns pontos do quadro, que são tratados pelo pintor com maior detalhamento e cuidado, assim, Ender pode destacar o aspecto que realmente mais lhe interessava. Podemos dizer que, as aquarelas do pintor Austríaco foram marcadas por um preciso senso de captação abreviada do todo. Para atingir este resultado de uma percepção abreviada, e para salientar determinados personagens e aspectos, Thomas Ender utiliza-se de estratégias específicas, como a utilização e simulação da intensidade de luz e cor focada em certos planos do campo plástico (ex: *Cais do Rio de Janeiro*). Resultam destas estratégias as famosas paisagens urbanas e naturais sobre o Rio de Janeiro, dotadas com um jogo contrastante de luminosidades e sombras. É possível identificar nas aquarelas de Ender a vivacidade, a clareza para enfatizar os espaços vazios, e o frescor das cores de uma palheta com limitações de cores. As aquarelas (sob papel) de Thomas Ender que serão examinadas, tratando-se na sua maioria de paisagens urbanas situadas entre o período de julho de 1817 a junho de 1818, tratam sobre o Rio de Janeiro, são as seguintes: *Prédio Inacabado da Academia dos Pintores; Panorama da Cidade do Rio de Janeiro; Na Prainha dos Mineiros ; Igreja da Lapa ; Chafariz do terreiro do Paço; 6-Praça do teatro; Rua de Santo Antônio.; Quartel de mata-porcos ;Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda; São Cristovão; Palácio de São Cristovão; Escrava sendo vendida; Cais do Rio de Janeiro; Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega.*

Como podemos notar, predominou na produção artística de Thomas Ender no Brasil, o uso da técnica aquarela, por isto que, as 14 iconografias que escolhemos são aquarelas. Existe uma vasta bibliografia sobre esta técnica, na qual é consenso que a França não possuía a mesma “tradição aquarelista verificada na Inglaterra e na Alemanha”¹⁵⁴. A proximidade geográfica da Áustria com a cultura alemã (aquela época Baviera) aliada à história política que as identificava explica a influência da tradição aquarelista na Academia de Artes que Thomas Ender frequentou na Áustria. Precisamos recordar que a aquarela e o desenho eram considerados, por regulamento das Academias na época, como técnicas “preparatórias e não como resultado final.(...) O interesse que esses desenhos despertam hoje parece vir do caráter imediato e livre.”¹⁵⁵ Quanto à técnica aquarela, precisamos tecer algumas rápidas considerações sobre esta técnica utilizada por Ender para retratar o Rio de Janeiro. Sabemos que a aquarela é uma técnica rápida e dinâmica que se presta ao labor artístico de um pintor-viajante, pois Thomas Ender enquanto esteve no Brasil,

¹⁵⁴ - LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed.2004; p.142.

¹⁵⁵ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. p.34 .

estava sempre em constante movimentação. Os materiais usados pelos pintores-viajantes que optam pela aquarela são fáceis de serem carregados, são práticos se comparados aos materiais que são empregados pelo artista que opte pela pintura a óleo (dificuldade encontrada por N.A.Taunay), fornecendo mais liberdade para o pintor-viajante que não pode carregar consigo muitos objetos durante o deslocamento de um local para outro. Por outro lado, a aquarela tornou-se imperiosa pela demanda do mercado e “é uma técnica de efeitos inesperados e, não está jamais acabada, nem enquanto composição {...deixando espaço para a imaginação}. A linguagem da aquarela coloca a questão da agilidade,”¹⁵⁶ característica tão necessária nas obras elaboradas pelo pintor-viajante Thomas Ender quando retratou o Rio de Janeiro.

Dentro da temática do paisagismo urbano podemos apontar incidências de assuntos constantes nas aquarelas de Thomas Ender, como a retratação da cidade Carioca enfocando as construções arquitetônicas, as ruas e o traçado, vida cotidiana, o comércio do Rio de Janeiro no século XIX, a natureza (ex: *Palácio de São Cristovão. São Cristovão*), a escravidão (ex: *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda, Escrava sendo vendida, ...*), os diversos tipos étnicos e de estratos sociais (ex: *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores, Palácio de São Cristovão,...*). Ao observarmos as aquarelas de Ender, constatamos sua predileção e habilidade em retratar os aspectos urbanos do Rio de Janeiro nos oitocentos. O comércio exercido pelos negros de ganho, que perambulavam por todo o Rio de Janeiro, como ambulantes, carregando seus produtos, é um elemento integrante de um local com apelo urbano, este cenário é abordado por Ender nas suas aquarelas. As ruas e o traçado (ex: *Rua de Santo Antônio, Igreja da Lapa, Quartel de mata-porcos,...*), as construções arquitetônicas (ex: *Cais do Rio de Janeiro, Praça do teatro, Igreja da Lapa...*), o comércio dos negros de ganho (ex: *Na Prainha dos Mineiros, Quartel de mata-porcos, Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega,...*), enfim, esses elementos são integrantes de qualquer formação urbana em geral, no que se enquadra a realidade do Rio de Janeiro daquela época de 1817 a 1818, período na qual Thomas Ender habitou. A existência destes elementos é, aliás, uma característica de qualquer outra cidade Européia, de uma dimensão humana que abandona o campo como principal fonte de riqueza para se direcionar para as multidiversificações socioculturais presentes nas regiões centrais das cidades.

¹⁵⁶-LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Ed. 2004; p.143/145.

A primeira aquarela de Thomas Ender que aqui selecionamos, *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores (fig.1)*, trata-se de uma obra bem representativa em relação à totalidade da sua produção artística no Brasil, pois se volta para aquilo que designamos como paisagem urbana. Neste momento, vamos abordar as obras que estiverem de algum modo, ligadas com a questão arquitetônica e urbanística da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Thomas Ender se mostrou hábil em retratar a arquitetura civil e religiosa da cidade do Rio de Janeiro no início dos oitocentos. Ender centrou o seu olhar em uma natureza que já foi ou vai sendo transformada pelo homem no decurso do processo de civilização e urbanização, como vemos na aquarela *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores (fig.1)* ou *Prédio Inacabado da Academia dos Pintores*. Nesta obra de Ender identificamos no 2º plano do campo plástico, o que foram as ruínas do prédio do que seria a futura Nova Catedral no Largo de São Francisco em 1817, mas cuja construção jamais fora terminada àquela época. A título de curiosidade, neste local, anos mais tarde, construiu-se a Academia Militar e, a seguir a Escola de Engenharia, no Largo São Francisco de Paula (Centro do Rio de Janeiro), onde funciona atualmente (século XXI) o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro. “Pelo visto, na época de Ender, aí deveria ser construída a Escola de Belas Artes que, no entanto, foi erigida na Avenida Rio Branco.”¹⁵⁷ É interessante observarmos que esta aquarela também foi citada pelo Historiador Almeida Prado, a retratação do largo São Francisco de Paula em *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores (fig.1)* rendeu o seguinte comentário dele: “No largo de São Francisco de Paula começaram-se as obras da Sé, que não foram por diante, ficando abandonados, segundo nos mostra Ender, no meio da praça os blocos de pedra e de granito mais tarde aproveitados em outras construções.”¹⁵⁸ Nesta aquarela, o pintor Ender retratou pictoricamente e documentou uma parte da história arquitetônica do Rio de Janeiro que ficou no passado.

No 1º plano de *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores* foi pintado um chão com algum tipo de calçamento, à esquerda, há uma casa com calçada passando duas mulheres nela. Ainda no 1º plano, há no meio um grupo diversificado de pessoas, escravos que carregam objetos na cabeça, escravos carregam uma pessoa da

¹⁵⁷- WAGNER, Robert. *Thomas Ender no Brasil 1817-1818*. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena. Akademische Druck-U. Verlagsanstalt Graz/Austria. 2001; p.51.

¹⁵⁸- PRADO, João Fernandes de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p. 360

elite em cadeirinha, à esquerda há três pessoas cobertas com vestimenta da cabeça aos tornozelos. No 2º plano, na parte central da obra há uma construção demolida ou sendo erguida. Ao lado desta construção arquitetônica, à esquerda, há o riscado (desenho) de uma rua (atual Rua Luís de Camões/Centro-RJ), na qual passam uma carruagem puxada por cavalo com um cocheiro e uma carroça puxada por bois, em sentido contrário, ao lado desta carroça há um passante com botas, bengalas e cartola. No 3º plano há o céu.



Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores (fig.1)

Notamos que o foco de Thomas Ender nesta aquarela *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores* é a cidade do Rio de Janeiro sob a perspectiva da sua arquitetura, a obra é toda preenchida com várias construções pintadas com perfeição na arte da retratação. Aqui Ender mostra sua habilidade técnica, mas os espaços livres e a rua são ocupados por passantes, pessoas que apenas identificamos a classe social, sexo,

e profissão pela indumentária ou pela função que estas pessoas desempenham na obra do pintor. O riscado desta rua (atual Rua Luís de Camões/Centro-RJ) foi bem pintado por Ender. Há uma quase total ausência de elementos da natureza, apenas na construção demolida é que se percebe, em frente, uma grama esverdeada e alguns galhos. A ausência de qualquer elemento natural nesta obra só corrobora a nossa hipótese de que Ender se volta para temática da paisagem urbana, onde o aspecto arquitetônico e urbanístico da cidade, bem como, o homem enquanto um ser que interage com o seu meio, tornam-se o seu objeto de interesse. É perceptível que a natureza não tem importância para o pintor austríaco. Os meios de transporte (carroça puxada por bois, carruagem de duas rodas puxada por cavalo e a liteira) da época são pintados nesta obra, pois eles fazem parte de uma sociedade dinâmica que precisa se locomover. Destacamos em *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores* o meio de transporte cadeirinha, usada pelas senhoras da elite nos oitocentos, este tipo de transporte de locomoção que possibilitava conforto e privacidade a pessoa e demonstrava um alto poder econômico, pois era necessário dois ou até mais escravos. O cronista austríaco e membro da Missão Científica da Áustria, Johann E. Pohl escreveu no seu livro que: “As senhoras gostam muito de andar em cadeirinha (espécie de palanquim) transportada por dois escravos”.¹⁵⁹ É através destes meios de locomoção que Ender pretende transmitir e demonstrar o dinamismo do Rio de Janeiro dos oitocentos. O pintor Thomas Ender tem um olhar focado na cidade e no homem dos oitocentos.

A próxima aquarela que analisaremos é *Rua de Santo Antônio* (fig.2). Apesar de ser uma obra na temática da paisagem urbana, como a maioria das iconografias pintadas por Thomas Ender sob a inspiração do Rio de Janeiro, *Rua de Santo Antônio* guarda componentes também naturais. Até mesmo na Áustria já urbanizada de Ender do começo do século do XIX, onde existiam casas e ruas, outrora havia apenas uma natureza bruta que deixara marcas indeléveis possíveis de serem resgatadas pela sensibilidade artística. Esta leitura da natureza por dentro e por fora do tecido urbano era uma das leituras possíveis a um artista, e foi um dos caminhos tomados por Thomas Ender diante de sua confrontação com a imagem urbana do Rio de Janeiro, onde a natureza no começo do século XIX, ainda era uma realidade constante. Esta aquarela trata desta dualidade. Segundo o pesquisador de arte Gilberto Ferrez a aquarela pintada por Ender denominada de *Rua de Santo Antônio* “parece ser a do Piolho, atual da Carioca,

¹⁵⁹-POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1951.p.45

vista da esquina da Praça da Lampadosa (Tiradentes). Os fundos dos prédios, à direita, dão para as fraldas do Morro de Santo Antônio e onde vemos os fundos da Igreja da ordem terceira.” Esta aquarela de Ender retratou a arquitetura da época, onde as casas ainda eram do estilo do século XVIII, ou seja, eram de no máximo um andar. No alto do morro, do lado direito, visualiza-se um mastro fincado no morro com a bandeira do telégrafo semafórico. No 1º, 2º, 3º plano do campo plástico da aquarela *Rua de Santo Antônio*, o chão está coberto por calçamento. Depois, no 2º e 3º plano do campo plástico há construções civis do lado esquerdo e direito. No 1º e 2º plano, há pessoas de variados estratos sociais. Há negras carregando frutas, barril de água e trouxa de roupa na cabeça, passante trajando cartola, bengala e botas além de sege (carruagem de duas rodas, com um assento, puxada por dois cavalos por condutor). No 2º e 3º plano do lado esquerdo existem árvores e mais ao fundo morro e céu.



Rua de Santo Antônio (fig.2)

Ao fazermos a análise da forma, procuramos identificar, antes de mais nada, padrões de organização espacial. No caso da obra *Rua de Santo Antônio*, ela poderá nos servir de exemplo no sentido de comprovar mais uma prática recorrente em Thomas Ender, que é retratar a natureza interferida pela civilização humana. A paisagem natural (árvore e morro) mais pura, extra-urbanística, é empurrada para um plano de fundo (terceiro plano e segundo) e para os lados, sendo em menor destaque, quase denunciando os elementos da natureza ainda não destruídos pelo toque humano. Outros exemplos de aquarelas de Ender na qual a natureza é retratada timidamente, sendo lançada em cantos imperceptíveis da iconografia são: *Quartel de mata-porcos*, *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores*, *Rua de Santo Antônio*, *Praça do teatro*. Nesta aquarela predominam a paisagem interferida pela civilização e pelo homem, os elementos que revelam esta interferência: as arquiteturas, as ruas, a estrutura urbana criada pelo homem, o comércio — mas também o próprio homem materializado na sua diversidade de tipos, do homem da elite, o desocupado, o negro, passando pelas múltiplas formas de trabalho do negro (negro ao ganho).

Vimos, assim, que a organização em planos, estratégia formal à disposição do pintor, é utilizada aqui em concomitância a uma visão de mundo de que se impregna a obra de Thomas Ender. Nesta obra e em outras aquarelas do pintor austríaco, a organização espacial dá suporte a uma organização da memória, conservando em segundo e terceiro plano ou em cantos da aquarela, aquilo que não o interessa e que se pretende minimizar: a paisagem (natureza) mais pura. A paisagem natural não é o seu objetivo principal de retratação, ela é secundarizada, sendo pintada em menor destaque. O seu objetivo é mapear pictoricamente a cidade do Rio de Janeiro, mostrar como é uma cidade que se localiza na América, por isto, o foco mais uma vez são as construções civis o ser humano. O objetivo de Ender é retratar o ambiente carioca de 1817, ilustrando como se desenrolava a vida urbana oitocentista. Sobre a aquarela *Rua de Santo Antônio*, o pesquisador Almeida Prado diz que: “Nenhum melhor depoimento iconográfico poderíamos desejar que da rua de Santo Antônio com seu movimento de pedestre e remate de casas.”¹⁶⁰ Como já dissemos, há exceções, por isto, escolhemos duas obras, mais próximas na temática da paisagem natural (porém diferentes das paisagens naturais de Taunay), que são representativas dos 40% da produção iconográfica de Ender no Brasil: *São Cristovão*, *Palácio de São Cristovão*.

¹⁶⁰ - PRADO, João Fernandes de Almeida . *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p. 372.

Por outro lado, não foi difícil para a acurada sensibilidade artística de Ender, encaminhada também por uma leitura do “natural” no “urbano”, identificar os traços de uma cidade que ainda carregava uma dimensão de natureza bruta inexplorada — identificação que emergia de maneira peculiar na aquarela *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* (fig3). Não apenas porque estes traços apresentavam manifestações concretas na realidade citadina do Rio de Janeiro do começo do século XIX, como também pelo fato de existir uma expectativa prévia em relação à beleza natural das cidades tropicais por parte dos austríacos e bávaros da Missão de 1817. É assim que percebemos em algumas das aquarelas pintadas e selecionadas por nós de autoria do pintor Thomas Ender, construções arquitetônicas sendo pintadas ao lado de elementos de uma paisagem natural, que são sinais de dois tecidos diferenciados que se combinam para produzir a formação urbana com a qual o artista se deparava. O fato é que, para se produzir uma formação urbana a ser inscrita em um processo de civilização conforme os padrões europeus, a natureza bruta precisaria ser cada vez mais destruída para que as ruas aparecessem, para que o comércio se estabelecesse. É algo desta resistência que Thomas Ender também nos revela, para além do progresso que se impunha pelo processo civilizacional. Thomas Ender mostra-se antes de mais nada como um pintor que parece fascinado pela paisagem urbana do Rio de Janeiro. Desta forma, ele mostra-se interessado pela cidade carioca na sua existência concreta, pelas suas construções arquitetônicas, pelo comércio, pelas ruas, por sua sociedade povoada por brancos, negros e índios, por novos costumes e profissões variadas — enfim, por uma diversidade da vida cotidiana que ele procura retratar nas suas aquarelas.

Tomemos como um terceiro exemplo a obra intitulada *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, onde esta paisagem urbana do Rio de Janeiro é pintada por Ender, como se o pintor estivesse do alto da ladeira, gozando de uma posição visual privilegiada. Nesta obra *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, Thomas Ender é conduzido pelo registro da visão do todo da cidade do Rio de Janeiro. Ender pintou este panorama da cidade, em 1817, visto do Morro da Conceição. Ao analisarmos esta aquarela de Ender, precisamos nos reportar ao seu título, pois ela nos dá indícios do que a própria imagem nos revela. A palavra panorama que é de origem grega, não é novidade para nós, pois ela sempre esteve no título das obras pintadas por alguns artistas-viajantes que estiveram no Brasil. Neste panorama, o artista Ender pretende captar e fornecer ao seu espectador uma visão privilegiada de um espaço amplo do campo perceptivo que ele, provavelmente, já usufruiu. A impressão que temos da aquarela *Panorama da cidade do*

Rio de Janeiro é que Thomas Ender estava no topo de uma ladeira ou em algum ponto mais distanciado, e é de lá que ele proporciona uma visão do todo da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro para o espectador.

Em *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* o olhar de Ender está direcionado para a arquitetura, retratada do alto. A natureza não tem tanto espaço nesta obra, ocupa o primeiro plano, somente, à esquerda, onde se destaca uma palmeira, em volta da ladeira há ainda algumas vegetações (tons variados de verde e a cor ocre). Mas há também, uma representação de uma faixa de morro (destaca-se o morro do corcovado) em miniatura no segundo plano e mar do lado esquerdo. Destaque para um céu tratado com uma dimensão especial, como o fizeram Landseer e Taunay. Aliás, esta obra de Thomas Ender é uma das mais coloridas, já que ele usa na maioria das aquarelas, a cor ocre e os tons pastéis, sem muitas variações de cores. Nesta aquarela, os passantes estão vestidos de amarelo e vermelho, parte das construções está em amarelo. O céu em Ender é apenas indicado na maioria das suas obras, não tem a mesma dimensão simbólica que tem para os artistas Landseer e Taunay, esta obra é uma grande exceção, apresentando céu denso, nebuloso. Na aquarela *São Cristovão*, o artista austríaco também dá uma atenção ao pintar o céu, mas nada ao nível da forma, da carga sentimental, dos contornos e da cor da obra *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*. Há ainda no 1º plano, uma concentração de tipos humanos posicionados na ladeira do Morro da Conceição, destacou-se o aguadeiro (tonel de água puxado por burro e conduzido por um negro), vários homens negros acorrentados uns aos outros carregando baldes de água na cabeça e outros negros vendem frutas. Mais a frente, teremos outras obras de Ender que abordam a questão da falta d'água no Rio de Janeiro (ex: *Chafariz do terreiro do Paço*), no começo do século XIX. A função exercida pelos negros de carregar baldes de água na cabeça, para suprir a falta de água na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, foi também percebida por Johann Baptist Von Spix e Karl Friedrich Philipp Von Martius, cronistas bávaros e companheiros de Missão Científica do pintor Thomas Ender. “ (...)O abundante fornecimento de água fresca para beber; somente a distribuição feita por meio de negros poucos asseados, que oferecem água em vasilhas abertas ou em barris.”¹⁶¹ Gilberto Ferrez comentou sobre esta aquarela: “O problema da água, naquela época, como hoje, era aflitivo.”¹⁶²

¹⁶¹-SPIX e MARTIUS.*Viagem pelo Brasil(18171820)*. Volume: I, p.48.

¹⁶² - FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. p.2



Panorama da cidade do Rio de Janeiro (fig3)

O grande destaque da aquarela *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* pintada por Ender é a arquitetura e a cidade urbana (como resultado da ação humana). Segundo a pesquisadora de arte Ana Maria Belluzzo: “Grande parte das vistas paisagísticas de Ender tende a um foco colocado sobre um motivo arquitetônico”¹⁶³. Ender direciona o seu pincel atentamente para a situação geral da sociedade. Trata-se, além disto, de uma natureza modificada, transformada pelo homem no processo de urbanização na qual adentra a história das mudanças da Civilização Ocidental. No entanto, isto não exclui, por outro lado, a presença de elementos de uma paisagem natural. Thomas Ender fez escolhas de temas de representação e forma de retratar o Rio de Janeiro, distintas das escolhas do pintor francês N. Antoine Taunay, que preferiu retratar a natureza carioca.

¹⁶³ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Volume: III; p. 112.

Dentro do conjunto de obras selecionadas por nós, as únicas aquarelas de Ender na qual não identificamos qualquer mínimo elemento de paisagem natural são as seguintes aquarelas: *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda*; *Escrava sendo vendida*; *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega*; *Chafariz do terreiro do Paço*. Através da ausência de elementos naturais nestas aquarelas de Ender, com uma maior presença de elementos puramente urbanos diretamente ligados à existência e à sobrevivência do homem (como por exemplo: o comércio, as construções arquitetônicas, as ruas,...), é fácil perceber que o pintor Austríaco interessa-se mais pelo homem e por tudo que nos fale sobre este. Para além deste aspecto, e junto a ele, Thomas Ender centrou o seu olhar na sociedade em andamento, em construção, em constante interação com o seu meio ambiente, interagindo com este.

É interessante observar a maneira peculiar com que Thomas Ender retrata a natureza sob o aspecto da ação do homem agindo sobre esta. Assim, na sua aquarela *Praça do Teatro* (fig.4), é interessante observar esta maneira muito peculiar — que aqui se mostra quase como uma marca registrada do pintor austríaco — como ele retratou a realidade urbana da cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Eis aqui um destes momentos, em que é possível identificar no pintor Thomas Ender, este esforço em retratar aspectos que denotam a ação do homem sobre uma realidade que fora predominantemente natural. Os elementos que representam a natureza, como as montanhas nesta aquarela (*Praça do Teatro*), foram pintadas de forma imperceptíveis, estão localizadas no segundo plano. Thomas Ender diluiu ao máximo a cor das montanhas em relação ao restante dos elementos que compõem esta cena, além, de tê-las colocado em cantos da aquarela. Observamos esta forma de retratar a natureza, colocada sem destaque em cantos de algum plano do campo plástico da aquarela, não só em *Praça do Teatro*, mas também com outros elementos que nos reportam a natureza, como acontece nas seguintes outras obras de Thomas Ender: *Prédio Inacabado da Academia dos Pintores*; *Na Prainha dos Mineiros*; *Igreja da Lapa*; *Chafariz do terreiro do Paço*; *Praça do teatro*; *Rua de Santo Antônio*; *Quartel de mata-porcos*; *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda*; *Escrava sendo vendida*. Desta mesma forma, a obra *Praça do Teatro* resulta na escolha pictórica de um registro das modificações urbanísticas, desdobradas em inúmeros aspectos que afetaram de diversas formas a paisagem natural Carioca, transformando o Rio de Janeiro em um lugar com uma *feição* mais urbana, segundo o pincel de Ender.



Praça do Teatro (fig.4)

Na iconografia *Praça do Teatro* aparece no 1º plano, chão com uma concentração de pessoas de origem negra, sentadas nele. No segundo plano, há um grupo de pessoas de diferentes estratos sociais espalhadas na praça. Ainda discorrendo sobre o 2º plano, a praça é cercada por um cinturão de construções arquitetônicas civis, no 3º plano surge um céu sem qualquer contorno ou coloração. A forma de Ender pintar o ser humano nas suas aquarelas é sempre proporcional (a nível de escala) ao conjunto arquitetônico. O tamanho do ser humano é em miniatura ou em tamanho médio, mas ressaltamos que Ender não fez como Taunay, pois a figura humana no pintor austríaco não é tomada ou “engolida” pela arquitetura ou pela natureza (como o fez Taunay), ela está em situação de igualdade. Outro traço em Thomas Ender é que as figuras humanas interagem com o seu entorno e com a sociedade urbana, elas desempenham papéis sociais. Mais uma vez, percebemos pessoas de estratos sociais distintos pela vestimenta, como por exemplo, destacamos perto do pelourinho dois passantes com vestimentas da elite em contraste com um negro puxando carroça. Apesar de o céu ocupar todo o 3º plano do campo plástico, ele não é destacado na coloração ou em contornos e formas, foi desta mesma forma que, Ender pintou o céu nas seguintes aquarelas: *Mercado Perto da*

Praia Atrás do Trapiche da Alfândega, Praça do teatro, Escrava sendo vendida, Chafariz do terreiro do Paço, Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda, Palácio de São Cristovão, Igreja da Lapa, Cais do Rio de Janeiro, Rua de Santo Antônio, Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores, Quartel de mata-porcos .

O sentido que se emprestou a palheta do artista Ender, é o desejo de retratar a cidade do Rio de Janeiro no seu aspecto urbanístico, levando para a Áustria uma aquarela que revela o cotidiano Carioca do começo do século XIX, assim como, mostrar que o progresso desejado pela civilização moderna chegara aos trópicos. É por isto que o pintor registrou na *Praça do Teatro* muitos elementos típicos de uma formação urbana, ruas, comércio, construções civis, quartel de cavalaria, o próprio ser humano indo e vindo, ... , enfim, tudo o que lembre a ação e a ocupação do homem na Cidade do Rio de Janeiro. Thomas Ender retratou neste conjunto arquitetônico: Palácio do Rio Seco, Pelourinho e Forca, Quartel de Cavalaria, Rua do Piolho e Rua dos Ciganos. Trata-se de mais uma aquarela de Ender que representa pictoricamente a atual Praça Tiradentes. Thomas Ender chamava a Praça da Lampadosa (Praça Tiradentes) de Praça do Teatro. O objetivo de Ender que se revela aqui é o de pintar o homem e tudo o que reporte à sua atuação e a sua presença.

Escolhemos outra aquarela de Thomas Ender intitulada *Chafariz do terreiro do Paço* (fig.5), mas verificamos que este título foi dado a pelo menos mais três aquarelas da produção artística do pintor austríaco (*Chafariz de mata-cavalos, Vista de chafariz da Carioca, Chafariz do Largo do Moura*), executadas sob inspiração do Rio de Janeiro, demonstrando seu interesse pela temática do chafariz. Há ainda, uma outra aquarela que compõe nosso corpus documental, intitulada *Cais do Rio de Janeiro* (fig.6), apesar de não levar no título a palavra chafariz, ela possui como elemento de destaque o mesmo chafariz que localiza-se também no Paço Imperial de autoria do Mestre Valentim, mais adiante ela será analisada por nós, já que ela se comunica com a aquarela *Chafariz do terreiro do Paço*. Retornando a leitura da aquarela *Chafariz do terreiro do Paço*, constatamos no 1º plano, um grupo de pessoas carregando baldes de água sobre à cabeça, em volta do chafariz de autoria do mestre Valentim. Ao lado esquerdo do chafariz, há uma mureta com pessoas sentadas. Ao lado direito, se destaca construções civis. No 2º plano, está ainda o chafariz e surgem mastros de navio também no segundo plano. No 3º plano, aparece o restante do chafariz e o céu. Mas o que estaria submerso nesta preferência temática (chafariz) do pintor T. Ender? Por sua vez, esta preferência temática não aparece nos óleos de N.A. Taunay e nem tão pouco nas

iconografias de C. Landseer. Ender nesta obra retrata mastros de navios no segundo plano do campo plástico. Mas qual seria o significado deste interesse de Ender em registrar mastros de embarcações nas suas aquarelas? Constatamos que o mar não foi representado na aquarela *Chafariz do terreiro do Paço*, mas o mar indiretamente “está” lá no 3º plano da obra, os navios (com os seus mastros) estão sob o mar. Já na aquarela *Cais do Rio de Janeiro* o mar é parte integrante da obra, as embarcações tem presença marcante. Portanto, o mar em *Chafariz do terreiro do Paço* não é pintado, mas está lá, o mar é apenas sugestionado para ao espectador, ele não desempenha papel de encantamento idílico (como aconteceu com Nicolas Antoine Taunay). Entretanto, apesar da ausência pictórica do mar, a sua função de porto (contendo mastros de embarcações) e de comércio, tão fundamental para o desenvolvimento da civilização, e da vida urbana na cidade ficou registrada. Já em *Cais do Rio de Janeiro*, o mar e as embarcações estão presentes, tendo o mesmo papel de porto e de comércio da aquarela *Chafariz do terreiro do Paço*. Ender pintou e fez um registro, em diferentes ângulos, em ambas as obras, retratando o que existia concretamente na cidade até o século XIX, que é a atual Praça XV de Novembro (atual área histórica do Rio de Janeiro) e suas imediações.

Certamente o pintor Austríaco voltou a sua atenção para esta parte do Rio de Janeiro por constituir-se em centro de crescente valor econômico e político naquela época (1817), não só para o Rio de Janeiro, como para todo o Brasil. Aquele foi o momento em que o Rio de Janeiro assumiu o papel de porto exportador de ouro trazido do interior. O fator acima citado é significativo para ter transformado o Rio de Janeiro a partir do século XVIII, e foram particularmente marcantes na transformação da praça XV de Novembro e de seus arredores, em principal entreposto do litoral sul no período na qual Thomas Ender esteve no país. Segundo alguns historiadores, estas seriam as razões que impeliam a elevação desta cidade à capital da colônia brasileira. O chafariz aqui registrado fica perto do que foi a residência oficial de família real portuguesa, outro motivo para este específico chafariz chamar a atenção de Ender e ser pintado por ele nas aquarelas *Chafariz do terreiro do Paço* e em *Cais do Rio de Janeiro*.

A questão do abastecimento de água na cidade do Rio de Janeiro é retratada por Thomas Ender na imagem *Chafariz do terreiro do Paço* e já foi aqui mencionada por nós, pois esta problemática, fora também pintada na obra *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, pelo mesmo pintor. Nestas duas aquarelas, aparecem os negros aguadeiros, carregando baldes de água sobre a cabeça. No começo do século XIX, eles vendiam

água para aqueles que precisassem. Salientamos que, na produção artística executada sobre o Rio de Janeiro, no começo do século XIX, esta questão da falta de água, não foi abordada pelos pintores viajantes N.A. Taunay e menos ainda por C.Landseer.



Chafariz do terreiro do Paço (fig.5)

Portanto, a razão principal para o chafariz luxuoso que decora o cais do Largo do Palácio ter sido representado na aquarela — o *Chafariz do terreiro do Paço* e também na aquarela *Cais do Rio de Janeiro* — reside para nós, pelo fato de que ele era o local onde servia para o abastecimento de água dos navios ancorados na Baía da Guanabara. O pintor-viajante francês J. B. Debret, contemporâneo ao pintor austríaco Thomas Ender em solos brasileiros e próximo também da coroa portuguesa, desenhou duas litografias onde o chafariz de autoria do Mestre Valentim, situado na atual Praça XV de novembro, estava em destaque. O cronista Debret rabiscou algumas linhas, no seu livro *Viagem Pitoresca*, sobre o Chafariz do Paço que aparece também na aquarela de Thomas Ender e na sua litografia, o pintor francês escreveu que: “O chafariz luxuoso que

decora o cais do Largo do Palácio destina-se não somente ao abastecimento de água do bairro, mas ainda ao dos navios ancorados na baía”¹⁶⁴. Há ainda outra motivação em Thomas Ender, para retratar o chafariz na iconografia *Chafariz do terreiro do Paço*, deveu-se por sua importância estratégica, por servir também ao abastecimento de água para a população no início do século XIX. O Historiador João Fernandes de Almeida Prado em sua obra dedicada a Thomas Ender havia comentado sobre os chafarizes que existiam no Rio de Janeiro, na época de Thomas Ender, segundo o autor somavam dez. Conforme o Pesquisador Almeida Prado, a obra arquitetônica chafariz despertou a curiosidade de Ender e de outros pintores-viajantes do início do século XIX. “O mais conhecido dos viajantes o do Largo do Paço, onde se abasteciam de água os navios do porto.”¹⁶⁵

Cais do Rio de Janeiro (fig.6) é uma aquarela onde se sobressai a estratégia de Thomas Ender em usar a intensidade de luz, intensificando a claridade no 1º plano (mar) e no 3º plano (céu) do campo plástico e a cor está concentrada no 2º plano. A cor salienta os elementos deste 2º plano, que são: montanhas, palmeira em miniatura, embarcações, construções arquitetônicas. Thomas Ender em suas aquarelas pintadas sob inspiração do Rio de Janeiro distribuiu as cores comedido, vejamos como ele fez nas aquarelas que compõem nosso corpus documental de natureza iconográfica: *Cais do Rio de Janeiro* (telhado de construções, embarcações, montanhas, coqueiro: branco verde, rosa), *Palácio de São Cristovão* (manto do cavalo, roupa das pessoas, cavalo, vegetações: vermelho, marrom, azul, branco, verde, amarelo, rosado.), *Praça do teatro* (roupa: azul, amarelo e branco), *Escrava sendo vendida* (roupa: alaranjada, branca e azul), *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* (roupa, arquitetura e fruta: marrom, verde e branco), *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda* (roupa: branco e azul), *Chafariz do terreiro do Paço* (roupa: azul e branca), *Na Prainha dos Mineiros* (frutas e saia de mulher: verde, laranja, azul), *Igreja da Lapa* (construções e roupas: branco e azul), *Rua de Santo Antônio* (porta, fruta, roupa: azul verde, laranja), *São Cristovão* (roupa, montanha, árvore, grama e plantas em geral: branco, azul e verde). *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores* (pessoas e cadeirinha: azul, vermelho, amarelo) e *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*, já citamos acima as cores desta obra.

¹⁶⁴ - DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. p. 471

¹⁶⁵ - PRADO, João Fernandes de Almeida. *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. Um episódio da Formação da Classe Dirigente Brasileira 1817-1818.p. 362



Cais do Rio de Janeiro (fig.6)

O 1º plano do campo plástico de *Cais do Rio de Janeiro* é tomado pelo mar. No 2º plano à direita, destacam-se em miniatura a construção arquitetônica em cima de morro verde com palmeira e embarcações no mar com mastros. Ainda no 2º plano à esquerda, há mais embarcações com mastros dentro do mar, algumas estão perto da mureta e do chafariz, destaca-se o chafariz (desenhado pelo Mestre Valentim) com escadarias (ao lado esquerdo, há embarcações com pessoas em miniatura) que leva ao mar, atrás e ao lado do chafariz tem construções civis e religiosas. O 3º plano é tomado por céu sem destaque. Como já dissemos Thomas Ender quer destacar o que está no 2º plano, ou seja, as construções arquitetônicas. O mar neta aquarela possui um sentido duplo, o primeiro sentido como já dissemos é o de porto, transmitindo uma mensagem do Rio de Janeiro para o mundo como um pólo exportador, mas também, conduz o espectador ao sentimento de encantamento.

Na aquarela *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* (fig.7), encontramos a retratação e a referência ao comércio que acontecia no centro do Rio de Janeiro, seja aquele exercido em ambientes fechados, e também aquele que fora exercido pelos negros ao ganho, ao ar livre. Esta aquarela, “representa o mercado por trás do Trapiche da Alfândega e os prédios da Praia dos Mineiros, atual Visconde de Itaboraí”¹⁶⁶. Na aquarela *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* não há a representação de qualquer elemento vivo da natureza, as frutas são retratadas como mercadorias, elas não estão em árvores. O comércio da época era aquele exercido em vendas, em botecos ou em armazéns, como a negociação de mercadorias em vendas ou botecos que se reporta a aquarela *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega*. Salientamos que, na maioria do conjunto iconográfico escolhido por nós, verificamos a presença do homem negro exercendo a função de vendedor, fora dos ambientes fechados, chamado de negro ao ganho.



Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega (fig.7)

Thomas Ender pintou o negro ao ganho, em 9 iconografias suas que compõem nosso corpus documental, são as seguintes aquarelas: *Quartel de mata-porcos* (homens

¹⁶⁶ - FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. p. 36.

seguram tabuleiro com mercadorias, mulher e homem negros carregam objetos na cabeça), *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores* (três mulheres negras carregam tabuleiros com mercadorias sobre a cabeça), *Na Prainha dos Mineiros* (jovem negro vende cestos), *Rua de Santo Antônio* (mulher negra carrega sobre a cabeça tabuleiro com mercadorias), *Igreja da Lapa* (mulher negra carrega algo sobre a cabeça com mercadorias) *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* (homens negros vendendo água em balde sobre a cabeça e mulheres negras vendendo mercadorias sobre a cabeça), *Chafariz do terreiro do Paço* (homens negros carregam balde de água para à venda sobre à cabeça), *Praça do teatro* (negro carrega mercadoria na cabeça), *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* (mulher negra vende frutas). No entanto, mais particularmente percebe-se em *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* a retratação de um tipo de comércio muito crescente na cidade carioca: aquele que era exercido por negros de ganho¹⁶⁷, espécie de ambulantes do século início do século XIX. Nesta aquarela, Ender fez referência ao comércio exercido por estabelecimentos fechados e aquele exercido por negros que trabalhavam na rua (ao ar livre). Quanto à questão do comércio, nas iconografias escolhidas por nós, há também o comércio oficial feito pelos brancos ao ar livre, na qual a mercadoria era o próprio homem negro (ex: *Escrava sendo vendida.*). A presença do comércio em pleno centro do Rio de Janeiro coincide com o interesse de Ender em documentar também parte do centro econômico-comercial, onde brancos e negros provavelmente de classes sociais diferenciadas conviveram juntos.

Mas em *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega*, Ender fez também a retratação do comércio de mercadorias feito nos armazéns, como ainda, Ender pintou o trabalho exercido pelo homem negro¹⁶⁸, aqui, neste momento, estamos nos referindo, mais uma vez, ao ofício do “negro de ganho”, que àquela época funcionavam como ambulantes, transitando por todos os cantos do Rio de Janeiro, para vender todo

¹⁶⁷ - Em geral a função de “ambulante” no comércio do Rio de Janeiro era exercida também por negros de ganho. Os negros de ganho se tratavam de uma “espécie de negro livre”. No último e quarto capítulo, referente ao pintor inglês Charles Landseer, trataremos com mais apuro e afinco sobre o negro de ganho, aqui apenas indicaremos esta função exercida pelos negros na venda de produtos diversificados, na qual circulavam pelo Rio de Janeiro vendendo variadas mercadorias dos seus donos.

¹⁶⁸ - A excessiva presença do negro nas aquarelas de Ender pode ser explicada pelas palavras de Debret: “tudo assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor.”(DEBRET, Jean. *Op. Cit.*, p.139-40)

tipo de mercadoria, desde frutas, água, cestos, Provavelmente, eles devem ter chamado a atenção de Ender e Landseer, assim como, de outros pintores-viajantes europeus, que retrataram bastante os negros ao ganho, ofício como este não havia paralelo na Áustria e na Inglaterra. O pintor-viajante e cronista J.B. Debret de origem francesa fez uma observação sobre o negro ao ganho: “É a esses negros carregadores, que passeiam com o cesto no braço, que se dão nome de negro ao ganho; espalhados em grande número pela cidade, apresentam-se imediatamente ao aparecer alguém à porta.(...) O dono tabela os serviços do *negro de ganho* na razão das forças do mesmo. O preço varia de oito vinténs a uma pataca”¹⁶⁹. Por outro lado, o comércio estabelecido em recintos fechados no centro do Rio de Janeiro e o comércio na rua, exercido pelos negros ao ganho, retratado por Ender em *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega*, não aparecem, nas imagens *Palácio de São Cristovão e Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda* que constituem também o nosso corpus documental.

A aquarela *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* apresenta o 1º, 2º e 3º plano do campo plástico todo tomado por um conjunto arquitetônico em estilo colonial, no 1º e no 2º plano destacam-se as figuras humanas envolvidas com o comércio. No 3º plano está o céu sem destaque. Não é uma cena urbana das mais peculiares a Ender, desde que, a compararmos com a maioria de suas obras e com o corpus iconográfico da Tese. Pois se trata da representação do Trapiche, que era aquela época, um armazém onde se guardavam as mercadorias para serem comercializadas. Esta cena urbana pintada pelo pintor austríaco estabelece um espaço onde as atividades humanas desenrolaram-se. O dinamismo deste cenário criado por Ender indica um mercado do início do século XIX, dinâmico e ativo, na qual, mais uma vez o pintor concentrou o seu pincel no ser humano e no detalhamento cuidadoso na execução pictórica do conjunto arquitetônico. “Ender revela sua atenção concentrada nas poses das figuras humanas, em detalhes da atividade dos mercadores, nos modos de dispor as mercadorias e na organização das fachadas das vendas, sem excluir, o tratamento luminoso.”¹⁷⁰

Destacamos agora, a aquarela na temática da paisagem urbana, *Na Prainha dos Mineiros* (fig.8), constataremos mais uma vez, ao observarmos a cena criada por Ender que, a atenção da sua pалheta foi concedida também ao comércio. Assim estas duas aquarelas de Ender, *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* e *Na Prainha dos Mineiros*, se comunicam e possuem em comum a retratação artística do

¹⁶⁹- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. p. 196.

¹⁷⁰-BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Volume: III; p.34.

comércio do Rio de Janeiro. Existem ainda poucas aquarelas do pintor austríaco que trazem no título da obra o nome mercado, como por exemplo, a iconografia *Vista do Mercado do Peixe*, que não faz parte do nosso corpus documental. *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega* e *Na Prainha dos Mineiros* são exemplos de aquarelas que representam a sociedade Carioca do início do século XIX marcadas por um comércio ambulante ativo, tratam-se de aquarelas situadas, na mesma rua que é a atual Visconde de Itaboraá, com a representação também dos prédios da Praia dos Mineiros nas duas iconografias. Com a diferença que na segunda aquarela, *Na Prainha dos Mineiros*, Thomas Ender pintou o mar (praia) que servira aquela época, de local de partida e chegada das Minas Gerais.



Na Prainha dos Mineiros (fig.8)

Ender na sua aquarela *Na Prainha dos Mineiros* pintou no 1º plano do campo plástico, parte do mar à esquerda, ao centro foi retratado frutas em um cesto e outras mercadorias expostas à venda, à direita há um conjunto arquitetônico de construções

civis. No 2º plano à esquerda, Ender retratou um grupo de três homens (um deles está sentado) e um menino com um cesto grande carregado nos ombros; eles estão ao lado de um muro, ao centro quatro burros, na qual um deles é segurado pelo homem que está sentado, ao lado direito, uma mulher está vendendo mercadorias para alguém na porta. No 3º plano, à direita há o restante do conjunto arquitetônico que começou no 2º plano, foi pintado à esquerda à igreja da cruz dos militares, com céu sem destaque.

Apesar de ser o mencionado no título, o mar que é representado nesta obra ocupa apenas uma pequena parte do 1º plano do campo plástico, o que indica a falta de interesse do pintor austríaco em enfatizar o aspecto idílico que a praia poderia despertar. O mar anunciado no título poderia ser um elemento que reportaria o contemplador das aquarelas de Ender à natureza do Rio de Janeiro, mas é pouco destacado, esquecido no 1º plano, sem qualquer ênfase. Mas ao contrário, o pincel de Ender centraliza-se no comércio, conforme os elementos que compõem *Na Prainha dos Mineiros*, que são a venda de porta em porta de mercadorias, a venda de frutas e outros produtos, sem esquecermos, da retratação do menino vendedor de cestos ou de mercadorias que ficariam nos cestos. O cesto era um utensílio fundamental para os negros de ganho no Rio de Janeiro, do começo do século XIX. “O cesto brasileiro serve, ao negro, para transportar à cabeça diferentes espécies de objetos.”¹⁷¹ A representação artística das construções civis em estilo colonial e religiosa ocupando todos os três planos da aquarela *Na Prainha dos Mineiros* funcionam como composição para a organização de toda a cena criada pelo pintor Thomas Ender, demonstrando o seu interesse no aspecto urbano da cidade do Rio de Janeiro. Destacamos o apuro técnico do artista Thomas Ender ao pintar o conjunto arquitetônico desta iconografia.

Existe apenas uma minoria de aquarelas do pintor Thomas Ender onde notamos que a sua atenção dirigiu-se para a retratação da realeza e para uma das residências da família real situada em São Cristovão, trata-se do palácio da Quinta da Boa Vista, estamos nos referindo a exemplar aquarela *Palácio de São Cristovão (fig.9)*. As outras três aquarelas de autoria de Thomas Ender que retratam os membros da família real e a sua residência são: *São Cristovão; Palácio Real de Campo, em São Cristovão; Vista feita da Quinta Real de São Cristovão*. Essa inconstante escolha de representação demonstra também, o interesse do artista em representar membros da realeza habitando na colônia situada nos trópicos, fato inusitado para aquela época, mas ao mesmo tempo, Thomas Ender deseja satisfazer a curiosidade dos Austríacos, mostrando que a

¹⁷¹ - DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. p. 196.

Arquiduquesa austríaca estava feliz em morar em um país belo e relativamente civilizado, mesmo que fora da Europa. Por outro lado, *Palácio de São Cristovão* é uma das obras de Ender que não se configura em uma paisagem totalmente urbana, pois a natureza toma todos os três planos. Nesta aquarela *Palácio de São Cristovão* há arquiteturas, animais utilizados como meio de transporte e seres humanos exercendo várias funções em cenas distintas na mesma obra, todos estes elementos estão envolvidas por uma natureza exuberante. No primeiro plano, no canto direito do campo plástico, segundo Ferrez¹⁷², estão retratados o Príncipe regente D. Pedro e a Princesa Leopoldina passeando em um cabriolé, em direção ao Palácio real, ao lado esquerdo, Thomas Ender pintou no mesmo plano, árvores e rochedos.

Após a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808 houve um maior afluxo de veículos de rodas puxados por animais na cidade do Rio de Janeiro. Mesmo entre 1817 e 1818, as pessoas continuavam utilizando a montaria a cavalo ou com burro, as carroças conduzidas por boi sempre foram utilizadas, entretanto, observou-se o aumento do uso de meios de transporte, como sege, cabriolé pelas ruas do Rio de Janeiro seja pelo conforto, rapidez e pelo status que ostentava estes tipos de veículos a quem os possuísse. Na aquarela *Palácio de São Cristovão* aparecem tanto no 1º plano como no 2º plano esses veículos (seges, cabriolé, carroças) puxados por cavalos, bois e burros, estes animais eram fundamentais para encurtar as distâncias e facilitar o deslocamento na urbe carioca. Se nas aquarelas de Thomas Ender estes animais estavam travestidos de uma função, pois ajudavam no funcionamento com mais eficiência do cotidiano de uma cidade. Já nos óleos do pintor francês Nicolas Antoine Taunay a função de bois, burro e cavalos é simbólica, pois eles possuem e remetem a lembrança, ao saudosismo de um mundo que fora, num passado recente, voltado para o campo. O terceiro plano é tomado por um céu sem expressão, aliás, o céu trata-se de um elemento que existe, na maioria das aquarelas de Ender, apenas como composição da obra. Dentre as 14 iconografias de Thomas Ender que compõem nosso corpus documental, encontramos oito destas aquarelas que possuem animais puxando algum tipo de veículo de roda ou também há ainda animais com montaria, sendo usados como forma de locomoção. São as seguintes aquarelas: *Palácio de São Cristovão*, *São Cristóvão*, *Quartel de mata-porcos*, *Construção Incompleta do prédio da Academia dos Pintores*, *Na Prainha dos Mineiros*, *Rua de Santo Antônio*, *Igreja da Lapa*, *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*.

¹⁷² - FERREZ, Gilberto. *Op. Cit.*, p. 146.



Palácio de São Cristovão (fig.9)

Além disto, transparece nesta obra de Ender o seu interesse pela retratação do que denominamos de “encontros étnicos” em um mundo moderno em que o negro e o branco encontram-se e passam a ocupar o mesmo espaço físico na cidade Carioca, ainda que um ocupe o lugar do dominante e o outro acate as suas ordens. Este aspecto, na verdade, é encontrado em algumas das obras escolhidas por nós, e não apenas na obra *Palácio de São Cristovão*. Na aquarela *Palácio de São Cristovão*, o encontro étnico realiza-se do seguinte modo: aparecem retratados no mesmo plano da obra membros da família real que são escoltados por dois oficiais, e dois negros que se ajoelham durante a passagem da carruagem que conduz D. Pedro e a Princesa Leopoldina. É significativo notar que também nesta obra identificamos a já mencionada coexistência de variados tipos humanos, de classes sociais distintas: branco abastado (família real), branco desprovido (condutores), e o casal de negros (elemento freqüente). Thomas Ender retrata o ser humano nesta fonte iconográfica na mesma proporção, no mesmo plano, mas com destaque para a família real que está sendo reverenciada, com mesuras pelo casal de negros ajoelhados e conduzida por elementos humanos de outra classe social. A submissão de todos os outros elementos humanos que não fazem parte da família real é

destacada pela própria função que desenrolam na cena. A mensagem é clara, estes personagens são obviamente de camadas sociais opostas.

Uma das características ou escolhas de retratação de Thomas Ender no Brasil foi pintar os seres humanos de diferentes etnias e estratos sociais, como já falamos, no entanto, eles são pintados por Ender no seu *habitat* natural, no seu trabalho e na sua vida cotidiana. A representação de miríade de tipos sociais é uma tônica nas aquarelas de Ender no Brasil. Como bem ressaltou o cronista-viajante inglês John Luccock, sobre esta época, na qual estava contemporaneamente na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: “O Rio era o mais imundo ajuntamento de seres humanos debaixo do céu”¹⁷³. A aglomeração de pessoas, ao que se referiu o cronista J. Luccock foi uma constante nas obras de arte do pintor-viajante de origem austríaca, Thomas Ender. Um exemplo do que acabamos de comentar mostra-se na aquarela *Quartel de Mata –Porcos* (fig.10). No 1º plano e no 2º plano vemos a retratação de um conjunto de pessoas distintas no meio de uma rua, exercendo trabalhos diferentes, cercada por construções civis e religiosas, cada qual executando tarefas específicas e funções nesta cena cotidiana, estas pessoas estão no mesmo plano do campo plástico. Verificamos homens trajando roupas militares (dentro da igreja e em frente ao barril), enquanto outros homens negros, no 1º plano, arrastam um barril contendo óleo ou água. No 3º plano há o restante do conjunto arquitetônico e céu sem destaque. Desta forma, Ender também pintou também as forças armadas uniformizadas e aparelhadas, conforme verificamos na aquarela *Quartel de Mata –Porcos* (fig.10). Thomas Ender pintou, segundo o seu pincel, um panorama do cotidiano e do desenrolar do dia-a-vida do começo do século XIX no Rio de Janeiro, bem distinto do que retratou o pintor francês Nicolas Antoine Taunay, seu contemporâneo no Brasil.

Apesar de ser uma cena urbana, *Quartel de Mata –Porcos* ainda guarda um aspecto rural daquele início do século XIX. Nela, o pintor austríaco retratou o desenho das ruas e as marcas deixadas pelas carroças no chão desta rua, ele representou também as casas que estão à margem destas ruas, os habitantes de estratos sociais e ofícios distintos habitando o Rio de Janeiro, num mesmo cenário. Assim, apresentando este conjunto de retratação pictórica, Thomas Ender transmite ao espectador o dinamismo do Rio de Janeiro do começo do século XIX. É peculiar em Ender, nesta aquarela, bem como nas outras aquarelas que compõem nosso corpus iconográfico, a execução

¹⁷³ -LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo: Martins, 1942, p.90.

detalhista e perfeccionista de Thomas Ender ao pintar a arquitetura e as ruas do Rio de Janeiro do começo do século XIX. “Os desenhos de Ender nos dão perfeitamente idéia da rústica singeleza de casas e de ruas.”¹⁷⁴ Salientamos que os seres humanos em *Quartel de Mata – Porcos* são retratados por Ender no 1º e 2º plano do campo plástico, sem distinções de tratamentos proporcionais ou de ênfase na cor ou no uso da claridade. Outra particularidade do pintor austríaco ao pintar os seres humanos inseridos em cenários inspiradas no cotidiano do Rio de Janeiro é que não há detalhamento nos rostos, são mais caricaturas, apesar desta particularidade, podemos identificar a classe social pela vestimenta e pelo contexto da cena na qual o ser humano está inserido. Mas esta forma caricata de representação do ser humano presente em Thomas Ender, consideramos tratar-se de uma imensa influência das obras de arte de J. C. Guillobel sobre a população do Rio de Janeiro. Em *Quartel de Mata – Porcos*, verificamos ainda a retratação das imediações do que era a caserna (quartel) da cavalaria que, no começo do século XIX, localizava-se na rua atualmente chamada de Haddock Lobo.



Quartel de Mata – Porcos (fig.10)

¹⁷⁴ - PRADO, João Fernandes de Almeida . *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. p.254.

Distintas estratégias de representação iconográfica acompanham a maneira de Thomas Ender perceber a cidade do Rio de Janeiro e a sua sociedade, de representá-la em uma leitura específica. Por exemplo, estamos nos reportando ao fato de Ender instaurar nas suas obras uma dimensão de movimento, como se pretendesse trazer para as suas aquarelas a mesma dinâmica social de uma sociedade que estava em constante agitação. Tal observação pode ser também aplicada em uma análise da aquarela *Quartel de Mata–Porcos*. Esta iconografia, *Quartel de Mata–Porcos*, mostra uma cena que inspira movimentação, sobretudo nas ações humanas, tal qual o momento onde um tonel é carregado pelos escravos, e todas as pessoas que participam desta cena não estão estáticas. Ao contrário, Ender pintou nesta aquarela as pessoas de forma a insinuar o dinamismo e a agitação típica de uma sociedade que estava em andamento constante. Todos os personagens nesta aquarela desempenham uma função, estão em ação, seja o homem que conduz uma carroça, ou outro homem que está a cavalo, ou um passante que atravessa a rua atrás do cavalo, ou um negro carregando tabuleiro (está ao lado do barril), ou uma negra com tabuleiro sobre a cabeça (ao lado do barril), há ainda uma negra perto da igreja carregando algo sobre a cabeça, etc. Em *Quartel de Mata–Porcos* identificamos no 2º plano, à direita (perto da igreja), esta idéia de movimento. Pois, Ender pintou uma figura masculina portando sob a cabeça um tabuleiro, cujas pernas estão entreabertas, de modo que este homem negro, pintado de costas para o observador, fornece a idéia de estar em movimento, portanto, andando.

São Cristovão (fig.11) trata-se de outra aquarela pintada por Thomas Ender representando o casal real, Arquiduquesa Leopoldina e o Príncipe D. Pedro de Bragança, cercado pela natureza dos Trópicos no Rio de Janeiro durante começo do século XIX. No contexto de que Thomas Ender fora contratado como pintor oficial da Expedição Científica, financiada pelo governo da Áustria, compreende-se o seu interesse em retratar apenas a filha do Rei Francisco I com seu marido D. Pedro, envoltos pela natureza exuberante, ao invés de preferir pintar, outras figuras mais eminentes da realeza, na época, como os portugueses D. João e Dona Carlota Joaquina. Lembramos que Thomas Ender tinha uma promessa de publicação do material artístico produzido sobre o Brasil pelo Príncipe Klemens Wenzel Von Metternich (Diplomata do Império Austríaco), logo que chegasse à Áustria, assim retratar a Arquiduquesa e seu esposo seria mais eficaz para efeitos de publicação e de vendas na Áustria. A presença da natureza nas aquarelas de Ender não era constante, mas mesmo assim, em *São Cristovão* ele permitiu-se seduzir por ela. Comparativamente aos pintores europeus

Nicolas Antoine Taunay e Charles Landseer, a natureza ocupa um papel de maior destaque em relação às aquarelas de Ender. Na questão da representação da natureza, a imagem da cidade do Rio de Janeiro transmitida na iconografia dos três pintores europeus apresenta nuances de importância. O cientista austríaco J.E. Pohl, que permaneceu no Brasil por quatro anos, foi outro europeu que manifestou seu encantamento pela natureza, através de palavras no seu livro, salientamos alguns comentários dele: “A esplêndida Natureza, onde tudo reverdeja e cresce viçosamente. Para o europeu, a flora das cercanias do Rio de Janeiro traz encantador prazer, quase inebriante.”¹⁷⁵



São Cristovão (fig.11)

É interessante notar que, mesmo em *São Cristovão* tomada por muitos elementos da natureza, Thomas Ender conseguiu retratar uma cena da vida cotidiana da realeza. Por melhor dizer, foi pintando à parte traseira e lateral da carruagem que conduzia a família real, no instante, em que ela retornava aos portões da residência, Ender pode dar a impressão de movimento, com esta estratégia, imprimindo o dinamismo do dia-a-dia em uma cidade como o Rio de Janeiro do início do século XIX, com pormenores. D. Pedro e Arquiduquesa Leopoldina são retratados dentro desta

¹⁷⁵ - POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821.*,p.47

carruagem de costas para o espectador, assim como, a sua escolta militar e os escravos que, também estão de costas nesta mesma cena pictórica criada por Ender. Esta forma criada por Thomas Ender de arrumar o cenário estético da aquarela nos conduziu a acreditar que o casal estava retornando para a sua residência e os escravos paravam seus afazeres para observá-los. Mas também para o pesquisador de arte Rodrigo Naves, “Os escravos contribuem para a graça das vistas, pontuando-as e interrompendo a monotonia dos espaços.”¹⁷⁶

Os elementos urbanos nas aquarelas *São Cristovão, Quartel de Mata –Porcos, Palácio de São Cristovão*, são a arquitetura (em cor branca e telhado na ocre: *São Cristovão, Quartel de Mata –Porcos*), os meios de transporte (carruagem) que conduzem pessoas, os próprios seres humanos que habitam e são personagens que interagem e os animais (cavalos) que carregam pessoas. Na aquarela *São Cristovão* há um céu destacado com densidade nas nuvens, em tom cinza. Nesta aquarela se sobressai o verde das vegetações que estão no chão e nos morros, os uniformes azuis dos militares, a casaca azul de D. Pedro, a saia azul da mulher negra que carrega tabuleiro sobre a cabeça. Por outro lado, há outra experiência de um artista contemporâneo a Thomas Ender, residente no Rio de Janeiro, participante de uma expedição artística, estamos nos referindo ao pintor francês Nicolas Antoine Taunay, contratado por Dom João VI. Taunay pintou uma paisagem (tela sobre óleo) intitulada *Passagem do cortejo Real na ponte Maracanã*, onde o casal da realeza D.João VI e a sua esposa Carlota Joaquina são o foco do seu pincel, o casal fora retratado passeando em uma carruagem, sendo também escoltados na frente e atrás por oficiais. Este óleo não tem a mesma naturalidade da vida cotidiana de um casal que está retornando para sua residência, mas sim evoca uma cena típica dos óleos românticos, onde um casal passeia cercado por uma natureza exótica localizada nos trópicos.

A forte presença da religião católica no Rio de Janeiro foi percebida por Thomas Ender, o artista austríaco pintou algumas igrejas católicas situadas no Rio de Janeiro, durante a época em que residiu aqui, destacamos uma destas representações, a aquarela intitulada *Igreja da Lapa (fig12.)*. Por acaso, esta igreja em estilo barroco ainda permanece no centro do Rio de Janeiro, ela é mais conhecida como Igreja Nossa Senhora do Carmo da Lapa do Desterro. No entanto, o entorno desta igreja pintada e eternizada por Thomas Ender, no período histórico na qual ele habitou no Rio de Janeiro entre os anos de 1816 e 1817, não corresponde com a atualidade. Presentemente,

¹⁷⁶ - NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre a arte brasileira. S.P: Ática, 1996, p.88.

muitas mudanças aconteceram em volta da igreja que permanece intacta. Em *Igreja da Lapa*, Ender pintou mais uma típica cena urbana, contendo todos os elementos de uma paisagem urbana: arquitetura civil e religiosa, pessoas, vendedores, meios de transporte, comércio, rua ... Notamos a presença de casarios dos séculos XVII e XVIII, apresentando “uma vista ao fundo para a igreja da Glória do Outeiro.”¹⁷⁷ A cidade foi fixada por Ender “como cenário das atividades humanas”¹⁷⁸, ele reteve nesta e em outras aquarelas todos os pormenores de uma vida na urbe do Rio de Janeiro, detalhando com preciosismo técnico o conjunto arquitetônico, como ainda, as figuras humanas são atuantes nesta cena e também são fortes presenças em outros cenários estéticos criados por ele. Thomas Ender reteve nesta aquarela, uma imagem da vida moderna no Rio de Janeiro, do começo do século XIX, levando a efervescência, do “ir e vir” expresso pela carroça que segue por uma rua e pelos grupos de pessoas que exercem papel distinto neste cenário estético criado cerebralmente por ele.



Igreja da Lapa (fig12)

Seria um exercício difícil imaginar em que ângulo Thomas Ender estava ao pintar *Igreja da Lapa*. Pois, há dois grupos de pessoas situadas no primeiro plano, perto das casas e igrejas, e uma mulher negra que carrega um cesto sobre a cabeça, há uma

¹⁷⁷-WAGNER, Robert (catálogo). *Thomas Ender no Brasil: 1817-1818*. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena. p. 422

¹⁷⁸- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. volume:III, p.34.

rua estreita ladeada por casas na qual transitam passantes e carroças que diminuem aos nossos olhos, transmitindo idéia de distância. Há ainda, várias cenas acontecendo ao mesmo tempo, em uma única obra. A habilidade artística do pintor Thomas Ender, em trabalhar planos e proporções, nas suas aquarelas quando retratou o Rio de Janeiro nos oitocentos, foi comentada por Ana Maria de Moraes Belluzzo, ela explicou que: “Thomas Ender, mais do que qualquer outro desenhista-viajante domina esquemas perceptivos que sustentam os livres ensaios de paisagem e caracterizam o artista como um *observador em movimento*, ocupando diferentes posições diante do objeto, calculando distâncias e planos, percorrendo o espaço urbano para fixá-lo a partir de diferentes pontos de orientação.”¹⁷⁹

A aquarela *Escrava sendo vendida* (fig.13) retratou uma possível situação acontecida durante o regime escravocrata, que vigorou no Rio de Janeiro no período na qual Thomas Ender (1817 a 1818) residiu em solos brasileiros. Os títulos das obras do pintor Thomas Ender correspondem em geral com a narrativa das imagens, como nesta iconografia, onde os seus títulos são anúncios, reflexos do que fora pintado. Notamos em *Escrava sendo vendida* que é uma cena de comércio, uma venda de uma escrava negra, na qual, um provável comprador examina os dentes e os seios da escrava, enquanto um padre observa passivamente o que aconteceu. “O branco que a está comprando, para se assegurar de que a negra é jovem e saudável, examina seus dentes e seios.”¹⁸⁰ Esta aquarela foi organizada por Ender em um espaço plástico onde não há vegetação, morro, animais, meios de transporte, céu e arquitetura.

Para nós, a escolha de Thomas Ender em ter pintado poucos elementos na aquarela *Escrava sendo vendida*, residiu no seu único interesse de querer tão somente representar, mais uma vez, a realidade cotidiana do homem negro no Brasil. Ele desejou pintar a negociação comercial de uma escrava, mas se nesta aquarela houvesse, uma vegetação esplendorosa, uma arquitetura bem desenhada ou um céu primoroso, suavizaria a cena e distrairia o olhar do espectador que deveria ser direcionado para a negociação de uma mercadoria humana. No entanto, é uma cena externa (ao ar livre) e urbana, pois não fora organizada dentro de qualquer recinto arquitetônico ou dentro de qualquer lugar fechado. Com a iconografia *Escrava sendo vendida*, podemos transpor esta mesma análise para a obra *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda* (fig.14), pois podemos considerar a situação de escravos acorrentados uns aos outros, como uma situação muito provável nos oitocentos. Da mesma forma, que só há

¹⁷⁹ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. Volume:II, p.104

¹⁸⁰ - WAGNER, Robert (catálogo). *Thomas Ender no Brasil: 1817-1818*.p.595.

elementos humanos na iconografia *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda*, como os já citados acima, mas também se trata de uma cena urbana e externa, posto que, se sucede ao ar livre, onde o foco de Thomas Ender é narrar pictoricamente um aspecto da escravidão na cidade do Rio de Janeiro.



Escrava sendo vendida (fig.13)

As aquarelas *Escrava sendo vendida (fig.13)* como também *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda (fig.14)* se notabilizam, pois nelas Ender destacou os escravos, retratando-os como elementos principais, ressaltamos que em ambas as iconografias os negros não estão em tamanho pequeno. Enquanto que, nas outras 12 aquarelas que compõem nosso corpus documental de natureza iconográfica, a população negra está sempre presente, no entanto, é representada em tamanho pequeno, sempre engolida pelo cenário arquitetônico e pela natureza. Os negros-escravos estão sempre habitando as aquarelas de Ender, estão constantemente exercendo um ofício, seja como negro de ganho, carregando pessoas ou coisas, trabalhando na terra, enfim, raramente as pessoas negras são retratadas nas aquarelas de Thomas Ender no ócio. Com o pintor francês Nicolas Antoine Taunay, o homem negro, em algumas ocasiões, fora retratado sem exercer qualquer função. Pelo pincel do artista francês, ele até teve

direito ao lazer, podendo se deleitar no mar da cidade do Rio de Janeiro é o que nos mostra as iconografias *Vista do outeiro, praia e igreja da Glória* e *Vista da Glória do Outeiro*. Quanto à presença maciça dos negros na cidade do Rio de Janeiro, iremos nos reportar a um comentário do comerciante inglês John Luccock. Luccock foi autor de um livro de crônicas, onde descreveu os costumes da sociedade e a paisagem do Brasil durante os oitocentos, desembarcado no Rio de Janeiro no mesmo ano de 1808 que a corte portuguesa aportara, por sua vez, ele também partiu para a Inglaterra no mesmo ano de 1818 que Thomas Ender retornara para a Áustria. Nos seus escritos, ele teceu o seguinte comentário sobre o enorme contingente populacional de negros no Rio de Janeiro: “A um estrangeiro que acontecesse atravessar a cidade pelo meio do dia quase que poderia supor-se transplantado para o coração da África”.¹⁸¹

Outra característica da aquarela *Escrava sendo vendida* é que apesar de ser a retratação de uma transação comercial, Thomas Ender conseguiu pintar uma cena que inspira movimento ao espectador. A ação da venda se expressa pelos braços abertos de um homem trajado com blusa branca, fraque vermelho e sapatos enquanto outro homem vestido de blusa branca, fraque na cor preta e azul e portando botas examina com as mãos os dentes da escrava que veste roupa azul. Toda a aquarela é tomada pelo tom ocre destacamos as sombras dos quatro personagens (dois homens da elite, uma escrava e um padre) que se somam. Em *Escrava sendo vendida* a mulher negra é pintada por Ender desprovida de recursos monetários, ela está descalça, o que ela porta no corpo é um pedaço de pano. A roupa que lhe cabe é mais um farrapo, portanto, Ender consegue diferenciar e acentuar para nós espectadores a situação social no começo do século XIX através do vestiário e da cena. Ao retratar os tipos humanos, podemos dizer que nas fontes iconográficas de Ender — ao disporem estes tipos humanos de maneira a ocuparem o mesmo campo plástico de forma igualitária e, a *grosso modo*, sem diferenciações de tamanho — a distinção da situação social e econômica é revelada ao espectador pela vestimenta, pela cena e pelo papel desempenhado no espaço plástico. Os vários tipos étnicos e sociais despertaram igual interesse no pintor Ender quando os retratou pictoricamente nos oitocentos.

Em *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda (fig.14)*, os negros-escravos mais uma vez são o personagem principal desta aquarela, bem como, nas outras treze fontes iconográficas de Thomas Ender que compõem nosso corpus

¹⁸¹ - LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. p.74-5.

documental, todas são marcadas pela presença atuante dos negros. No caso desta aquarela, Ender pintou outra provável cena que testemunhou da escravidão enquanto esteve habitando no Rio de Janeiro, na qual os escravos apesar de acorrentados uns aos outros, ainda assim, estão transportando baldes de água sobre a cabeça, vigiados por guardas. A função de carregadores de água foi um dos trabalhos exercidos pelos escravos no Brasil e já foi foco de atenção de Thomas Ender em *Panorama da cidade do Rio de Janeiro e Chafariz do terreiro do Paço*. Com *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda* podemos presumir que mesmo acorrentados como forma de impedir a fuga dos escravos ou apesar de submetidos a um castigo, eles não poderiam ficar no ócio.

É através das cenas explícitas de venda ou de acorrentamento dos negros, do ofício que os negros desempenham na cena, bem como dos objetos e roupas usados por eles, é que podemos identificar a que grupo social pertence os tipos humanos pintados por Ender. Os elementos identificadores da segregação, portanto, concentram-se nos detalhes da cena e acessórios, e não na hierarquização do espaço plástico. Ender nunca pintou o homem negro sendo açoitado tal qual o fez Landseer, mas pintou uma escrava negra sendo vendida e escravos negros acorrentados que também neste sentido reforçaria a condição de submissão do homem negro em relação ao homem branco. Mas esta aquarela também poderia significar algo oposto do que reforçar a submissão e a inferioridade da condição do escravo, posto que, estamos munidos da informação que a população escrava nunca aceitou passivamente a servidão imposta a eles no Brasil. Visto que, os escravos reagiram constantemente para alcançar a liberdade. Desta forma, esta aquarela espelharia uma imagem de que os escravos só poderiam ser obrigados a exercer algum tipo trabalho sendo acorrentados e vigiados. Se analisarmos esta aquarela sobre este prisma, os escravos pintados por Ender em *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda* transmitiriam uma das poucas imagens, mesmo que não fosse tão óbvia ao espectador, e sem a intenção clara de Thomas Ender em retratar a bravura dos escravos.

Como vimos através das imagens, à sociedade fluminense, durante a vigência da escravidão no Brasil, não conseguia ficar sem os serviços escravos dos negros, desta mão-de-obra dependia toda a economia, até a doméstica. Nos óleos de Taunay há negros sem exercer ofícios, apreciando a natureza, já o pintor Landseer constrói uma imagem de um negro múltiplo, nas suas iconografias o negro trabalha, é açoitado, e ainda admira a natureza ou está sem exercer nenhum trabalho, é o exemplo das obras:

Corcovado vista da capela da Conceição (uma negra não está trabalhando) e *Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador* (há um negro descansando ou contemplando a natureza). Por outro lado, Thomas Ender escolhe pintar uma imagem de um negro que tem raríssimos momentos para apreciar a natureza, para ele há tempo apenas para labutar. A forma de pintar de Thomas Ender é motivada por uma maneira de ver o mundo, por um conjunto complexo de fatores que remetem a um repertório de estratégias de representação e de direções mentais que lhe foram legadas por sua sociedade de origem, a Áustria. Enfim, estamos falando de um produto cultural de anos de elaboração, conduzindo muitas vezes a escolhas temáticas freqüentes. Thomas Ender não presenciou a escravidão na Áustria, mas é claro que ele sabia de sua existência, porém aqui no Rio de Janeiro teve um contato real e constante com a realidade da escravidão sofrida pelos homens negros. A escravidão e o homem-negro, provavelmente, despertaram grande interesse em Thomas Ender em pintá-los. O interesse em pintar o outro, que é oposto a sua cultura, no caso de Ender é apenas uma vontade de representá-lo pictoricamente, é uma opção temática de representar algo exótico, mas que também interessaria o público austríaco.



Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda (fig.14)

Índice Iconográfico referente às aquarelas do pintor Thomas Ender / 1817 -1818.
Todas os originais pertencem à Academia de Belas Artes em Viena (BANDEIRA,
Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*. Vol.
III. Rio de Janeiro: Kapa, 1 ed., 2000.)

- Prédio Inacabado da Academia dos Pintores (fig.1);*
- *Rua de Santo Antônio. (fig.2);*
- Panorama da Cidade do Rio de Janeiro (fig.3);*
- Praça do teatro (fig.4);*
- Chafariz do terreiro do Paço (fig.5);*
- *Cais do Rio de Janeiro. (fig.6);*
- *Mercado Perto da Praia Atrás do Trapiche da Alfândega (fig.7).*
- *Na Prainha dos Mineiros (fig.8);*
- *Palácio de São Cristovão.(fig.9);*
- *Quartel de mata-porcos. (fig.10);*
- *São Cristovão.(fig.11);*
- *Igreja da Lapa (fig.12);*
- Escrava sendo vendida (fig.13);*
- *Escravos acorrentados uns aos outros com o seu guarda (fig.14);*

4. Capítulo: *O olhar de Charles Landseer sobre a cidade e o homem fluminense durante o 1º Reinado .*

Aspectos gerais:

No decorrer das três primeiras décadas dos oitocentos, passaram pelo território brasileiro, sob os auspícios da família real portuguesa e Imperial Brasileira (neste último caso, após a independência do Brasil), diversos artistas de origem européia. Sendo assim, e conforme vimos anteriormente pisaram em solos brasileiros artistas franceses que fizeram parte daquela que ficou conhecida como *Missão Artística Francesa* (1816). Esta Missão tinha entre seus componentes um já renomado artista na França: Nicolas Antoine Taunay (pintor analisado no 2º capítulo desta tese). Foi somente quase uma década depois que também estiveram aqui pintores associados à *Missão Diplomática Inglesa* de 1825 – tais como os artistas **Charles Landseer** e William John Burchell – bem como o pintor participante da *Missão Científica da Áustria*, Thomas Ender (pintor analisado no capítulo 3º) que havia chegado em 1817, um ano depois da Missão Francesa. O artista Inglês Charles Landseer é o objeto de reflexão deste quarto capítulo desta tese de doutorado.

Destaca-se a Missão Diplomática Inglesa, no cenário Brasileiro do começo dos oitocentos, pelo teor de sua missão concentrar-se fora do âmbito cultural propriamente dito, o que é a característica em comum às duas outras Missões aqui enfocadas. Certamente a Expedição Artística Francesa, na qual esteve engajado o pintor Taunay, e também opostamente a Missão Científica da Áustria que trouxe o artista Thomas Ender, diferenciam-se da Expedição Inglesa, pois ambas não se circunscrevem na História das Relações Internacionais, na qual a Diplomacia foi fundamental para a resolução de uma questão política. Comparativamente, aí reside mais um diferencial que torna a figura do pintor Inglês Charles Landseer tão peculiar em relação aos pintores N.A. Taunay e Thomas Ender.

O pintor Charles Landseer entrou pela primeira vez em contato com a sociedade fluminense do Novo Mundo durante o Brasil Império (1º Reinado/ D.Pedro I). Este

encontro produziu sentimentos dúbios, ora de encantamento, ora, noutros instantes, sentimentos de estranhamentos diante do novo mundo – sentimentos, aliás, que também já vimos terem sido compartilhados por Ender e Taunay. Os resultados deste contato cultural foram as iconografias produzidas pelo pintor Inglês sobre a sociedade, a natureza e a cidade fluminense com a qual ele conviveu. Como já foi mencionado, uma das funções delegadas às artes plásticas (afora outras mais), durante o período histórico que compreende os anos de 1816 a 1826, era a de absorver e reter momentos inesquecíveis – função esta que só a partir de 1839 poderia ser assumida essencialmente pela fotografia.

Charles Landseer, ao chegar em 1825 aos trópicos, deparou-se com um país de clima, topografia e população opostos aos da Inglaterra, mas esta diferença o torna parte de um importante problema histórico que era o fato de que este homem, como artista, tinha precisamente a função de representar imagetivamente a nova terra e a sociedade com a qual se deparava. Não esqueçamos, de todo modo, que foram os pintores europeus, como Charles Landseer, os maiores e mais proeminentes responsáveis pela retratação artística da imagem brasileira do começo dos oitocentos, seja para o mundo europeu, seja para nós brasileiros. Coube aos pintores europeus a representação, através das artes plásticas, do espaço fluminense, da natureza e do habitante do Brasil do início do século XIX.

Tal como já havíamos comentado no 1º capítulo, podemos fazer tal afirmativa, pois praticamente não consta haver registros iconográficos realizado por pintor brasileiro sobre estes temas neste período. Aconteceram algumas raras exceções, conforme já afirmamos. Foram, por exemplo, as poucas obras dos pintores Leandro Joaquim (séc.XVIII), Frei Velloso, Alexandre Rodrigues Ferreira. Estes pintores Portugueses ou Luso-brasileiros possuem apenas um ou outro quadro, e, além disto, eles não formaram discípulos no Brasil, não ministraram cursos de arte, não organizaram exposições aqui e não participaram de nenhuma missão sob a proteção do governo Português ou Imperial Brasileiro. Por fim, existe uma pequeníssima existência de obras destes artistas, e ainda se pode dizer que estas obras não estão circunscritas ao âmbito nacional ou internacional. Somente através dos mapas ou imagens realizados pelos artistas é que o Velho Mundo pode entrar em contato visual com o Novo Mundo. Nesta época, formavam-se diversas “missões” que contratavam até mais de um pintor, e um dos seus objetivos era produzir muito material iconográfico para mostrar aos Europeus acerca daquele país tropical localizado nas Américas. Desta forma, esperava-se do

pintor Inglês Charles Landseer (assim como dos pintores Taunay e Ender) uma função de documentarista.

Parece sobreviver ainda nas aquarelas e desenhos (e outras ou demais técnicas) de Charles Landseer (1799-1878), pintor oficial de uma missão diplomática inglesa que aportou na cidade fluminense em 1825, um Rio de Janeiro oitocentista que se mostra retratado como uma cidade bucólica, apresentando chácaras, praias desertas, natureza verdejante, vales montanhosos e o habitante oitocentista do novo mundo. O conjunto de mais ou menos 306 imagens constitui o *Highcliffe Álbum*. O *Highcliffe Álbum* fora um “livro” de um único volume, originalmente fora encadernado em couro, desenhado pelo pintor Inglês Landseer ao longo da Missão Diplomática, que reuniu em um grande “caderno” ou bloco de esboços mais de 300 aquarelas e desenhos (a lápis, sépia, bico de pena e carvão) originais feitos por ele. Presentemente este livro é de posse e está sob os cuidados técnicos do Instituto Moreira Salles (localizado na capital do Rio de Janeiro). O *Highcliffe Álbum* até chegar ao seu último “dono”, o IMS/RJ, era um uma espécie de livro, encadernado em couro, no entanto, atualmente não existe mais este formato de livro, portanto as obras de Charles Landseer estão soltas (para facilitar as exposições e por questões de conservação). Apesar desta realidade, presentemente, ainda assim há referência, no meio dos pesquisadores de arte, a essas obras, ou seja, aquelas que foram executadas pelo pintor Landseer enquanto participante da Missão Diplomática Inglesa, como sendo, as obras do *Highcliffe Álbum*.

É de imensa relevância estabelecer um contexto associado à Missão Diplomática Inglesa, para situarmos em que situação histórica inseriu-se o papel do pintor Charles Landseer. Foi pela necessidade da criação de uma Missão Diplomática que se justificou e se possibilitou a vinda de Landseer ao Brasil. Aportou em 1825, no Rio de Janeiro, o embaixador da Grã-Bretanha, Sir Charles Stuart. Ele teria aqui chegado com a missão de reconhecer a Independência do Brasil, estando a serviço dos governos da Inglaterra e de Portugal. Sir Charles Stuart trouxe consigo uma comitiva de cientistas e artistas, entre os quais se encontravam o botânico e pintor William John Burchell, bem como o pintor de gênero e de história Charles Landseer. Como bem sabemos, foram os ingleses mediadores das relações entre Portugal e Brasil. E “Graças

ao seu privilégio de livre acesso ao Brasil durante as guerras napoleônicas, foram os ingleses os primeiros a lançar publicações sobre nosso país.”¹⁸²

Outro importante componente desta Missão Diplomática Inglesa foi Sir Hamond, comandante do navio que trouxera o embaixador Charles Stuart e os outros membros e pintores desta Missão Diplomática. Sir Hamond, também conhecido como Almirante Graham Eden Hamond, foi um cronista oitocentista que escreveu um “diário” sobre o Rio de Janeiro durante o tempo em que habitou na Capital do Brasil. Suas crônicas são de sumo valor histórico. Destacamos a importância da narrativa de Hamond, na sua obra *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond (1825-1834/38)*, pois lá ele costumava narrar também as festas e reuniões freqüentadas pelos europeus, inclusive por pintores, cientistas, diplomatas de outras nacionalidades, como os alemães, russos, franceses, austríacos e ingleses. Destacamos ainda que, enquanto teve a função de Almirante, Sir Hamond fora encarregado depois de levar o Tratado da Independência do Brasil em direção à D.João VI que estava em Mafra.

Não esqueçamos que em 1822, com relação à Independência do Brasil, Portugal recebeu com descaso e reticência a novidade que chegara do Novo Mundo, informando sobre a independência da sua colônia na América. Oliveira Lima foi um dos primeiros historiadores a apontar que, erroneamente, acreditou-se que a independência liderada por D.Pedro fora bem vista pelo seu pai D.João VI, o rei de Portugal. “Tem-se dito da independência do Brasil que foi um desquite amigável entre os reinos unidos. Não há, porém, desquite perfeitamente amigável: precedem-no sempre incompatibilidades, rugas, desavenças. Pode não ocorrer propriamente violência (...). A independência teve o caráter de uma transação...”. Na época, os políticos e as elites lusitanos consideraram que o movimento encabeçado por D. Pedro era uma mudança “transitória”. Com a revolução do Porto em 1820, os portugueses pretenderam recolonizar o Brasil. Esta idéia da recolonização do Brasil ganhou mais ainda força em 1821, após o retorno de D.João VI, para terras lusitanas. A junta formada em Portugal exigiu o retorno de D.João VI que se encontrava no Rio de Janeiro, para que ele jurasse uma nova constituição. As exigências impingidas pela revolução constitucionalista feriram, em parte, os interesses brasileiros, uma vez que o centro da monarquia (presente no Brasil desde 1808) deveria retornar à Europa. Sendo assim, todos os imensos cantos do Império Português seriam considerados províncias, inclusive o Rio de Janeiro.

¹⁸² -HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História Geral da Civilização brasileira*. Tomo II. *O Brasil Monárquico*. 1º Volume. O processo de emancipação. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1962; p.120.

Pode-se afirmar, em vista disto, que esta revolução do porto terminou por ser responsável pelo processo de emancipação do Brasil em 1822, liderado pelo Rio de Janeiro, sendo encabeçado pelo príncipe regente D. Pedro e seus seguidores, tais como Gonçalves Ledo e José Bonifácio. Como bem refletiu o Historiador Ilmar Mattos: “no momento em que a Revolução do Porto triunfou em Portugal, definiu-se uma política recolonizadora para o Brasil”¹⁸³. Porém, o Império do Brasil só alcançou a liberdade em relação ao domínio Português após longa luta travada a partir de muita negociação, sempre intermediada pela Inglaterra. Somente depois de intensa pressão da Inglaterra, que estava pessoalmente interessada em manter relações comerciais com o recente Império do Brasil, os lusitanos tiveram que ceder às pressões britânicas, legitimando a Independência do Brasil.

Os ingleses liderados por Sir Charles Stuart aportaram do navio *Weslleley* no dia 18 de julho de 1825 com uma embaraçosa tarefa: reconhecer a recente independência do Brasil, restabelecer as relações abaladas entre as coroas portuguesa e brasileira e, sobretudo, negociar um novo tratado comercial que incluíria medidas que refreassem o tráfico negro. Para o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, a despeito do imbróglio que foi a negociação mediada pelos ingleses para que Portugal aceitasse a independência do Brasil, o que estava posto em jogo era que: “O problema essencial nas negociações, não era se o ‘Brasil deveria ou não voltar à sua antiga subordinação a Portugal’; mas era ‘como a monarquia será salva na América’, e como serão preservadas as ‘Coroas do Brasil e de Portugal na cabeça da dinastia de Bragança’ ”.¹⁸⁴ Aparentemente, a missão diplomática obteve um bom êxito. Ao retornar para Londres em 1826, Sir Charles Stuart foi laureado, como forma de agradecimento, por bons serviços prestados ao governo Inglês, com a nomeação de Conde de Machico e Madeira. Meses após assinar o acordo entre Brasil e Portugal, o Rei D.João VI falecera em 1826, em terras lusitanas, cinco anos depois de deixar o Brasil.

Fora assinado em agosto de 1825, na Capital do Brasil, o Rio de Janeiro, o diploma dado por D.João VI, aceitando a independência do Brasil. A missão do embaixador Stuart, designada em nome das coroas portuguesa e inglesa, visava reconhecer a independência brasileira, negociar um novo tratado comercial para a Inglaterra e conseguir um acordo com o Brasil em relação à abolição do tráfico

¹⁸³-MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo Squarema*. São Paulo: Huicitec, 1987 ; p.55.

¹⁸⁴- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. (Direção). *História Geral da Civilização brasileira. Tomo II. O Brasil Monárquico*. 1º Volume. O processo de emancipação. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1962.p.351.

negreiro. Para os ingleses, por fim ao tráfico negreiro levaria a uma escassez da mão de obra escrava no Brasil, que por sua vez, esta diminuição de escravos no mercado, poderia até acabar por levar a abolição da escravidão em solos brasileiros. O terceiro objetivo desta expedição diplomática Inglesa não foi atingido, só sendo alcançado em 1850, com a aprovação da lei Eusébio de Queirós, que pôs fim ao tráfico negreiro no Brasil, após muita pressão dos ingleses. Quanto à abolição da escravidão, somente em 13 de maio de 1888, seria declarada pela Princesa Isabel ao assinar a Lei Áurea. Apesar de que, para a historiografia brasileira a “abolição da escravidão” já era um acontecimento não-oficial no Brasil, antes de 13 de maio de 1888, graças a muita luta por parte dos próprios escravos e por parte da campanha dos abolicionistas. No segundo reinado foram promulgadas a já citada lei Eusébio de Queirós, a lei do ventre-livre e a lei dos sexagenários que na prática causaram a escassez de mão-de-obra escrava no Brasil.

Sir Charles Stuart fora escolhido pelo ministro George Canning, Secretário das Relações Exteriores no Governo Britânico, por sua conhecida experiência na área da diplomacia na época. A importância da missão de Stuart para o governo Inglês pode ser mensurada por ter sido colocada a sua disposição uma das melhores embarcações da Marinha Real, o HMS *Wellesley*, comandada por um de seus mais experientes oficiais, o Almirante Graham Éden Hamond. Segundo o historiador Leslie Bethel, quando Landseer acompanhou a Missão Diplomática ao Rio de Janeiro, àquela altura tinha 25 anos. Landseer partiu da Inglaterra em março de 1825 embarcando no HMS *Wellesley*, fazendo escalas em Lisboa e Ilha da Madeira, e retornou em outubro de 1826, passando por Lisboa e Açores como rota de acesso a Londres.

Observando as iconografias do *Álbum Highcliffe*, nota-se, aos poucos, que Landseer foi se liberando da obrigação de pintor oficial da Missão Diplomática, Leslie Bethell já havia salientado sobre esta sua artimanha. Landseer soube se desincumbir da sua função de maneira extremamente hábil, sem perder o senso de profissionalismo que o levava a ser contratado para participar da Expedição. Ele não deixou de representar plasticamente os participantes da Missão Diplomática, já no começo da viagem em março de 1825, ainda em Spithead (Inglaterra), ele fez os retratos de Sir Charles Stuart e dos principais componentes da “embaixada”, citamos ainda, lorde Marcus Hill, o major Gurwood, o tenente-coronel Freemantle, o dr. Ridgway e o pintor W.J. Burchell –, e Landseer ainda desenhou o Almirante Graham E. Hamond, e fez o desenho de alguns tripulantes do *Wellesley*, no começo da travessia, entre Lisboa e Spithead. Após, esta

passagem destacam-se, em grande maioria, as imagens que retratam a natureza e as pessoas comuns (desvinculadas da missão diplomática).

Duas iconografias de Landseer que não fazem parte do nosso corpus documental se reportam no título ao chefe da Missão Diplomática Inglesa, Sir Charles Stuart que habitou na cidade fluminense durante o começo do século dezenove. Os dois desenhos executados pelo pintor inglês enquanto esteve Rio de Janeiro que se referem à Stuart são os seguintes: *Pátio da casa de Charles Stuart no Rio Comprido* e *Residência de Charles Stuart no Rio Comprido*, esta foi mais uma forma de Landseer recordar-se da Missão Diplomática Inglesa através da retratação da moradia de Sir Charles Stuart. Oficialmente era sabido que cabia a Charles Landseer a tarefa de registrar, documentando imagetivamente a Missão Diplomática liderada por Sir Charles Stuart através de suas obras de arte. Por isto, chama a atenção que, apenas estas duas iconografias de Landseer executadas no território brasileiro, aproximam-se da temática ou lembrem o objetivo da Expedição Diplomática Inglesa de forma superficial e distante, afinal à existência de uma missão foi a razão que justificou a participação do pintor Inglês Landseer e possibilitou a sua vinda ao Brasil. Da mesma forma, aconteceu com os pintores Nicolas Antoine Taunay e Thomas Ender, em ambas as produções artísticas, não verificamos obras na qual eles se reportem à questão da implantação da Academia de Belas Artes ou faz referência ao estudo científico da natureza (tal função coube ao pintor de plantas da Missão Austríaca, Johann Buchberger).

A viagem de Landseer, como integrante da Missão Diplomática, deu-se em dezoito meses, passando por Portugal e pelo Brasil. Dez meses corresponderam à permanência no Brasil – os quais, a maior parte do tempo, Landseer permaneceu no Rio de Janeiro. Entretanto, Landseer não deixou de visitar São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco e Santa Catarina, executando obras de arte sob a inspiração destes outros estados do Brasil. Podemos afirmar agora que, comparando o percurso de Charles Landseer e a sua produção artística com os dois outros artistas viajantes de origem européia, Thomas Ender e Nicolas Antoine Taunay, foi ele quem pintou mais estados do Brasil, como também, foi ele quem mais viajou pelo território brasileiro. Com relação à chegada da Missão Diplomática Inglesa ao Rio de Janeiro, chefiada por Sir Charles Stuart, temos o relato escrito pelo cronista Alemão Carl Schlichthorst, contemporâneo dos acertos para o reconhecimento da independência do Brasil por Portugal. Em sua obra “O Rio de Janeiro como é”, ele assim se refere ao dia da chegada do navio que trouxera a comitiva diplomática inglesa:

“Sir Charles Stuart chegou ao Rio de Janeiro a 18 de julho a bordo da fragata *Wellesley*. Quando o telégrafo anunciou a aproximação do navio, o povo se reuniu no Largo do Paço, a fim de presenciar uma recepção, que, na sua opinião, devia superar tudo o que até então tinha visto a leal e heróica cidade”¹⁸⁵.

Com certeza, a Missão Diplomática Inglesa não foi um malogro, pois em 1825 o tratado de reconhecimento da independência foi assinado. Aconteceu então em 29 de agosto de 1825, após certo tempo de negociações, a assinatura do **Tratado da Paz e Amizade** entre os representantes do Brasil e de Portugal sob os cuidados do diplomata Inglês Sir Charles Stuart. Sabe-se que através de uma correspondência entre os representantes do governo Inglês no Brasil e a Inglaterra (no mês de setembro de 1825), houve a preocupação de ser enviada, tão logo, uma cópia do Tratado da Paz e Amizade, dando satisfação a Inglaterra do reconhecimento da independência do Brasil por parte de Portugal¹⁸⁶. Entretanto o “tratado de 1825, previu um ressarcimento ‘pelos bens deixados pela coroa no Brasil’, entre eles nossa biblioteca”¹⁸⁷. Em troca da anuência do governo Português, por aceitar “pacificamente” (sem guerras ou retaliações) a independência de sua colônia na América, o governo brasileiro do Imperador D.Pedro I acordou em ressarcir a coroa portuguesa, com a quantia de dois milhões de libras esterlinas e ainda concedeu a D.João VI o direito de usar o título de imperador do Brasil (direito que não agradou as elites brasileiras). Entretanto, na época o pagamento efetuado ao governo de D.João VI, como ressarcimento pela perda de sua colônia, pelo seu filho e Imperador D.Pedro I, foi alvo de severas críticas. “O preço alto pago pelo Brasil seria um dos motivos da impopularidade futura de D.Pedro I. A necessidade de indenizar a coroa portuguesa deu

¹⁸⁵- SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais*. Imprensa: Brasília: Senado Federal, 2000; p.211.

¹⁸⁶ - *Arquivo histórico do Itamaraty*. Correspondências. legação Imperial em Inglaterra (Ofícios entre Brasil e Inglaterra : 1824-1825), Estante: 216, Prat:2, Maço:2; número:58.

“ Ilmo Exmo Sor

Pelo transporte Inglês, que partirá do Porto dessa Capital no dia 10 de setembro, e chegou ao Portsmouth no dia 1º do corrente mês, recebia na manhã do dia seguinte huma copia do Tratado de Paz, Amizade, e Reconhecimento feito entre Sua Magestade de El Rey de Portugal em 29 de agosto, e publicado nessa Corte no dia 7 de setembro ... reconhecendo a independência .”

(...)Lhe outorgue longos annos de vida, e ao Império milhares de Séculos de gloriosa duração Deos Guarde à V. Exa.(...).

Londres em 9 de novembro de 1825

Ill mº e Exmº Luiz Jozé de Carvalho e Mello

Manoel Rodrigues Garneiro Pessoa”

¹⁸⁷ - MALERBA, Jurandir (org). *A independência Brasileira: novas dimensões*. Rio de Janeiro: Editora: FGV, 2006. p.288

origem ao primeiro empréstimo externo, contraído pelo Brasil em Londres, e ao início de uma dívida e de dependência financeiras que se perpetuariam por longo tempo.”¹⁸⁸

O historiador Francisco Adolfo de Varnhagen já havia explicitado como fora longa e árdua a negociação para que Portugal aceitasse a independência do Brasil. “Lutaram o Imperador e seus negociadores palmo a palmo contra a concessão do título de Imperador; contra a concessão das avultadas quantias exigidas, e especialmente contra a idéia de envolver nestas todo o empréstimo de mais de dois milhões de libras esterlinas pouco antes levantado por Portugal, com o propósito de fazer guerra ao próprio Brasil ; ... e, afinal, a tudo cederam.”¹⁸⁹ Este é um breve contexto que interliga Charles Landseer com a Missão Diplomática de 1825. Assim podemos compreender a situação diplomática e política que tornou primordial a existência da Missão Diplomática Inglesa que chegou ao Brasil na segunda década dos oitocentos trazendo Charles Landseer e outros ingleses para os trópicos na América.

Sir Charles Stuart após ter executado a sua tarefa diplomática, teria voltado para a propriedade da sua família em Hampshire, no sul da Inglaterra, e foi lá que erigiu o oponente castelo *Highcliffe*. À beira-mar, ele viveu cercado de sua coleção de arte. Foi assim que, a coleção de aquarela e desenhos a lápis, sépia, pena, produzidos por Landseer durante sua permanência no Brasil e arranjados em um livro encadernado em couro com 125 páginas, ganhou o nome de *Highcliffe Álbum*. Landseer ao retornar de sua viagem do Brasil (1826) para Londres perdeu a posse de seus trabalhos artísticos, teve suas obras arrancadas ou confiscadas por Stuart. Este ato gerou protestos, em vão, por parte do pai de Landseer, ele que havia pessoalmente entrado em contato e arranjado juntamente com Stuart a ida de seu filho ao Rio de Janeiro na Expedição Diplomática. O historiador Alberto Rangel ao visitar o castelo *Highcliffe* em abril de 1927 extraiu de lá uma carta, datada de outubro de 1826, que fora enviada para Sir Charles Stuart por John Landseer. Nesta carta, John Landseer roga a Stuart que devolva as obras de arte que Charles Landseer realizara durante a Missão Diplomática. Mas achamos que deve-se questionar se o pintor C. Landseer entregou as obras por ingenuidade ou se havia alguma acordo que o obrigasse a entregá-las ao chefe da Missão Diplomática que o havia contratado. Através da carta, temos poucos esclarecimentos, apenas o apelo de um pai que relembra haver um acordo entre ambos. Os termos deste acordo não estão explícitos neste documento, resume-se na

¹⁸⁸ - MALERBA, Jurandir (org). *Op.Cit*; p. 295.

¹⁸⁹-VARNHAGEN, Francisco Adolfo de (Visconde de Porto Seguro.). *A Independência do Brasil*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979. p.254.

argumentação de que seu filho necessitava ficar com os seus trabalhos artísticos: “ the terms were agreed upon”¹⁹⁰.

Segundo o pesquisador Leslie Bethell, o pai de Landseer - John Landseer alegou, junto a Stuart que sem aquelas obras confiscadas, que seriam um esboço, o seu filho não poderia trabalhar na feitura, mais tarde, de obras na técnica óleo sobre tela. Porém, não acreditamos neste argumento, nos parece mais um o pretexto, fornecido pelo pai de Landseer para convencer Sir Charles Stuart, a devolver as iconografias de seu filho, pois elas seriam fundamentais para que ele na Inglaterra, pudesse expor as suas paisagens em galerias e continuar a pintar obras sobre o Brasil. O pesquisador Leslie Bethell, toma este argumento como fato, não como pretexto ou retórica de convencimento do pai de Landseer. Entretanto, se estes trabalhos fossem meros rascunhos não teriam título e não seriam tão bem acabados. E por fim, não há nenhum escrito do punho do próprio Landseer comprovando que o seu material artístico, feito durante a expedição diplomática, seja mero esboço para um futuro trabalho a óleo quando ele retornasse para a Inglaterra. Mas, nada impede a um artista, continuar pintando sobre um país que se conheceu, mesmo após a sua volta, o próprio Landseer havia pintado em 1827, na Inglaterra um óleo intitulado *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre*. Aliás, o pintor francês Nicolas Antoine Taunay continuou pintando na França obras de arte na temática do Rio de Janeiro, sobre inspiração da sua viagem feita para a capital do Brasil, em 1816.

O álbum e outros trabalhos de Charles Landseer foram localizados na Inglaterra pelo historiador brasileiro Alberto Rangel em 1924, que viu a obra pela 1ª vez em dezembro (1924), numa visita à propriedade *Highcliffe Castle*, dos descendentes do embaixador Stuart. Mas estas obras de arte chegaram somente ao Brasil em 1925, por intermédio do Historiador A. Rangel, que fora encarregado da função de adquiri-los para a pessoa de Guilherme Guinle. O Pesquisador A. Rangel descobriu o caderno de desenhos de Charles Landseer, desconhecido do público e dos pesquisadores brasileiros em geral e praticamente intocado, desde que fora “tomado” de Landseer, no século XIX por Sir Charles Stuart. O caderno de desenhos do artista inglês Landseer contendo 125

¹⁹⁰ - *Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro*. RANGEL, Alberto. Transcrição extraída do Castelo Highcliffe-Inglaterra, feita por Alberto Rangel da carta de John Landseer para Sir Charles Stuart em outubro de 1826. Rio de Janeiro: Abril de 1927; p.1; número de ordem:319.

Esta carta encontra-se também traduzida na íntegra pelo Historiador Alberto Rangel, verificar no livro: LANDSEER, Charles. *Landseer*. Texto Alberto Rangel. São Paulo: Candido Guinle de Paula Machado/ Sanzara, 1972. 162 p., il. Color; p.151.

páginas e intitulado originalmente de *Voyage to the Brazils 1825-6* (50 x 60 cm), encadernado em couro e contendo cerca de mais de 300 aquarelas e desenhos a lápis, bico de pena e carvão.

Em setembro de 1925, o caderno de desenhos de Landseer, a partir de então, depois do confisco de Sir Charles Stuart ficou conhecido como o *Álbum Highcliffe* (não mais com o título original de *Voyage to the Brazils 1825-6*), foi adquirido pelo empresário e colecionador carioca Guilherme Guinle, permanecendo em sua biblioteca particular por mais de 30 anos seguintes. Por volta de um ano antes de falecer, em 1960, Guinle presenteou o referido álbum ao seu sobrinho, o banqueiro Cândido Guinle de Paula Machado, o qual, por sua vez, também o guardou consigo por um tempo. Primeiramente em 1965, no 400º aniversário de fundação da cidade, Cândido Guinle de Paula Machado, aliado a Raimundo Ottoni de Castro Maya e Fernando Machado Portella, publicou em Paris o livro chamado *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro*, com texto de Gilberto Ferrez, do qual fazem parte reproduções de alguns desenhos e aquarelas de Landseer. Aproveitou-se o evento comemorativo do 150º aniversário da independência do Brasil, em 1972, para que 145 aquarelas e desenhos fossem publicados no Brasil no álbum intitulado “*Landseer*” (São Paulo, 1972), editado por Cândido Guinle de Paula Machado, apresentado com um texto de Alberto Rangel. Em 1972, o livro de arte fora lançado em junho na Bolsa de Arte, no Rio de Janeiro, acompanhado de uma exposição dos desenhos e aquarelas de Landseer.

As obras de arte de Landseer presentes no *Álbum Highcliffe* incluem vistas de São Paulo, Pernambuco, Bahia e até Portugal, porém, as mais expressivas peças de arte são aquelas que retratam o Rio de Janeiro. Entre elas há um estupendo panorama do porto do Rio de Janeiro a partir da Praia Vermelha, e uma vista da cidade tomada do Morro do Livramento, com o aqueduto da Lapa ao fundo (Aquarela de C. Landseer intitulada *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do livramento*). Algumas obras parecem estar inacabadas, mas possuem imenso valor documental e afetivo para qualquer pesquisador da História do Brasil e do Rio de Janeiro, como por exemplo, o panorama da praia de Copacabana vista do Forte do Leme, com as Ilhas Cagarras na linha do horizonte (Aquarela de C. Landseer intitulada *Copacabana vista do morro do Leme*).

Biografia:

O pintor e desenhista Charles Landseer nasceu em Londres (Inglaterra) em 12 de agosto de 1799, e faleceu no mesmo local em 1879. De fato, era oriundo de uma família dotada de veia artística, posto que, seu pai, John Landseer, era gravador conhecido e arqueólogo, além de ter um irmão chamado Edwin Landseer que também era pintor, escultor e gravador. Portanto, Charles Landseer pertencia a uma linhagem de artistas, além de ser membro de uma família bem situada financeiramente na Inglaterra, de sua época. Segundo o pesquisador Leslie Bethell¹⁹¹, foi no seio familiar que, ainda muito jovem Landseer teve suas primeiras aulas de desenho com seu pai. Nesta mesma época, também teve aulas de pintura com o Professor Benjamin Robert Haydon (pintor que na época era muito comparado ao pintor romântico Delacroix).

Quando adolescente, ainda com dezessete anos, o pintor inglês já configurava como aluno da Academia Real de Belas-Artes de Londres (primeira Academia de Artes dedicada à formação profissional dos artistas na Inglaterra). Foi lá que recebeu aulas de pintura do professor John Henry Fuseli. Na Academia de Belas-Artes, Landseer foi contemporâneo do pintor inglês Augustus Earle que também esteve no Rio de Janeiro. Sabe-se que foi em agosto de 1816 que seu estudo artístico começou na Academia Real de Belas-Artes, no mesmo ano que estava aportando no Rio de Janeiro, uma Missão Artística Francesa trazendo o pintor Nicolas Antoine Taunay. Landseer começou a dar seus primeiros passos profissionais no ambiente das artes plásticas em 1822, aos 23 anos, quando expõe seu primeiro quadro – *The delivery of Prometheus* (A libertação de Prometeu) – na Exposição de Inverno da British Institution for Promoting the Fine Arts, montada no salão Shakespeare, em Pall Mall, Londres. Outra exposição marcante na carreira de Landseer foi a sua participação, em 1824, na mostra inaugural da Society of British Artists, na qual ele expôs o seu segundo quadro – *First sight of woman* (Primeiro vislumbre de mulher).

Somente nove anos depois da sua entrada na Academia de Belas Artes Inglesa (Real Academia de Londres), em 1825, teve Landseer a oportunidade de aventurar-se em terras brasileiras. Em um esforço comparativo, do que foi visto ao longo da tese, agora podemos salientar que os três pintores europeus (Thomas Ender, Charles Landseer e Nicolas Antoine Taunay) fizeram estudos de Belas Artes em Academias nos

¹⁹¹ - BETHELL, Leslie. Charles *Landseer. Desenhos e Aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825-1826*. Bilingue-Ing/Port. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles, 2009.

seus respectivos países de origem. Queremos com esta informação salientar que os três pintores possuem uma formação erudita nas artes plásticas, nenhum deles possuem como traço de formação o auto-didatismo, em Landseer, Taunay e Ender há a marca da formação acadêmica, mesmo considerando as possíveis nuances das Academias Francesa, Inglesa e Austríaca entre si. E ainda, os três artistas também descendem de famílias “bem estabelecidas”, posto que, naquela época, poder dedicar-se a arte não era um ofício abraçado pelas camadas menos favorecidas. Apesar de Thomas Ender ser filho de comerciantes que não eram abastados.

Como já se sabe, Landseer chegou em 1825 ao Rio de Janeiro, capital do Brasil na época, como pintor particular, integrante da missão do embaixador Charles Stuart de Rothesay, cuja incumbência era reconhecer a independência brasileira (negociar os termos de independência do Brasil) e firmar um tratado de comércio com D. Pedro I. O embaixador Charles Stuart de Rothesay participou da comitiva inglesa, juntamente com Landseer, e também com o outro pintor chamado William John Burchell. Apesar de Landseer ter permanecido na expedição diplomática Inglesa por apenas um ano e ficado alguns meses em solo brasileiro, este tempo, ainda assim poderia ter sido suficiente para que ele pudesse fixar em suas obras, na técnica de aquarela, desenho, e outras técnicas, mais retratos da família real ou da elite da época. Porém, ele optou por retratar, sobretudo, em maior quantidade, aspectos da vida cotidiana e urbana, a escravidão, cenas de costumes populares, tipos populares, como ainda, não deixou de encantar-se com a paisagem natural e a topografia do Rio de Janeiro dos oitocentos.

*

Enquanto permaneceu no Rio de Janeiro, capital do Brasil, Landseer realizou desenhos e aquarelas durante as viagens empreendidas pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. No entanto, nós optamos por escolher somente as obras de Landseer que retratem o Rio de Janeiro, sob alguns dos seus aspectos. Aliás, tal escolha também se fez presente nos óleos de Nicolas Antoine Taunay e nas aquarelas de Thomas Ender. Mas como já havíamos comentado, no conjunto iconográfico dos três pintores europeus predomina a retratação da cidade do Rio de Janeiro, em relação ao pintor Taunay só existem obras sobre o Rio de Janeiro. Esta maior quantidade de iconografias na qual o Rio de Janeiro é tema principal, nos três pintores se deu pelo Rio ser a capital do Brasil e o local onde eles primeiro chegaram, porém a escolha de Taunay, Ender e Landseer em pintar a capital do Brasil explica-se, sobretudo pela beleza da natureza fluminense. Da mesma forma como apontou a autora Luciana de Lima Martins:

“Não apenas por ter sido sede da monarquia, mas principalmente pela exuberância de sua natureza tropical, aliada à configuração da cidade e à implantação da arquitetura em território irregular e montanhoso, o Rio de Janeiro causava admiração quase unânime nos viajantes.”¹⁹²

Análise das fontes iconográficas:

Desta grande quantidade de iconografias, mais ou menos 300 obras, executadas por Landseer enquanto habitou no Brasil (inspiradas pela sua passagem ao Brasil) escolhemos quatorze obras divididas na técnica de desenho, óleo sobre tela e aquarela, por serem as mais representativas e expressivas em relação ao conjunto total da produção documental de Landseer sobre o Rio de Janeiro, apresentando incidências temáticas significativas para comprovação de nossa hipótese, que são as seguintes obras de arte: *Fig.7-Baía de Botafogo e Pão de Açúcar; Fig.9-Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha; Fig.10-Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento; Fig.11-Black Punishment at Rio de Janeiro; Fig.1-Negro com tocha; Fig.2-Caçadores de borboleta; Fig.5-The corcovado from opposite side of Bota fogo bay; Fig.13-Corcovado vista da capela da conceição; Fig.8-Cachoeira na Tijuca ou Queda d'água na Tijuca; Fig. 3-Rio seco na ilha do governador; Fig.4-Ponte de São Cristovão e Tijuca; Fig.6-Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre; Fig.12-Imperatriz Leopoldina; Fig.14-Rua dos ourives, left side.*

Charles Landseer proveniente da Inglaterra viu-se voluntariamente transferido para um novo mundo e para uma nova situação social, graças à formação de uma nova expedição européia, formada na Inglaterra rumo ao Continente americano. O Rio de Janeiro, Capital do Brasil, situado na América era um novo mundo, tanto no sentido social como no sentido geográfico, proporcionava um mundo de amplos espaços e de natureza exuberante, para àqueles homens de uma Inglaterra, comparativamente, podia ser considerada um universo de espaços limitados com uma natureza canhestra. Através das obras do pintor Landseer, captamos como um Inglês oitocentista foi colocado em uma situação social muito especial. Landseer foi confrontado com uma sociedade

¹⁹² - MARTINS, Luciana. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. RJ: Zahar, 2001; p.15.

escravista, que mostrava novos tipos étnicos como o negro¹⁹³ e o índio, que expunha novos tipos humanos representados por uma miríade de profissões e de estatutos sociais. A sociedade escravista do Rio de Janeiro nos oitocentos desenvolveu uma pluralidade de combinações e de imbricamentos sociais – tal como o ambíguo jogo de relações entre portugueses e brasileiros de todos os tipos, ou a interação entre a realeza e aquela sociedade escravista que, de súbito, era alçada a uma nova situação na geo-política internacional.

Para compreender esta nova situação geo-política internacional atravessada pelo Brasil, naquele período, será necessária voltar à transferência da família real e da sua corte para a América Portuguesa em 1808. Acrescentamos o fato histórico que foi a elevação do Brasil em 1815 por D. João à categoria de reino Unido a Portugal e Algarves, marcando na História Mundial uma situação inusitada e inédita. Pois, em raras ocasiões, um rei europeu havia visitado a sua colônia, quiçá escolhido sair de seu território para morar em uma das suas colônias, que no caso de Portugal a sua colônia era o Brasil, país que era localizado nos trópicos. Mas naquela época, este inédito fato histórico fez do Brasil o país mais conhecido da América na Europa. Aliado, mais tarde, a chegada ao Brasil de um importante membro da realeza européia, que foi a vinda da Arquiduquesa Leopoldina (1817), representante da Casa de Habsburgo (Dinastia Lorena), para o enlace matrimonial com Dom Pedro de Alcântara. E outro fator de preponderância internacional foi à declaração de Independência do Brasil em 1822 realizada por um Príncipe Português, D. Pedro de Alcântara. Mesmo depois da assinatura do tratado e do ressarcimento, os políticos portugueses, a corte e a elite portuguesa nunca assimilaram totalmente tal independência brasileira, assinada por D. João VI.

Quando Charles Landseer chegou ao Brasil em 1825, outros estrangeiros ilustres, pintores (Ender e Taunay) ou cronistas já haviam feito esta mesma aventura, já haviam retornado a Europa relatando e mostrando obras imagéticas a respeito de suas experiências nos trópicos, a esta altura, o Brasil de 1825 era relativamente um pouco conhecido do público-culto europeu. Outro exemplo é o do pintor e cronista Alemão

¹⁹³- “Os poucos negros que sobreviveram no Rio durante todo o período que vai de 1808 a 1850 puderam acompanhar a cidade enquanto deixava de ser um posto avançado colonial para se tornar o centro do mundo luso-brasileiro. Com a chegada da Corte portuguesa em 1808, em fuga dos exércitos de Napoleão, viram a transformação do Rio em capital política do império português e, depois, do Brasil independente” KARASCH, Mary. *A vida dos escravos do Rio de Janeiro: 1808-1850*. S.Paulo, CIA das Letras, 2000; p106.

Johann Moritz Rugendas¹⁹⁴ que residiu no país entre 1821 a 1823, ao retornar para a Europa publicou lá o seu livro *Voyage pittoresque dans Le Brésil*, no ano de 1835, apresentando imagens e textos executados por ele inspirados na sua temporada no Brasil. O Brasil de 1825 era um pouco diferente da época da chegada de um Nicolas Antoine Taunay (1816-1821) e de um Thomas Ender (1817-1818), vários acontecimentos históricos marcantes já havia se processado. É bem verdade que para Landseer, este estranhamento para com o Novo Mundo deva ser por nós aqui, pelo menos, um pouco minimizado.

Como poderá ser verificado também aparecem nas obras realizadas por Landseer, inspiradas durante quase um ano de sua estadia no Rio de Janeiro, a retratação do homem negro que tanto fascinava como chocava os ingleses e os europeus em geral. O interesse do pintor Charles Landseer em representar imagetivamente a população negra, como se verificou nos capítulos anteriores é constante também nos pintores-viajantes Ender e Taunay. Esta preferência em Landseer surge na maior parte de suas obras de arte, entretanto existem ainda aqueles desenhos onde o homem negro por ser objeto principal é desenhado ocupando o primeiro e o segundo plano do campo plástico, como por exemplo, é o que aconteceu com o desenho: *Caçadores de borboletas* (1825-1826). Ou então, há desenhos assinados por Landseer onde o negro por ser o personagem principal intitula estas obras. A nomenclatura “negro” encabeça o título da iconografia, demonstrando que ele é, de fato, o objeto principal da atenção do pincel de Landseer, é o caso exemplar da obra: *Negros com Tocha* (1825-1826).

Na fonte iconográfica (Fig.1) *Negros com Tocha* executada por Charles Landseer, a cena representada é organizada em um chão plano, sem sinuosidades e com um alto e liso muro, ao lado do muro há uma cruz apoiada em algo, que provavelmente seja um pedestal. Presumimos que esta cruz tenha um significado com hábitos religiosos da época, que será explicado mais abaixo. Nesta obra não há uma construção civil destinada para moradia ou trabalho. No entanto, existe outro tipo de construção que é um muro organizando o campo plástico da cena criada por Landseer. O pintor Inglês utiliza-se do muro para separar o transeunte negro, pintado de costas para o observador, atrás deste muro existem árvores que caem sobre este mesmo muro. Neste momento, destacamos apenas que as árvores são palmeiras e bananeiras e localizam-se no 3º plano da obra (as bananeiras e palmeiras são a mesma preferência de tipologia de árvores que

¹⁹⁴ - RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris : Mulhouse, Engelman & Cie., 1835

aparecem em Taunay). Em nosso corpus documental do pintor Thomas Ender, as palmeiras (ex: *Panorama da cidade do Rio de Janeiro*) surgem em menor quantidade. Em outras obras de Landseer também se destacam as palmeiras e bananeiras, como veremos mais a frente.

O que Landseer criou no desenho *Negros com Tocha*, a maioria dos pintores de formação clássica, também fazia, ou seja, eles apoiavam ou organizavam as cenas a partir da arquitetura, aliás, o mesmo estratagema foi utilizado por Ender. Taunay pouco utilizou desta forma de organização do campo plástico apesar de sua formação acadêmica. Em Taunay, as casas ou construções compunham, mas não apoiavam ou organizavam as suas iconografias. Em *Negros com Tocha* um homem negro é colocado sobre o chão, carregando algo na mão, como uma tocha (conforme o título da obra). Ele ocupa o 1º e o 2º plano da obra, e foi representado de costas, com as pernas levemente arqueadas e semi-abertas, sinalizando que o homem está, trata-se do movimento da vida cotidiana. Ender também representou o movimento. Na aquarela *Quartel de mata-porcós*, de forma muito similar, também surgia um homem negro de pernas entreabertas de modo que este, pintado de costas para o observador, transmitia a idéia de estar andando.

Há uma passagem do cronista Robert Walsh no Rio de Janeiro dos oitocentos, onde ele narra um ritual católico que atraiu sua atenção, para onde ele havia sido convocado por um dos membros para participar de uma procissão, na qual as pessoas carregavam enormes velas acesas como se fossem tochas. Tratava-se de uma cerimônia de um funeral que seguia até a igreja mais próxima. Esta narrativa¹⁹⁵ nos faz acreditar que haja uma correlação com a representação artística de Landseer - *Negro com Tocha*, neste desenho, um homem negro carrega uma tocha, que consideramos que possa ser uma vela acesa, assemelhando-se a uma tocha. E a cruz desenhada por Landseer nesta iconografia, sobre um pedestal, poderia ser uma alusão simbólica de um ritual católico.

¹⁹⁵ - “Fui atraído por várias pessoas que carregavam enormes velas de cera acesas, como tochas, estavam reunidas em frente a uma casa. Quando passei por elas, um homem, que parecia ter alguma autoridade, colocou uma vela em minha mão e pediu-me que entrasse na procissão. Estavam preparando um funeral, disseram-me que sempre pedem a participação de um estranho e se sentem ofendidos se este se recusa a fazê-lo. Juntei-me ao grupo e segui com eles até uma igreja próxima. Lá dentro nos enfileiramos de cada lado de uma plataforma que ficava próxima ao coro de padres, um dos quais era negro (...).” WALSH, Robert. *Op.Cit* ; pg.72.



(Fig.1) *Negros com Tocha* – Landseer

Mas o passante apesar de representar a movimentação do dia-a-dia, ele é desenhado perto de árvores típicas dos trópicos, como as bananeiras e palmeiras. A fonte iconográfica *Negros com Tocha* representa uma cena na qual se misturam elementos de temática de uma paisagem natural com uma paisagem urbana. Entre os europeus em geral, a presença de escravos gerava incômodo, nos diários do Comandante do navio Inglês, Graham Hamond, que trouxera a Missão diplomática Inglesa para o Brasil, ele afirmou que:

“(…) Os europeus não estavam acostumados à vida num país tropical, estranham muita coisa, especialmente aquela época de regime escravocrata. O que mais desagradava aos estrangeiros era a promiscuidade dessa população preta, sempre alegre, desinibida e barulhenta; o mau estado das ruas e das estradas, a sujeira e o mau cheiro”¹⁹⁶

¹⁹⁶ - HAMOND, G. *Op. Cit*; p. 22

Ao falarmos em geral sobre o conjunto de obras iconográficas de Landseer, bem como, a estrutura e a organização, os elementos constitutivos (mar, montanha, figura humana, céu,...), a preferência temática, enfim, tudo que compõe os desenhos, as aquarelas e óleos de Landseer, nós iremos nos orientar pelos estudos de Ana Maria de M. Belluzo sobre a obra dos pintores viajantes que estiveram no Brasil. A autora teceu um comentário interessante, que corrobora o que acima falamos, baseados na observação feita sobre um dos desenhos do pintor inglês Landseer, desta forma, para Belluzo:

“ (...) Landseer põem-se a observar o homem indígena, o escravo, e suas práticas, do mesmo modo que anota com cuidado a vegetação, o terreno, a arquitetura e os conjuntos urbanos por onde passam. Landseer lança o grande gesto no papel, criando texturas como se tateasse novamente os volumes, sem perder a noção do ponto de partida : o branco do papel.”¹⁹⁷

Notamos haver uma preferência entre os pintores e cronistas europeus por algumas espécies de árvores presentes nos trópicos brasileiros. Tratando-se dos relatos dos cronistas, as palmeiras e as bananeiras são sempre alvo de comentário. E para os artistas europeus, como foi para Taunay e Landseer, as palmeiras e bananeiras é a escolha constante para habitar as suas iconografias. Observamos que no caso de Landseer, elas sempre estão lá, mesmo em obras onde a temática não seja puramente uma paisagem natural. Apesar das palmeiras e as bananeiras serem ambas de origem asiática, elas se configuram entre as riquezas da natureza tropical brasileira para os europeus em geral. Segundo os relatos dos cronistas ambas estão presentes para “todo canto que se olhe”.

Verificamos que das quatorze fontes iconográficas que compõe o nosso conjunto documental de autoria de Charles Landseer, podemos citar oito destas iconografias onde as palmeiras e as bananeiras estão presentes: *Caçadores de borboletas* (palmeira e bananeira); *Negros de Tocha* (palmeira e bananeira); *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre (IMS/RJ)* (bananeira); *Queda D'Água na Tijuca* (bananeira); *Imperatriz Leopoldina* (bananeira e palmeira); *Rio seco na ilha do Governador* (palmeira e bananeira); *Ponte de São Cristovão and Tijuca* (bananeira); *Corcovado*

¹⁹⁷ - BELLUZO, Ana Maria de Moraes . *Op. Cit*; p. 40.

vista da capela da Conceição (bananeira e palmeira); *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do livramento* (palmeira).

As palmeiras e bananeiras, não só foram pintadas pelos pintores viajantes Landseer, Ender e Taunay, como ainda, foram retratadas por outros artistas contemporâneos aos três pintores, que são objeto de nossa pesquisa, como por exemplo, o fizeram Debret e Rugendas. Essas espécies de árvores também foram citadas pelos cronistas-viajantes de origem Inglesa que estiveram no Brasil no começo do século XIX. Destacamos Robert Walsh, que foi um destes cronistas ingleses a ressaltar que: “Os morros em geral eram cobertos de árvores até o cume; as imensas folhas das bananeiras e a folhagem plumosa das palmeiras coroando seus topos, davam-lhes, a nosso ver, uma nova e peculiar característica tropical.”¹⁹⁸

O desenho *Caçadores de Borboleta* (Fig.2), executado na técnica bico de pena e aguada sépia, pelo que indicam as fontes históricas, sejam elas de natureza iconográfica (desenhos que representaram o tema) ou de natureza textual (referências dos cronistas), referem-se a um dos ofícios exercidos pela população cativa no Brasil dos oitocentos. Através dos relatos dos cronistas podemos ter algumas informações que nos levem a compreender mais este trabalho exercido pelo negro escravo, que era o de caçador de borboleta e, concomitantemente, de vendedor de insetos em geral. As borboletas dos países tropicais deviam ser mais coloridas, belas e exóticas para os olhos de um inglês ou de qualquer outro europeu, em geral, de modo que aflorava então um vivo interesse pela aquisição destes insetos que eram capturados e vendidos pelos cativos no Rio de Janeiro, no início do século XIX. Podemos evocar o cronista inglês Graham E. Hamond, contemporâneo e colega de Missão Diplomática do pintor Landseer, em uma passagem dos seus relatos na qual trata sobre o assunto de venda de insetos e de borboletas, notando-se que, nesta parte dos seus escritos, o próprio almirante inglês dá sinais de estar interessado em adquirir algum tipo de espécie:

“Cavalguei até a cidade à procura de curiosidades que pudesse levar para casa. Vi várias lindas caixas com insetos e pássaros empalhados, mas os preços eram proibitivos para que tivesse a oportunidade de conseguir alguma(...). Fomos procurar uma coleção de insetos e borboletas, mas eram poucas e os preços tão exorbitantes que não me senti em condições de regatear por elas”.¹⁹⁹

¹⁹⁸ - WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*. 1984; p. 68.

¹⁹⁹ - HAMOND, Graham Eden (trad. Paulo Geyer). *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond. 1825-1834/38*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984; p. 18 e 22.



Caçadores de Borboleta (Fig.2)

O desenho denominado *Caçadores de Borboleta* aborda uma cena centrada em um grupo de cinco negros envoltos por vegetação e árvores, na qual se destacam bananeiras e palmeiras. No primeiro plano do desenho existem dois homens negros deitados no chão, um deles do lado direito (dando as costas para o observador), o outro posicionado atrás de um homem negro (que está em pé). Aparecem ainda no primeiro plano as pernas de três homens negros. No segundo e terceiro plano tem continuidade a figura dos três negros, dois dos quais estão de costas para o observador, um sem camisa o outro com camisa. Eles carregam bolsas, chapéus na cabeça e sacos pendurados em varas (instrumentos para pegar borboletas ou outros insetos). O terceiro homem que está de pé tem o corpo torcido, de forma que se pode ver o seu rosto. Também carrega chapéu na cabeça, bolsa e vara (para caçar insetos). Presumimos que os três homens que estão em pé exerciam a mesma função de caçadores de borboleta. O *sentido* sugerido por Landseer nesta obra, considerando a terminologia do método iconológico, juntamente, com os comentários do cronista Hamond, leva-nos a crer que o artista partilhasse do habitual interesse dos viajantes pelos hábitos da população negra. Mas também, o sentido de *Caçadores de Borboleta*, nos leva acreditar que Landseer

dedicasse com especial afinco a apreender e compreender o homem no seu cotidiano, na sua profissão – dos mais ilustres ao escravo. No caso desta obra, é o dia-a-dia da população negra que o apetece. O especial destaque conferido ao ser humano é constatado nesta obra, uma vez que o pintor inglês o coloca ocupando os três planos do campo plástico. Este padrão de organização plástica, só corrobora nossa a idéia de que Landseer se concentra, antes de qualquer coisa, na figura humana, mesmo que os indivíduos retratados estejam cercados por vegetação.

A iconografia *Caçadores de Borboleta* nos leva a uma das preferências temáticas constantes em Landseer, que era retratar o ser humano do Novo Mundo, apesar de que, ressaltamos que a natureza dos trópicos foi também bastante desenhada pelo pintor inglês. A específica valorização que Landseer dava à população negra pode ser percebida ainda através do seu apuro em desenhar corpos, o que revela adicionalmente a sua exímia habilidade em retratar a musculatura masculina do homem negro no Novo Mundo. Em outra iconografia o pintor inglês teve, aliás, o mesmo cuidado artístico em enfatizar a musculatura do abdômen de um escravo negro. Referimo-nos à obra *Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador*. No grupo de três homens negros em pé, em *Caçadores de Borboleta*, há também um negro sem camisa, no qual os músculos e o contorno do seu corpo estão bem delineados, graças à habilidade artística de Landseer. Como já afirmamos, há outras obras de Landseer na qual ele enfatiza a musculatura da população negra através do seu traço firme e preciso. Nesta cena desenhada por Landseer, *Caçadores de Borboleta*, transmite-se a interação entre um grupo de negros. Eles parecem participar claramente de uma mesma ação.

Dialogando comparativamente com o pintor Thomas Ender, podemos tomar como exemplo, a sua aquarela *Quartel de mata-porcos*. Onde também aparecem elementos similares aos que já vimos presentes nas iconografias de Landseer que se voltam à representação dos negros escravos frequentemente trabalhando, exercendo a função de lavradores, trabalhando na terra, ou ainda labutando no ofício de vendedores ambulantes. Neste último caso, os escravos são retratados vendendo diversificados produtos, perambulando pelo Rio de Janeiro à procura de comprador, ou simplesmente servindo-se de carregadores. Estas temáticas constituem uma constante na obra de ambos os pintores. Os ofícios praticados pelo escravo negro nos oitocentos foram observados e comentados pelo cronista alemão e militar C.Schlichthorst (1824-1826). Acreditamos que, ao considerar a sua forma de descrição, ele esteja se reportando ao

negro de ganho: “Negros e negras, de cestos à cabeça, caminham ligeiros e agradavelmente sobre o seu faiscar, à luz do sol. (...) Um negro robusto vai andando com pesada mala de viagem à cabeça.”²⁰⁰.

O negro de ganho correspondia a alguns tipos de ofício, de acordo com os quais o escravo era colocado na rua para exercer a função de vendedor ambulante, carregando toda sorte de mercadorias que suportasse pela urbe fluminense. O cronista inglês Hamond também comenta nos seus escritos a respeito desta função, que corresponde ao *negro ao ganho*, que era exercida por parte da população cativa dos meios urbanos no século XIX: “Encontrei numerosos escravos chegando ao mercado levando na cabeça os seus produtos, em grandes cestas redondas, tão carregadas, que é de espantar como os pobres diabos as podem sustentar.”²⁰¹.

A historiografia tendeu a chamar ao escravo, nestas funções, de *negro ao ganho*; ressaltando este tipo de trabalho que era exercido pelos escravos urbanos no começo dos oitocentos, conformando um traço bem típico na cidade do Rio de Janeiro. “A presença marcante destes escravos de ganho na Corte, realizando a maioria dos serviços urbanos, aparece freqüentemente mencionada pelos viajantes europeus.”²⁰² O negro de ganho foi uma característica saliente da escravidão na Leal e Heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. As iconografias de Landseer intituladas : *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre; Rua dos Ourives, left side; Caçadores de borboleta e Imperatriz Leopoldina* exemplificam bem este tipo específico de ofício que era exercido pelos negros.

O escravo ao ganho diferencia-se da escravidão tradicional, pois neste caso, o escravo ao ganho tinha uma rotina, com a qual, ele era posto pelo seu dono para trabalhar “fora das senzalas” e distante dos olhares constante do seu dono ou do feitor. O escravo colocado para fazer um ganho trabalhava como ambulante, devendo prestar conta das vendas ao final do dia ao seu dono. O senhor combinava uma renda a ser paga em dinheiro pelo negro ao ganho, devendo ser entregue a quantia diariamente ou semanalmente. “Os escravos de ganho eram aqueles que tinham certa autonomia e vendiam pelas ruas suas quitandas, ou aves, legumes e frutas, recebendo uma percentagem destas vendas

²⁰⁰ - SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais*. Imprensa:Brasília: Senado Federal; 2000; p.188 .

²⁰¹ - HAMOND, Graham Eden (trad. Paulo Geyer). *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond. 1825-1834/38*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984; p. 23.

²⁰²-MARTINHO, Lenira Menezes e GORENSTEIN, Riva. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Coleção Biblioteca Carioca, Vol: 24, 1993; p. 88 e 89.

de seus proprietários. Havia até escravos que vendiam seus quitutes e produtos em pequenas barracas mantidas pelos seus donos.”²⁰³

Segundo a historiografia, esta nova modalidade de exploração do escravo, ou seja, o negro colocado ao ganho vai surgir mais especificamente em função do crescimento do comércio que ocorre na cidade do Rio de Janeiro a partir de 1808, com a abertura dos portos às nações amigas e com o livre comércio. No começo dos oitocentos, o escravo-negro veio a preencher a carência de mão de obra, tão vital para uma cidade do Rio de Janeiro que a esta altura estava em pleno processo de desenvolvimento do seu comércio interno. Por outro lado, vale salientar, a face peculiar que permeava a relação entre o negro ao ganho e o seu dono, pois fazia com que o escravo posto ao ganho não quisesse perder aquela função que lhe proporcionava alguma liberdade e algum prestígio junto aos outros escravos. Particularmente considerando-se que, ele podia manter-se distante dos olhares controladores de seu senhor, o que lhe assegurava certa autonomia.

O cativo percebia “o ganho” com uma chance, mesmo que remota, de conseguir comprar a sua liberdade com o que sobrava das vendas, uma vez que podia ficar com todo o excedente que ultrapassasse a obrigação estipulada pelo dono. O médico e capelão inglês Robert Walsh (1828-1829) fez também relatos sobre o trabalho dos cativos no Rio de Janeiro no mesmo período histórico do Brasil Império (Primeiro Reinado/ D. Pedro I) que o Alemão Carl Schlichthorst. No entanto, o Inglês agrega uma informação sobre uma localização geográfica específica – um bairro escolhido para exercer o ofício de venda – que coincide atualmente com um local intenso de comércio do centro do Rio de Janeiro, no século XXI, que é a atual Rua da Alfândega. Neste relato que segue abaixo, destacamos também outras funções que não estão no espectro do ofício de negro do ganho, e que eram aquelas funções de carregadores humanos que chamou a atenção do cronista Walsh :

“Está situada a *Alfândega*, pude observar a população negra em circunstâncias muito chocantes para um estrangeiro. Todo o serviço de *transporte de cargas* era feito por eles. Alguns desses seres puxavam pesadas carroças de carga. Outros seguiam em fila, com enormes pesos na cabeça. Cavalos e mulas não eram usados dessa maneira; eram empregados apenas para o lazer e não para o trabalho.

²⁰³ - MARTINHO, Lenira M. e GORENSTEIN, Riva. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Coleção Biblioteca Carioca, Vol: 24, 1992; p. 87.

(...) Nossa atenção voltou-se para alguns homens e mulheres negros que *carregavam uma variedade de artigos para vender*, alguns dentro de *cestos e outros em tabuleiros e caixas levados sobre a sua cabeça*”²⁰⁴

O ano de 1820 marcou-se pelo aumento estrondoso de pedidos para licença de ganho²⁰⁵ para os escravos, ano após ano, este aumento de licença era um reflexo do desenvolvimento do comércio na cidade do Rio de Janeiro, como afirmou Marilene Rosa, “a população aumentava, os serviços multiplicavam-se e o papel do escravo ao ganho como mão-de-obra ampliava-se”²⁰⁶. A atuação do escravo ao ganho estava condicionada a uma permissão do estado, mediante um pedido do proprietário de um escravo que deseja colocá-lo neste serviço. Àquela época existia um caminho a ser seguido para se colocar os seus escravos ao ganho.

“O caminho legal para o ganho era através de um pedido por escrito à Câmara Municipal, no qual o proprietário ou seu procurador legal se identificava, dizia seu endereço e o número de escravos que gostaria de colocar ao ganho, assim como o nome, origem e profissão dos escravos. (...) Após esse pedido, recebia a licença, mediante pagamento do alvará e da chapa com o número que o escravo deveria portar. Esta chapa garantia ao escravo e ao proprietário a legalidade”²⁰⁷.

Na iconografia *Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador*, (Fig.3) 1825-1826/ Desenho, Bico de Pena, o homem negro é a figura central, ele foi posicionado no meio, como se estivesse de frente para o observador. Mas parece também que o homem negro estava posando para o pintor inglês Landseer, parado, descansando ou mesmo apreciando a natureza dos trópicos. Interessante como o

²⁰⁴-WALSH, Robert. *Notícias do Brasil*. 1984 ; p. 70 e 72.

²⁰⁵ - *Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*. Códice 6.1.28, 11 de outubro de 1838.

A Câmara Municipal d’esta muito leal, e heróica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, deejando promover quanto couber em sua alçada o bem público, promovendo (...) tem deliberado, q. se executem as seguintes posturas, como additamento ás de 11 de 7 bro de 1838.

Art. 1º – Em todos os Juizes de Paz do Império haverá hum livro de matrícula de todos os escravos existentes, ou que d’ora em diante nascerem; com declaração dos nomes, naturalidades, idades, estados, occupações, e signaes característicos dos escravos, e bem assim dos nomes, e residências dos senhores.

Art. 5º – Ninguém poderá ter escravos ao ganho sem tirar licença da Câmara Municipal, recebendo com a licença uma chapa de metal numerada, a qual deverá andar sempre com o ganhador em lugar visível.

²⁰⁶ - SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na Rua: A nova face da Escravidão*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988; 1988.p. 107.

²⁰⁷ - SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Op.Cit.* 104 e 105.

pintor Landseer conseguiu mostrar negros labutando e outro parado, como se estivesse descansando e apreciando a natureza, tudo num mesmo desenho. Anteriormente, havíamos comentado sobre esta capacidade artística de Landseer em desenhar a musculatura do corpo humano dos negros em detalhes, a mesma situação se repete nesta obra, na qual ele ressalta com o seu risco os músculos do abdômen, das pernas e braços do corpo humano dos escravos nos oitocentos. O homem negro está sem camisa, sentado em uma pedra, o corpo está de frente para o observador, mas o rosto está de perfil, uma das pernas está dobrada. Ao fundo para dar idéia de perspectiva, Landseer colocou atrás do homem negro uma ilha, mar com embarcações e montanhas por último.



Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador, (Fig.3)

O exercício da perspectiva foi alcançado com maestria neste desenho. A perspectiva realizada pelo jovem pintor Landseer foi perfeita, mostrando o quanto era habilidoso, ao fornecer uma impressão de profundidade fornecida pela desproporcionalidade dos planos. Esta impressão de profundidade é alcançada pelos contornos cada vez menos nítidos das montanhas, mar e ilha, conforme se distanciam do primeiro plano. Leonardo Da Vinci foi o primeiro pintor na História da Arte a realizar a

perspectiva, ou seja, aplicar o efeito da profundidade nas suas obras de arte, através da sua pintura *Mona Lisa*. A ilusão da profundidade acontece, pois o homem negro, personagem principal deste desenho, está maior em relação à paisagem de fundo, apresentando traços menos precisos; a água se torna menos nítida, na medida em que, se afasta do primeiro plano. Do lado esquerdo do homem negro, que é personagem principal do desenho *Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador*, há palmeiras e uma montanha onde, dois homens estão sem camisa sobre esta montanha, executando uma função, um deles segura uma enxada, provavelmente são escravos. Do lado direito e abaixo da pedra onde está o personagem principal, há duas casas, vegetação e árvores. Gaivotas sobrevoam as casas e estão voando pelo céu. Esta paisagem de Landseer mistura elementos de um ambiente natural com elementos urbanos, como por exemplo, se sobressai à preferência do artista em destacar o homem negro nos trópicos oitocentista, como também, o labor cotidiano da população negra. Mas ele ainda desenhou as construções arquitetônicas, todavia, a natureza não deixou de ser incorporada pelo pintor neste desenho, aliás, ela desempenha um papel estrutural onde a cena desenrola-se.

É também peculiar neste desenho de Landseer, inspirado na sua rápida passagem pelo Rio de Janeiro, *Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador*, como também, em todas as outras imagens que compõe o nosso corpus documental iconográfico, os detalhes com que ele desenha nas suas iconografias. Neste desenho de Landseer, por exemplo, ressalta-se para o observador, como fora preenchido com minúcias, destacando-se a forte presença da natureza, do homem e da sua rotina nos oitocentos. O pesquisador de arte Gilberto Ferrez, comentou sobre a habilidade de Landseer em desenhar com mais detalhes, comparando-o a outros pintores-viajantes de origem europeia, para o Historiador, o trabalho de Landseer se diferenciava dos outros, pois ele ultrapassava os panoramas convencionais, centrando o seu pincel nos detalhes: “ A iconografia do Rio de Janeiro é rica em panoramas, pobre em minúcias. As perspectivas que se descortinam de qualquer ponto mais elevado seduziam todos os artistas. É justamente a atenção do detalhe que dá valor a obra de Charles Landseer, a quem devemos estes desenhos.”²⁰⁸

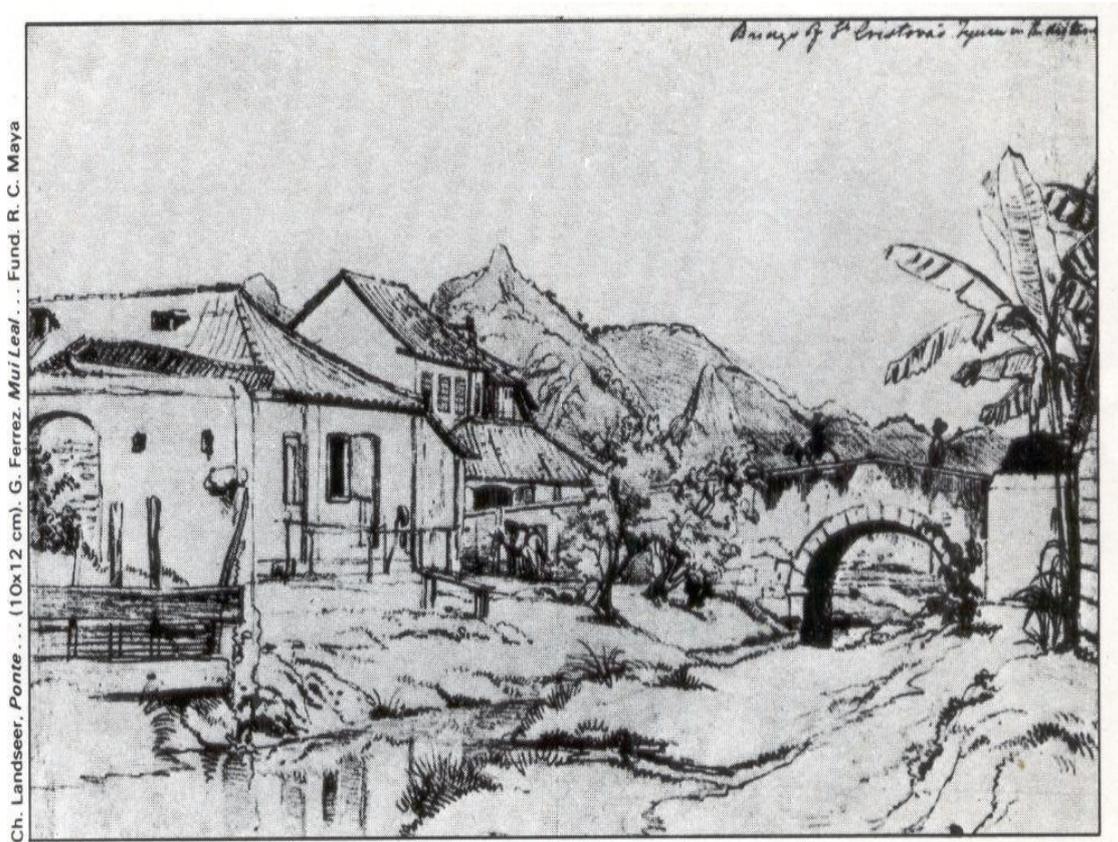
O jovem pintor Inglês Charles Landseer ao compor a Expedição Diplomática Inglesa teve a oportunidade de viajar para o Brasil e conhecer de perto um país tropical

²⁰⁸ - FERREZ, Gilberto. *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: quatro séculos de evolução*; pg. 12.

do continente Americano, que àquela altura, era um país tão instigante para os Ingleses. Landseer instalou-se no Rio de Janeiro, onde teve a chance de acompanhar o dia a dia de uma cidade que era ainda pouco povoada e ainda guardava um aspecto rural. Este aspecto rural poderia ser maior se o ponto de observação fosse afastado do centro do Rio de Janeiro. Mais ainda, dirigindo-se em direção a algumas áreas, que nos oitocentos, do período histórico de Landseer na capital do Brasil, era pouco escolhido para habitação, como por exemplo, o que seria atualmente alguns bairros da Zona Norte e a maioria da Zona Sul do Rio de Janeiro. Hoje, configuram-se como centro urbano. Mas nas iconografias oitocentistas de Landseer encontra-se ainda a natureza presente, em alguns locais do Rio de Janeiro, que geograficamente seriam hoje (século XXI) áreas denominadas de Zona Norte. Lá aparece, uma ilha do governador bucólica, o atual bairro de São Cristovão e da Tijuca que Landseer testemunhou no séc. XIX e pintou, estavam rodeados por elementos da natureza. Suas obras de arte constituem-se em registros humanos, geográficos, e da flora fluminense, sendo de fundamental importância para apreendermos a imagem do Rio de Janeiro nos oitocentos, segundo a perspectiva de um homem Inglês formado na Royal Academy de Londres. O desenho de Landseer, *Ponte de São Cristovão e Tijuca ou Ponte de São Cristóvão* (fig.4), (Desenho/Grafite 1825-1826) enquadra-se dentro do âmbito de uma paisagem natural, mas com a presença de alguns elementos de uma paisagem urbana, com esta obra é possível se verificar o traço firme e preciso de Landseer. O preciosismo técnico de um pintor de formação clássica está no predomínio do desenho (das linhas), na perspectiva, na racionalidade da distribuição dos elementos que compõe esta obra. A descrição da iconografia (pré-iconográfico) que será feita mais adiante, como já falamos, é importante para chegarmos à última camada do método iconológico de Erwin Panofsky (registro iconológico).

Assim, o primeiro plano é composto por um chão de terra batida, um rio que reflete um espelho d'água (com um pouco da imagem das casas do segundo plano) e um pedaço de uma ponte. Já no segundo plano começam a surgir os elementos de uma paisagem urbana, como, as casas, banco (para sentar), ponte (em forma de arco pleno ou redondo, influência clássica) contendo um passante a pé e outro montado em um animal, além dos elementos de uma paisagem natural, como, montanhas, bananeira e outros tipos de árvores. No terceiro plano, vigora praticamente os mesmos elementos do segundo plano: casas, montanhas, e o céu sem a mesma dimensão de “órgão”

sentimental, tão característico em Taunay (voltar e ver páginas: 68/69/70). Apesar de que, veremos em outras obras de Landseer, o mesmo cuidado artístico em desenhar o céu. O espelho d'água é um reflexo na superfície das águas, originado pela incidência da luz solar sobre a água, esta técnica serve para refletir algo de importante para o artista. A função deste espelho d'água, nesta obra de Landseer, pode ser também um simples exercício artístico. Ou seja : “O espelho d'água, um efeito da luz natural sobre o mar {riacho ou rio}, prestigiado nas paisagens ideais de concepção clássica, presta-se à unidade do céu e da terra.”²⁰⁹



Ponte de São Cristovão e Tijuca ou Ponte de São Cristóvão (fig.4),

O que Landseer captou em a *Ponte de São Cristovão e Tijuca* foi à tranqüilidade e calma do dia-a-dia dos oitocentos na leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Apesar de o homem estar lá, como, também as construções arquitetônicas, ainda assim, este desenho preserva um ar bucólico e rural de um Rio de Janeiro de outrora, com montanhas, árvores, arbustos, rios (mesmos elementos que despertam o

²⁰⁹ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*; p.130

interesse do Francês Taunay), que nos dias de hoje, seria uma cena imaginável. Mas o que mais poderia interessar a um jovem Inglês? Diferentemente do sexagenário Taunay, o pintor Landseer não estava nos trópicos para fugir de uma conjuntura política e econômica desfavorável, ele estava lá puramente pela aventura e o prazer de estar na América verdejante, esta é uma expectativa, em comum com o jovem Ender. Quais outras motivações que levariam Landseer a atravessar oceanos, e aventurar-se na América Tropical, se não o que já não existia mais em abundância na Inglaterra? Por outro lado, segundo os outros viajantes que retornaram para a Europa, a beleza natural do Brasil era abundante. A ponte desenhada por Landseer nos reporta a civilização, a modernidade, que interliga caminhos e mundos, além de, facilitar o acesso a outros lugares é uma construção arquitetônica primordial para viabilizar a vida cotidiana, o comércio, o vai e vêm da humanidade. Assim, com o pintor Landseer, a ponte presente na obra *Ponte de São Cristovão e Tijuca* e outras construções arquitetônicas trazem a tona à movimentação do dia-dia, além, deste aspecto de uma cena com fortes elementos urbanos, mas com predominância de elementos de uma paisagem natural.

Seja pelo seu tamanho e pela sua localização geográfica, os morros do Corcovado e do Pão de Açúcar despertaram a atenção dos pintores (como Taunay) e cronistas viajantes de origem européia no início dos oitocentos, mas os Ingleses foram um dos que mais pintaram e narraram à topografia do morro do Corcovado em diversas crônicas e obras de arte. Foi à geografia do Rio de Janeiro, com a sucessão de montanhas e mar, destacando-se o morro do Corcovado, a sua peculiar formação rochosa, cercado pelo mar, o seu formato, altivez, a sua natureza com uma flora verdejante, que preenchiam o seu entorno, e o seu desenho sinuoso que serviram de inspiração para o pincel de Landseer. Tratando-se do morro do Corcovado, o pintor Landseer possui duas iconografias escolhidas por nós, onde o morro não só foi retratado pelo pintor Inglês, na sua magnitude e imponência, como em ambas as obras há no título a referência ao nome Corcovado. As obras de Charles Landseer que nos referimos são: *The corcovado from opposite side of Bota fogo bay*; *Corcovado vista da capela da conceição*. Observe-se que o pintor Landseer e a cronista Maria Graham escreveram Bota separado de fogo, que obviamente mantivemos esta forma de grafia, apenas fizemos esta ressalva. Sobre o aspecto do morro do Corcovado, evocamos aqui o comentário do Inglês Sir Hamond em seu diário, a respeito do que mais apreciavam os Ingleses no Rio de Janeiro:

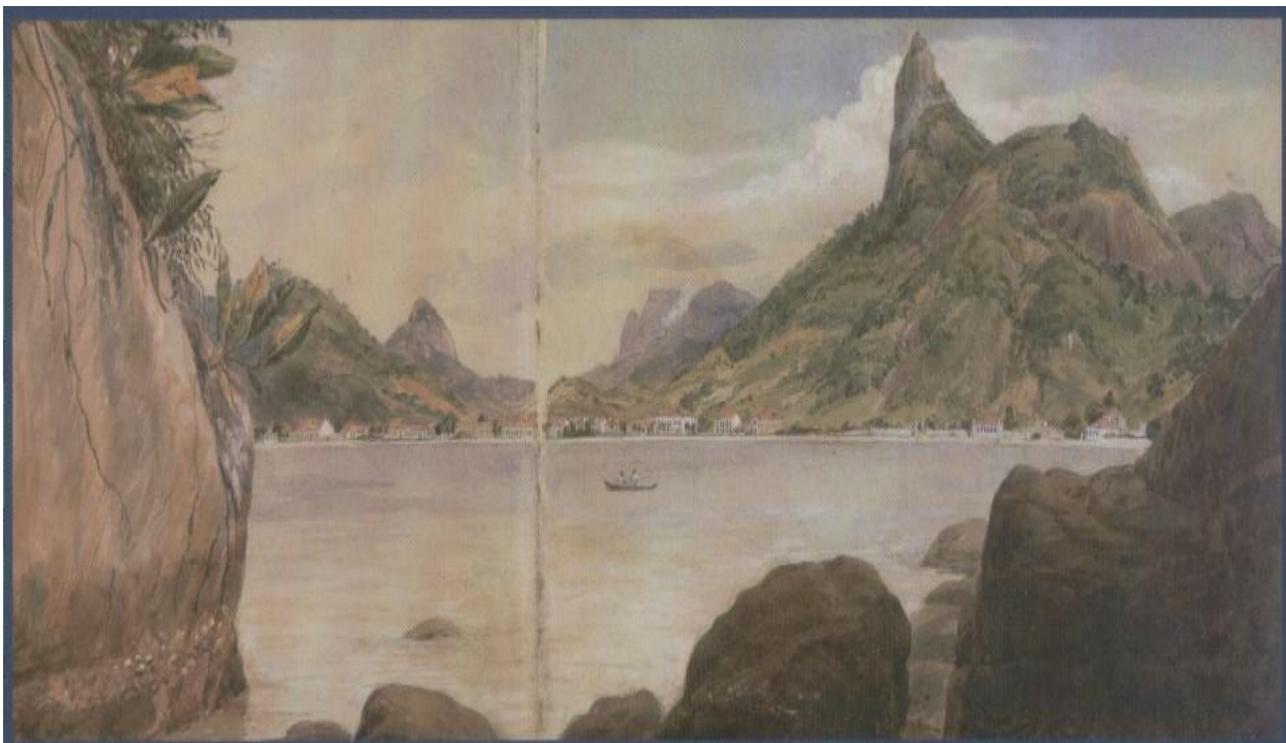
“não há nada mais belo aos olhos de um recém-chegado do que o aspecto luxuriante das diferentes árvores e arbustos, com as montanhas vestidas até o cimo de florestas e, entre elas, o Corcovado, sob o qual parecemos estar constantemente e é o ponto de referência mais proeminente.”²¹⁰

A aquarela (grafite) de Landseer intitulada *The corcovado from opposite side of Bota fogo bay* (Fig.5) é uma típica cena marítima, similar com a pintura *Praia de Botafogo* de N.A. Taunay, está dentro do espectro de uma paisagem natural, mostrando pouquíssimas construções arquitetônicas e uma embarcação em miniatura com dois homens negros dentro. Não podemos identificar se eles estão trabalhando como pescadores ou fazendo um passeio de barco. Neste documento iconográfico, temos o primeiro plano tomado por rochedos e mar. Contendo do lado esquerdo uma formação rochosa coberta com plantas nativas que toma todos os três planos da obra, no centro há uma embarcação com duas pessoas negras, do lado direito, existem pequenas rochas e ainda temos ao fim deste 1º plano, uma faixa de areia coberta de casas em miniatura, de ponta a ponta. No segundo plano, começa o morro do Corcovado, e à esquerda está retratada, mais uma formação rochosa, a pedra da Gávea, aparecendo encimada por céu coberto de nuvens. O restante do Corcovado e do céu foi desenhado com densas nuvens (desenhadas com volume). Mas porque retratar tantos morros seja ele, o Corcovado, o Pão de Açúcar ou a Pedra da Gávea? A sucessão de formação rochosa e o mar eram uma das características da geografia do Rio de Janeiro que mais deslumbravam os estrangeiros de origem europeia que passaram pelo Rio de Janeiro nos oitocentos.

O Corcovado nesta aquarela foi objeto primordial de retratação de Landseer, apesar de não ocupar todo o campo plástico, ele foi retratado pelo pintor de uma forma que torna os outros elementos como coadjuvantes da cena, chamando mais atenção do espectador para o morro, em detrimento dos outros elementos. Com esta iconografia do começo do século XIX, vemos um Corcovado sem o que veio a ser o marco do Rio de Janeiro, anos depois em 1931, a escultura do Cristo Redentor, que foi plantada no topo deste morro. Esta formação rochosa do início do século XIX, o Corcovado, já proporcionava uma vista privilegiada do alto para os apreciadores, de lá era possível se ter uma panorâmica da cidade do Rio de Janeiro, avistando-se várias localidades da cidade Fluminense. Por outro lado, se pode visualizar o morro do corcovado em vários pontos do Rio de Janeiro. Dando-se a sensação de onipresença, ao visitante estrangeiro

²¹⁰ - HAMOND, Graham Eden. *Op. Cit*; p. 15.

ou morador, do Corcovado em toda a leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.



The corcovado from opposite side of Bota fogo bay (Fig.5)

O morro do Pão de Açúcar, não foi ignorado por Landseer, ao contrário, foi também seu motivo de retratação, colocando o pintor Inglês no mesmo circuito de motivação dos pintores e cronistas franceses e ingleses (europeus em geral) que estiveram aqui no começo do século XIX. Destacamos as obras de arte de Landseer, *Baía de Botafogo e Pão de Açúcar* e o óleo *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* (Pintura a óleo/Pinacoteca do estado de São Paulo/Coleção Brasileira/1827), pois as duas iconografias fazem referência no título ao morro do Pão de Açúcar. A última iconografia apesar de fazer parte também do nosso corpus documental, foi pintada por Landseer na Inglaterra somente em 1827, portanto não faz parte do *Highcliffe Álbum* (IMS-RJ). Na aquarela *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* (Pinacoteca de São Paulo/ Coleção Brasileira), o olhar de Landseer, é direcionado para o verde presente nas árvores e na vegetação, bem como, no terreno acidentado, na qual, ele os desenha embelezando as formas, ressaltando o aspecto luxuriante da cena fluminense que ele captou.

O óleo do pintor Landseer, *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* (Fig.6), apresenta no primeiro plano um grupo de pessoas envolto por vegetação, localizados no alto do morro, com vista panorâmica do Rio de Janeiro. Neste 1º plano, à direita, há um homem negro carregando nos ombros cana-de-açúcar, atrás dele existem bananeira e outras árvores, e ao fundo desta cena, existe um conjunto de casas (em miniatura). Ainda no 1º plano, à esquerda, existe um grupo dos mesmos cinco homens negros da obra *Caçadores de Borboleta* (posicionados da mesma forma), ao lado destes cinco negros, há mais outro negro, na mesma direção, que está de costas para o observador, ligeiramente afastado deste grupo. No segundo plano, há a presença de bananeiras, outras árvores, parte do Pão de Açúcar e morros. No 3º plano, predomina o restante do morro do Pão de Açúcar e o seu entorno, com mais montanhas e mar, e o céu com nuvens brancas e cinzas. Porque Landseer repetiria o mesmo grupo de cinco negros do desenho *Caçadores de borboletas* (1826) para a sua Aquarela *Vista do Pão de Açúcar tomada da estrada do Silvestre* realizada em 1827 ? Para nós a primeira obra foi uma enorme inspiração que marcou Landseer, de tal maneira que, ele escolheu pintar na aquarela *Vista do Pão de Açúcar tomada da estrada do Silvestre* este mesmo grupo de cinco negros. Esta reprise de elementos humanos o reportava a população negra que era tão constante no Rio de Janeiro, aliás, Candido Portinari também repetia alguns elementos humanos em suas obras.

Segundo a narrativa do cronista Inglês Robert Walsh, que chegou ao Rio de Janeiro um ano depois da partida de Landseer, outro ponto que proporcionava uma bela panorâmica do Rio de Janeiro, despertando imenso interesse nos Ingleses foi o morro do Pão de Açúcar. O pintor Taunay rededeu também uma homenagem ao morro do Pão de Açúcar ao pintar a obra *Vista do Pão de Açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain*. O cronista Inglês Walsh registrou no seu livro *Notícias do Brasil*, o seu encantamento e “assombro” pela beleza e a forma geométrica deste morro do Rio de Janeiro, que tanto deixava estupefatos não só Ingleses como outros estrangeiros que por lá passaram:

“Passamos frente a frente com o Pão - de - Açúcar. Esse morro singular, um cone perfeito a partir de certa altura, com flancos tão íngremes (...). O enorme cone é de grande importância como marco para o lugar, pois constitui um dos lados da entrada da baía do Rio. E sua forma singular e perfeita não pode ser confundida com nenhuma outra.”²¹¹

²¹¹ - WALSH, R. *Op. Cit*; p. 68.



Vista do Pão-de-Açúcar, tomada da estrada do Silvestre (Fig.6).

A beleza inigualável e inconfundível do morro do Pão de Açúcar era uma das primeiras formações rochosas a ser avistadas pelos estrangeiros que chegavam à Baía do Rio de Janeiro, segundo os relatos, tratava-se de um marco de referência para muitos viajantes estrangeiros ou mesmo para os brasileiros. Spix e Martius foram um dos viajantes e cronistas que relataram sobre a importante localização geográfica do morro do Pão de Açúcar: “O dia estava encantadoramente claro e límpido, o vento favorável nos levou além do alto cabo; não tardou a patentear-se aos nossos olhos, embora distante, a grandiosa entrada do porto do Rio de Janeiro. O Pão de Açúcar, é o conhecido marco para os navios afastados .”²¹² O cronista alemão C. Schlichthorst também comentou a função preponderante do morro do Pão de Açúcar, como sendo um guia de localização para os navegantes nos mares antes de conseguirem alcançar o Rio de Janeiro: “O Pão de Açúcar, sinal característico da baía para os navios que a demandam.”²¹³

²¹² - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*; p. 41.

²¹³ - SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*; p. 40.

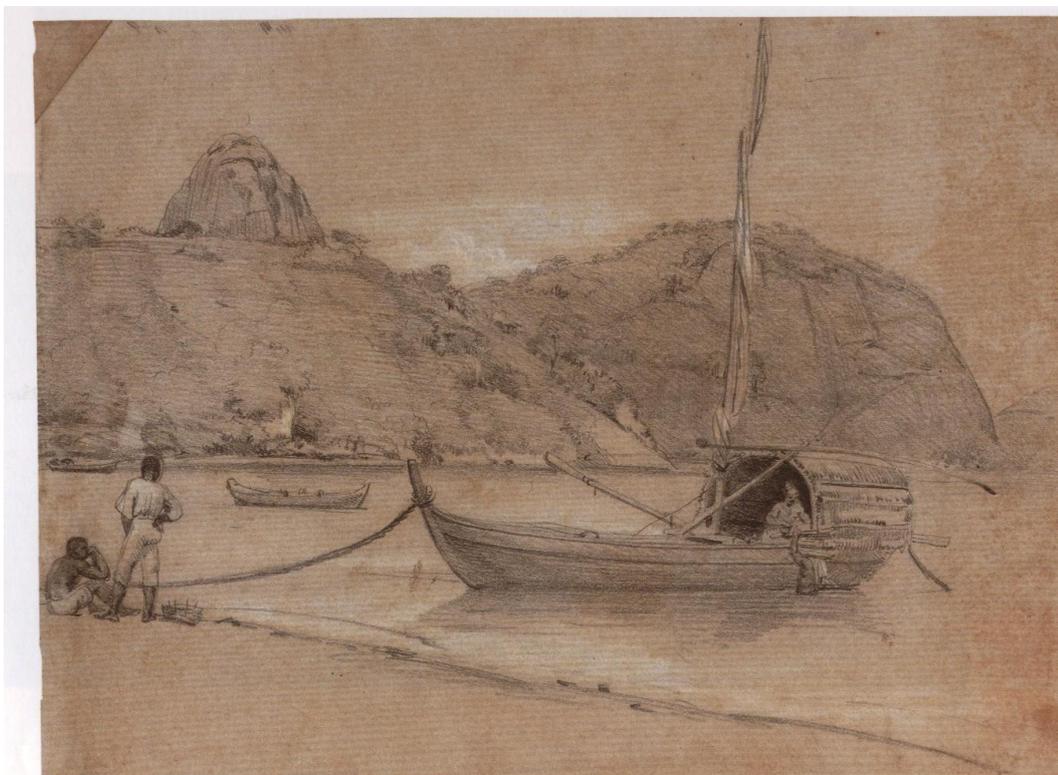
No morro do Pão de Açúcar e no morro do Corcovado pode-se gozar de uma vista panorâmica privilegiada do Rio de Janeiro, onde o contato com a natureza é experimentado de forma plena. Provavelmente por oferecer um visual marcante, como também, por ser dotado de uma geografia estupenda que proporcionava uma visão da vegetação e dos mares da cidade do Rio de Janeiro que, mais tarde o morro do Pão de Açúcar fora escolhido como lugar para ser inaugurado um bondinho, no ano de 1912. Landseer pintou ainda um desenho que leva também no título referência ao Pão de Açúcar, trata-se da obra: *Baía de Botafogo e Pão de Açúcar*. A apreciação do cronista e pintor francês Debret, no seu livro *Viagem Pitoresca ao Brasil*, contemporâneo ao pintor Inglês Landseer, chama-nos atenção ao citar poeticamente o morro do Pão de Açúcar, o Corcovado, e as praias e os bairros que estão no seu entorno, ele afirmou: “Seguindo o plano brumoso do Pão de Açúcar, descortina-se, através das nuvens da manhã, o pico recurvo do Corcovado, cuja base termina à beira-mar na praia do Flamengo, outrora deserta e cujas lindas casas, recentemente construídas, escondem, hoje, o bairro do catete..”²¹⁴

Neste desenho *Baía de Botafogo e Pão de Açúcar* (Fig.7), 1825-1826 (Desenho: pastel preto realçado com branco) a temática do pintor Landseer é mais uma vez o morro do Pão de Açúcar, mas agora nesta iconografia há outro cento de preocupação estética, estamos nos referindo à baía de botafogo (atual bairro de botafogo). Na aquarela *The Corcovado from opposite side of Bota fogo Bay* Landseer já havia feito referência à baía de Botafogo, ambas as fontes iconográficas focalizam os dois morros simbólicos do Rio de Janeiro a partir da perspectiva da baía de Botafogo. A baía de Botafogo nos oitocentos era um ponto geográfico do Rio de Janeiro que proporcionava uma vista privilegiada dos morros do Corcovado e do Pão de Açúcar. Até hoje, quem se posicionar nas areias da Praia de Botafogo poderá usufruir de uma das mais belas vistas do Pão de Açúcar e do Corcovado. A cronista Inglesa Maria Graham, já havia observado no seu *Diário de uma viagem ao Brasil* que se podiam desfrutar, a partir de um ponto de vista geograficamente estratégico da baía de Botafogo, as belezas do Rio de Janeiro: “A baía de Botafogo é certamente um dos panoramas mais belos do mundo, mas até os últimos anos suas margens eram pouco habitadas pelas classes superiores da sociedade. No ponto mais afastado há uma garganta entre a montanha do corcovado e as montanhas que poderíamos chamar de grupo do Pão de Açúcar.”²¹⁵ Existe ainda uma outra citação muito instigante do alemão Carl Schlichthorst ressaltando-se que pode-se ter uma visão

²¹⁴ - DEBRET, Jean Baptiste. *Op.cit* . p.157.

²¹⁵ - GRAHAM, Maria. *Diário de uma Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990; p. 305

esplendorosa da praia de Botafogo: “ Num ponto mais elevado, em frente ao Pão de Açúcar.(...) A vista é deslumbrante. Do lado de terra, vê-se quase na perpendicular, parte da baía e a Praia de Botafogo por trás do Pão de Açúcar.”²¹⁶



Baía de Botafogo e Pão de Açúcar (Fig.7),

No desenho *Baía de Botafogo e Pão de Açúcar* nós podemos constatar a preferência temática do pintor Landseer em retratar o homem negro nas suas obras de arte enquanto esteve no Rio de Janeiro, nas 14 fontes iconográficas que fazem parte do nosso corpus documental a população negra está presente em 12 iconografias que são: *Negro com tocha; Caçadores de borboleta; Rio Seco na Ilha do Governador ou Escravo na Ilha do Governador; Ponte de São Cristovão e Tijuca ou Ponte de São Cristóvão; The corcovado from opposite side of Bota fogo bay; Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre; Baía de Botafogo e Pão de Açúcar; Cachoeira da Tijuca ou Queda d'água na Tijuca; Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha; Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento; Black Punishment at Rio de Janeiro ou The Punishment of a Slave, Rio de Janeiro ; Imperatriz Leopoldina ; Corcovado vista da capela da conceição ; Rua dos ourives, left Side.* Se observarmos estas 12 fontes iconográficas de autoria de Charles Landseer, nós veremos que o homem

²¹⁶ -SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais;* p.186 .

negro no Rio de Janeiro está sempre exercendo alguma tarefa, que vai desde segurar outro negro, no ato do castigo, ao trabalho de ambulante, portanto, apenas em quatro obras de arte do pintor inglês a população negra apesar de presente não executa nenhuma tarefa aparente, que são as seguintes: *Corcovado vista da capela da Conceição*; *The Corcovado from opposite side of Bota fogo Bay*; *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*; *Ponte de São Cristovão e Tijuca ou Ponte de São Cristóvão*.

Através das fontes textuais e iconográficas, podemos observar que a baía de botafogo, fora uma localidade bastante retratada em diversas técnicas de arte, por diferentes pintores e bastante citada pelos cronistas europeus que passaram pelo Rio de Janeiro durante o começo do século XIX. As areias de botafogo foram durante os oitocentos um local popular e bastante utilizado como lazer e encontro das elites e das classes menos favorecidas que lá se cruzavam, o cronista e Almirante *Graham Eden Hamond* destacou nos seus escritos, uma passagem muito interessante sobre a praia de botafogo em 31 de julho de 1825, ele contou que :

“De todos os dias da semana quem, na Inglaterra, suporia que o domingo seria o favorito para esse divertimento? Aqui, entretanto, esta manhã bem cedo, estavam sendo feitos preparativos para uma corrida de cavalos, e a arenosa praia de Botafogo tornou-se, um cenário animado. Antes das 8 horas, o imperador e a imperatriz já estavam no local,(...), e o posto de chegada, onde estavam reunidas todas as classes do povo. O almirante tinha um café da manhã preparado para os que chegaram, entre os quais estavam Mrs. Chamberlain, Mrs. Graham, Sir Charles Stuart e Lord Marcus Hill”.²¹⁷

Como já sabemos, os pintores viajantes do início dos oitocentos se mostravam bastante interessados pela natureza dos trópicos na América Portuguesa, um dos temas favoritos de um pintor viajante, de origem européia, eram as cachoeiras, cascatas ou quedas d'águas e também o mar que foram pintados por Landseer, por Taunay e também por Thomas Ender. Vide como a exemplo, a paisagem natural *Cascatinha da Tijuca*, do pintor francês, analisada por nós no capítulo dois. De certa maneira, estes pintores partilham do sentimento do pitoresco que se expressa pela escolha de

²¹⁷ - HAMOND, Graham Eden. *Os Diários do Almirante Graham Eden Hamond. 1825-1834/38*; p.15 e 16.

elementos que representam a natureza, como a retratação da água em geral, seja a retratação de uma cachoeira, mar, rio, riacho ou simplesmente poças d'água que mostrem a força, a beleza da natureza e a pequenez do ser humano perante a representação da água. Àquela época o Brasil já era conhecido na Europa pela sua riqueza hidrográfica, para os pintores–viajantes, retratar esta beleza e riqueza hidrográfica era importante, pois iria de encontro ao desejo do público europeu de conhecê-las. Das 14 obras de Landseer que compõem o nosso corpus documental iconográfico, são oito iconografias que mostram a representação da água, seja em forma de cachoeira, mar, rio ou riacho, são elas: 1. *Baía de Botafogo e Pão de Açúcar*; 2. *Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha*; 3. *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento (BNRJ)*; 4. *The corcovado from opposite side of Bota fogo bay*; 5. *Cachoeira da Tijuca* ou *Queda d'água na Tijuca*; 6. *Rio seco na ilha do governador*; 7. *Ponte de São Cristovão e Tijuca*; 8. *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre*. A enormidade, o ruído ensurdecador e a beleza das cachoeiras encantam o observador europeu. “Cachoeiras imensas são bons exemplos de temas que, enquanto tendem ao sublime, podem cair na esfera de ação do pintor.”²¹⁸

Ressaltamos que não encontramos nos cronistas pesquisados o nome cachoeira, mas sim queda d'água e cascata ou uma descrição do que seria denominado de cachoeira e seus sinônimos (queda d'água e cascatas), mas estas descrições dos cronistas se aproximam das imagens de uma cachoeira conforme a aquarela de C. Landseer (*Cachoeira da Tijuca* ou *Queda d'água na Tijuca*) e o óleo de N.A.Taunay (*Cascatinha Taunay*). Ressaltamos que, o artista austríaco Thomas Ender também pintou uma aquarela inspirado na mesma cachoeira, na qual Nicolas Antoine Taunay habitou, quando chegou ao Rio de Janeiro, intitulada *Pequena cachoeira, na floresta da tijuca, junto à casa do senhor Taunay* (Thomas Ender). Esta mesma cachoeira também havia encantado Charles Landseer que provavelmente é aquela obra de arte intitulada *Cachoeira da Tijuca* ou *Queda d'água na Tijuca*. Verificamos que o pintor e cronista Debret também fez uma citação sobre as cachoeiras no seu livro, *Viagem Pitoresca*: “Mais longe, nas partes altas, quedas-d'água escorrendo pela rocha nua formavam igualmente pontos brancos, porém cintilantes como estrelas.”²¹⁹ Os cronistas austríacos Spix e Martius fizeram igualmente uma descrição das cachoeiras: “Antes de amanhecer o dia, seguíamos

²¹⁸ - MARTINS, Carlos (curadoria). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, setembro/novembro de 1999. Paço Imperial/Minc IPHAN.p.20

²¹⁹ - DEBRET, Jean Baptiste. *Op.cit* . p.151.

na direção do ruído das águas, e chegamos, a uma alta parede de rocha, da qual se despenha um riacho cristalino, perdendo-se parte em poeira de água, na profundidade de quase cem pés, na grota em baixo.”²²⁰

A aquarela de Landseer *Cachoeira da Tijuca* ou *Queda d’água na Tijuca* (Fig.8) apresenta uma muralha de pedra, localizada entre montanhas por onde uma torrente de água cai cercada por uma vegetação rica e verde, com árvores, destacando-se uma bananeira. No 1º plano há bananeira e outras árvores, atrás já surge à cachoeira, com as pedras escondidas na vegetação verdejante, no 2º plano e 3º plano, já aparece plenamente à cachoeira, entre morros, com a torrente de água escorregando pelas pedras cercadas por árvores e vegetação não definida. No finalzinho do 3º plano, foi pintado por Landseer um pequeno céu, posicionado em cima da muralha de pedra (por onde desce a água) em tonalidades: azul e branco. Com esta aquarela Landseer nos transmite a mesma força viva da natureza, evocada pela pungente queda d’água, provocando no espectador o sentimento de sublime, juntamente com a retratação das montanhas e a presença do verde da nossa mata tropical.

Quando Landseer pintou a aquarela que é nomeada de *Queda d’água na Tijuca* ou *Cachoeira da Tijuca*, provavelmente ele também fora inspirado pela cascata da tijuca, situada onde é atualmente o Parque Nacional da Tijuca. Esta, se tratando da mesma cachoeira que em 1816 encantou Nicolas Antoine Taunay, ao ponto deste pintor francês escolher aquele lugar para erigir a residência de sua família. Mas o próprio pintor Charles Landseer, juntamente com o Almirante inglês Graham Eden Hamond, também possuíam o hábito de passear a cavalo pelas matas da tijuca para apreciar o espetáculo visual, que era assistir a cachoeira da Tijuca. Em agosto de 1825, há uma passagem no diário do Almirante Hamond sobre estes passeios compartilhados por ambos participantes da Missão Diplomática:

“Saí com Mr. Landseer (o artista) para ir a cavalo até a cascata da tijuca. Assisti esta manhã a uma cena do maior romantismo. As enormes massas arredondadas de rochas, por entre as quais a torrente se precipita de queda em queda, alteradas nas suas formas pela infinita variedade de árvores e trepadeiras, diversas cabanas cobertas pelas largas folhas de bananeira e o

²²⁰ - SPIX e MARTIUS. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*; p. 86.

conjunto coroado pelo grandioso cume da Gávea, formando um quadro tão estupendo que é impossível de esquecer”²²¹.

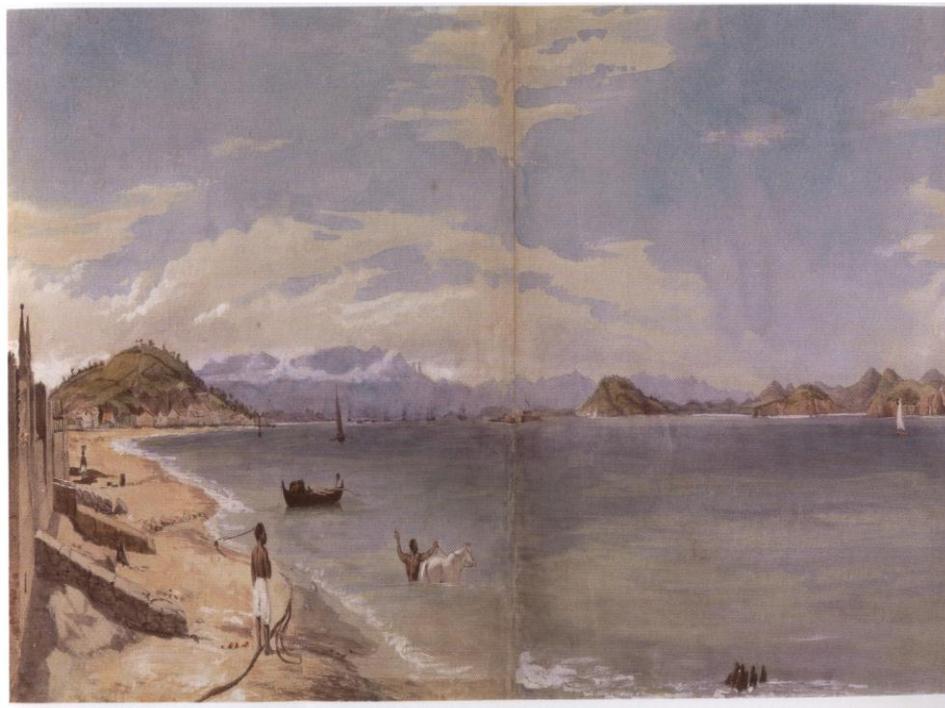


Cachoeira da Tijuca ou Queda d'água na Tijuca (Fig.8)

Mais tarde quando N.A.Taunay foi embora, seu irmão Auguste Taunay e depois seu filho Felix Émile Taunay continuaram habitando ao lado da cascata da tijuca, somente no início do século XX, a residência dos Taunay fora demolida. No começo do século XIX, a cachoeira da Tijuca pintada por Ender, Taunay e Landseer era ainda a maior queda d'água do atual Parque da Tijuca, conhecida na época. A cachoeira da Tijuca, situada no atual Parque da Tijuca, atraiu no passado a atenção não só destes três pintores europeus, mas, de muitos outros pintores, cronistas, e pessoas ilustres nos

²²¹ - HAMOND, Graham Eden. *Op. Cit*; p. 23.

oitocentos que descreviam a sua beleza. Presumimos que, o fato de um imponente e famoso artista francês ter erguido uma casa, perto de uma cachoeira entrevada em uma mata, na época, foi um chamariz. A construção residencial de Taunay atraiu vários estrangeiros de origem européia para conhecer aquela cachoeira localizada dentro de uma mata na Tijuca, além de, atrair também os visitantes do próprio Brasil e da própria cidade do Rio de Janeiro.



Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha (Fig.9)

Aquarela *Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha* (Fig.9) trata-se de uma iconografia com temática de uma paisagem natural com elementos típicos de uma cena marítima, pois possui: a sucessão de mar e montanhas, aproximação do céu com o mar (na mesma cor azul e branco), a presença de pequenos barcos e a vegetação verdejante, ressaltando-se a retratação marcante do mar. Apesar da presença nesta aquarela do ser humano (negros), como ainda, de construções civis em miniatura (e muro em tamanho normal) e de embarcações, o que fica registrado de mais forte aos olhos do observador é o aspecto idílico desta paisagem natural. Um passante negro (sem camisa) carregando algo sobre a cabeça, localizado perto de um muro é retratado em miniatura. Na areia da praia há outro homem negro (descalço e sem camisa) que está em pé, ao lado de uma corda que amarra um barco (sem velas) deixado ao mar, existe

ainda, outro homem negro que está dentro do mar banhando-se com um cavalo ou está trabalhando, cuidando de cavalos.

Apesar deste cenário pictórico criado por Landseer ter um apelo paradisíaco, com todos os elementos necessários, observe-se que o pintor inglês dispôs os três homens exercendo funções. O primeiro provavelmente é um negro de ganho, que vende alguma mercadoria carregando-a sobre a cabeça, o segundo está responsável por um barco e o terceiro pode ser um negro pastoreio responsável pelo cuidado de cavalos. As embarcações pintadas por Landseer (*Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha; The corcovado from opposite side of Bota fogo bay; Rio seco na ilha do governador; Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre; Baía de Botafogo e Pão de Açúcar*) circunscrevem-se no universo marítimo, mas mesmo que possa estar ligado à pesca doméstica, ainda assim, ambigualmente fornece também uma idéia de calma e dos prazeres da vida marítima. Em Nicolas A. Taunay vigora a percepção de que as embarcações transmitem calma e os prazeres da vida marítima. Já as embarcações retratadas por Thomas Ender circunscrevem-se totalmente a uma função de porto e de comércio fundamental para o desenvolvimento da civilização.

Na aquarela *Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha*, o céu foi representado com luz e sombreados, gamas e variações de tonalidades de azul e branco, nós destacamos também que, este céu foi aproximado do mar, mostrando tons em azul, branco e outros tons escuros. A pesquisadora de arte Ana Maria Belluzzo comentou sobre a preferência dos pintores em escolherem o mar como inspiração artística, pois: “A visão do mar concede inúmeras oportunidades para os artistas elaborarem a unidade do quadro pela predominância da luz atmosférica, prescindindo do claro-escuro da natureza, concebido por Leonardo.”²²² Este céu em Landseer, possuindo também uma dimensão romântica, pintado com apuro e preciosismo técnico, tendo tonalidades variadas e com o uso do claro e escuro, apresenta ainda como característica muitas nuvens no céu, assemelhando-se muito com a forma de retratação do céu feito por Taunay, na qual, ambos dão uma importância artística para a representação do céu.

Este cuidado artístico ao retratar o céu, é percebido em outras obras executadas pelo pintor inglês, podemos citar quatro fontes iconográficas: 1. *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*; 2. *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre*; 3. *The corcovado from opposite side of Bota fogo bay*; 4. *Entrada da Barra do Rio vista da Praia Vermelha*. Aliás, foram muitos os cronistas europeus que durante

²²² - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Op. Cit.*, 1988; p.130.

os oitocentos fizeram descrições do céu tropical do Rio de Janeiro, em dias ensolarados, como alguns cronistas também narraram o prazer que é estar em uma praia paradisíaca nos trópicos:

“As ondas quebram espumando nos penhascos da base do morro. (...) O rumor do mar adoçado pela distância convida a descer. As ondas fogem, quando a gente se aproxima, mas logo o Atlântico com toda a sua força atira o banhista sobre a areia. É preciso ter vivido nos trópicos para poder avaliar. A umidade refrescante com que a água salgada impregna o corpo. É preciso ter experimentado tanto os gozos como os padecimentos da natureza tropical para se compreender o benefício dum banho de mar sob este céu.”²²³

Quanto à paleta de cores distribuídas na fonte iconográfica *Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha*, bem como no conjunto iconográfico escolhido por nós, notamos um uso tímido das cores disponível a um pintor. Pois não há variedades de cores vibrantes e nem tão pouco o uso de todas as cores fortes (primárias). Landseer praticamente não utilizou todas as três cores primárias, que são: vermelho, azul e amarelo. Em geral, percebemos que, tanto nesta aquarela, como nas outras aquarelas o artista Inglês limitou-se a usar as cores da seguinte forma: o branco foi muito usado, o azul foi muito usado, sobretudo diluído no branco, o verde foi bastante utilizado e o vermelho raramente se viu nas imagens de Landseer. Salientamos a ausência do uso do amarelo no conjunto iconográfico do pintor Landseer no Brasil, escolhido por nós. Landseer utilizou as seguintes cores nas suas aquarelas e no seu óleo: 1. *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre*: vermelho, azul e verde vibrante; 2. *Cachoeira da tijuca ou Queda d'água*: verde vibrante, azul e branco; 3. *Entrada da barra do rio vista da praia vermelha*: azul, verde e branco; 4. *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*: verde, azul, branco; 5. *The corcovado from opposite side of Bota fogo bay*: azul, branco e verde; 6. *Corcovado vista da Capela da Conceição*: verde, vermelho e branco.

O mar e o céu nas aquarelas *The Corcovado from opposite side of Bota fogo Bay*; *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*; *Entrada da Barra do Rio vista da Praia Vermelha* são pintados na mesma tonalidade de um azul claro quase

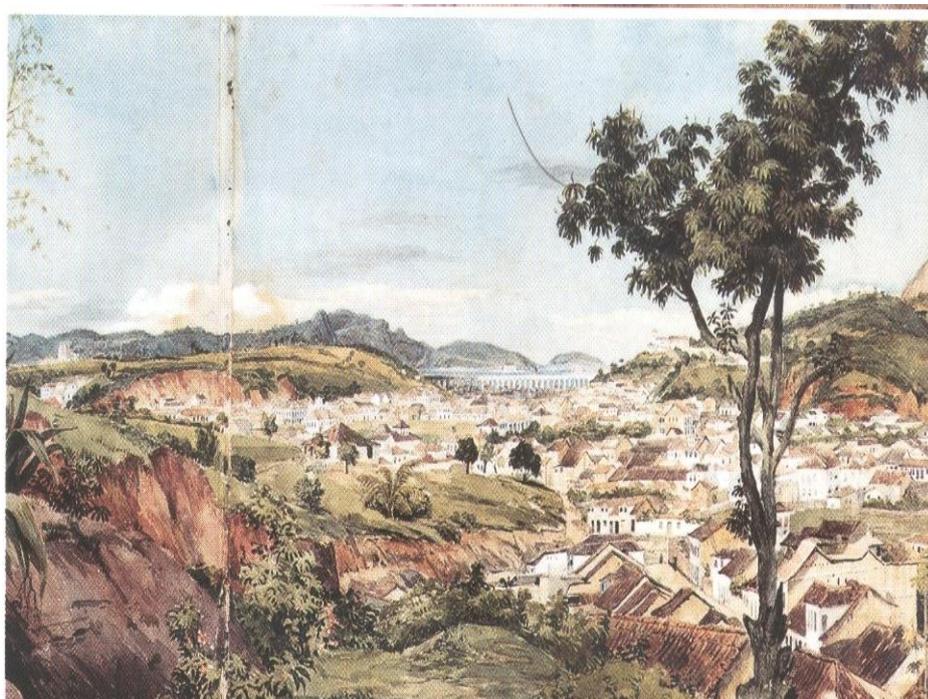
²²³ - SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*; p.186/187.

branco, e as montanhas foram pintadas na cor marrom tomadas pelo verde representando a vegetação. A claridade foi o efeito mais usado nestas obras (*The Corcovado from opposite side of Bota fogo Bay; Cidade Nova do Rio de Janeiro , vista do Livramento; Entrada da Barra do Rio vista da Praia Vermelha*) pintadas por Landseer como se ele desejasse mostrar e reter para a posteridade, os lindos dias ensolarados que ele testemunhou na cidade Tropical do Rio de Janeiro. A utilização do claro e escuro, com o aumento da claridade (uso do branco), para iluminar todo o campo plástico, foi utilizada por Landseer no seu óleo *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* e em seis outras aquarelas suas, na qual representou a paisagem brasileira, sejam as de cunho mais urbanos ou as que ele representou principalmente a natureza (1. *Negro com tocha* ou *Escravo segurando tocha*; 2. *Cachoeira da Tijuca*; 3. *Entrada da Barra do Rio vista da Praia Vermelha*; 4. *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*; 5. *The Corcovado from opposite side of Bota fogo Bay*; 6. *Corcovado vista da capela da Conceição*).

A aquarela *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento* (fig.10) de Landseer nos faz questionar em que ponto e em que altura ele estava para ser inspirado a fazer esta tomada panorâmica? Trata-se de uma vista panorâmica onde não há um elemento predominante nesta iconografia, mas sim vários elementos, foram pintados montanhas, árvores (coqueiro), céu, vegetação, mar, como várias construções arquitetônicas (casas) e o aqueduto da carioca (é conhecido atualmente como: aqueduto/arcos da lapa). Parece uma retratação artística sob a perspectiva de quem está olhando do alto para baixo, posto que, todos os elementos que compõem o campo plástico estão em miniatura, dando a idéia de que o ângulo do artista é de cima para baixo. A visão predominante é de uma cena urbana (paisagem urbana), mas com forte apelo para elementos da natureza (paisagem natural), em cada montanha há uma casa construída, seja em cima, ao lado ou abaixo das montanhas. Nota-se desta panorâmica de Landseer a grande característica geográfica do Rio de Janeiro, que são a sucessão de morros localizados para todos os cantos da cidade. Os morros são sempre entremeados pelo mar, tendo a marcante presença do verde da natureza.

A iconografia *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*, nos leva a pensar que a intenção de Landseer era mostrar o aspecto urbano do Rio de Janeiro. Mas por outro lado, esta aquarela ainda guarda muito da natureza tropical que tanto atraiu os viajantes europeus no começo do século XIX. O Rio de Janeiro nos oitocentos havia crescido muito, já naquela época, as construções arquitetônicas e o aqueduto tinham

sido executadas em função do aumento populacional, a fim de servir as necessidades da população fluminense. Segundo a pesquisadora Belluzzo a representação constante dos aquedutos, entre os ingleses no começo do século XIX, pode significar a interferência humana no meio ambiente, transformando a aparência, dando um aspecto mais urbano a localidades com predomínio da natureza bruta. “O aqueduto do Rio de Janeiro (conhecido como Arcos da Carioca) não deixa de ser um motivo familiar para a percepção do artista inglês dessa época, em que a construção das pontes e aquedutos efetivam o predomínio da intervenção sobre a natureza dada. Pontes e aquedutos freqüentam as gravuras inglesas. Representam a outra face do culto à natureza”²²⁴.



Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento (fig.10)

É impressionante constatar como que repetidamente, durante os oitocentos, diversos pintores-viajantes de várias origens, vieram para o Brasil, sejam amadores ou profissionais, sendo filiados em missões ou independentes, ligados em diversas tradições artísticas, eles produziram vistas panorâmicas demonstrando uma enorme “afinidade desse século com a *visão do todo* ou de um espaço amplo. Não surpreende que a vista panorâmica se tenha tornado um modelo paisagístico por excelência.”²²⁵ Landseer também executou outras vistas, além de *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento (fig.10)*, na qual compõem o nosso corpus documental que são: *Entrada da*

²²⁴ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*; p.23

²²⁵ - BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Op.cit.*; p.50

Barra do Rio Vista da Praia Vermelha; Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre; Corcovado vista da capela da Conceição. Das quatorze iconografias do pintor Landseer que integram o nosso corpus documental, escolhidas por serem mais significativamente representativas entre as mais de 300 que ele executou inspirado no Brasil, *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento*, é uma das poucas na qual não há representação artística do ser humano. O pintor francês Nicolas Antoine Taunay também pintou várias vistas, como estas que já foram analisadas no capítulo II: *Vista do Largo do Machado em laranjeiras; Vista do outeiro, praia e igreja da Glória; Vista do Pão de açúcar a partir do terraço de Sir Henry Chamberlain; Vista da Glória do Outeiro; Vista da Baía do Rio de Janeiro; Vista tirada do morro da Glória.* Mas tecendo uma rápida comparação de *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do livramento* com o óleo *Vista do Largo do Machado em laranjeiras* (e as outras do pintor Taunay já citadas acima) podemos notar que, nas “*Vistas*” de Taunay é possível visualizar o ser humano, os animais, as construções arquitetônicas em miniatura e não apenas os telhados das construções. Mas a temática “*Vistas*” caracteriza-se, tanto nos óleos de Taunay como nas iconografias de Landseer, pela presença marcante da natureza, que era uma realidade constante no Rio de Janeiro do começo do século XIX.

Landseer tão pouco, se restringiu a desenhar apenas a natureza fluminense. A exploração do trabalho escravo, um dos temas pulsantes em Landseer, mereceu sua atenção, o artista registrou os negros recém-chegados, a rotina de trabalho e também os castigos sofridos por estes. A retratação das punições realizadas no período escravista no começo dos oitocentos no Brasil possui como exemplo, o desenho de Landseer intitulado *Black Punishment at Rio de Janeiro* (fig.11), desenho/bico de pena. Podemos verificar que não foram somente Rugendas e Debret, que executaram obras de arte sobre os açoites impingidos aos escravos – negros, durante a época de vigência da escravidão no Brasil, possuímos também imagens sobre a escravidão e os castigos desenhados por outro pintor-viajante de origem inglesa, Charles Landseer. O pintor e cronista francês Debret, contemporâneo ao tempo de permanência de Landseer no Rio de Janeiro, explicou sobre os açoites aplicados aos escravos na época, pois: “A necessidade de manter a disciplina entre uma numerosa população negra levou o legislador português a mencionar no Código Penal a pena do açoite, aplicável a todo escravo negro... É

comum encontrar-se em casa do fazendeiro brasileiro um tronco, antigo instrumento de castigo.”²²⁶



Black Punishment at Rio de Janeiro (fig.11)

As iconografias de Landseer, durante os oitocentos, talvez pudessem ter funcionado como denúncia e divulgação da escravidão e dos castigos sofridos pelos escravos no Brasil para o Velho Mundo, no entanto, como a sua obra de arte foi confiscada por Stuart e resgatada por Alberto Rangel somente no começo século XX, esta função não foi desempenhada. Apesar de que, nos parece que o objetivo de Landseer e dos outros pintores viajantes (Taunay e Ender) era principalmente divulgar as peculiaridades e a beleza do país tropical, e não propriamente denunciar a escravidão e os maus-tratos. O desenho *Black Punishment at Rio de Janeiro* mostra uma cena chocante que provavelmente fora testemunhada com frequência pelo pintor inglês. Onde o tom de dramaticidade deste desenho se encontra nos detalhes que foram tão bem desenhados por Landseer. Seja na cabeça arqueada para trás e na boca entreaberta do escravo durante o castigo, demonstrando dor e sofrimento, como ainda, no braço do algoz que ao buscar mais força lança-o ao alto para chicotear com mais eficácia. Há um

²²⁶ -DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. p; 320/323

comentário do cronista inglês Hamond expressando a sua estranheza em relação às punições, que achamos extremamente revelador do sentimento dos europeus para com a escravidão negra no Novo Mundo: “Não me foi possível descobrir a razão deste castigo. É horrível não se encontrar senão uma população preta, onde quer que se vá, e toda ela de escravos.”²²⁷

No 1º plano e 2º plano, a estrutura do desenho *Black Punishment at Rio de Janeiro*, está centrada na figura do homem negro amarrado em um tronco pelas mãos, ele está com as calças arriadas, sendo envolto em uma corda que é segurada por outro negro, para mantê-lo em pé no tronco. Atrás do escravo que é açoitado está o seu carrasco segurando um chicote, provavelmente, trata-se de um mulato pelos traços do rosto. Em cima do tronco há outros dois chicotes. Ainda no 2º plano há um soldado empunhando uma espingarda. No último plano, há um homem sem camisa, deitado em um morro que assiste ao açoitamento, passivamente. O Historiador Alberto Rangel comentou a sua opinião de que, o sofrimento dos escravos havia comovido o pintor inglês Landseer: “Impressionou-se Landseer com as figuras da escravidão, cuja negra miséria a pompa solar da terra ainda mais relevava. Seria, o preto a curiosidade capital dos ávidos observadores estrangeiros. Tristezas humanas pedem consternação ou revolta, que é um dever mesmo da arte deixar fria e implicitamente assinaladas.”²²⁸

Os pintores viajantes optaram por retratar freqüentemente o homem negro sob o aspecto do “exotismo”, seja mostrando-o passivo e apático, na condição de escravo, ou envolvido pelo labor do seu cotidiano, no ato do castigo, nos seus hábitos populares, mas nunca num quilombo ou em um momento de revolta, como em alguns motins já narrados no Capítulo I. Nesta forma de retratação só enfatiza-se a inferioridade do negro escravo no Novo Mundo. Nas palavras escritas do Francês J.B. Debret, que foi pintor e cronista, só reforçam aquilo que as imagens dos demais pintores viajantes (Ender, Landseer e Taunay) refletem acerca da personalidade passiva e apática do homem negro em relação à sua condição de servo: “(...) os sábios naturalistas concordam em que o negro é uma espécie a parte da raça humana e destinada, pela sua apatia, à escravidão (...)”²²⁹.

Os membros da Família Real também foram representados plasticamente por Charles Landseer no Brasil, ele desenhou o casal D. Pedro I (ex : *D. Pedro I*, bico de pena, 1825-1826) e a Imperatriz Leopoldina (ex : *Imperatriz Leopoldina*, bico de pena,

²²⁷ - HAMOND, Graham Eden. *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond*; p.23

²²⁸ - LANDSEER, Charles. *Landseer*. Texto Alberto Rangel. São Paulo: Candido Guinle de Paula Machado/ Sanzara, 1972. pg:147/148.

²²⁹ - DEBRET, Jean Baptiste. *Op. Cit*; p. 204.

1825-1826), mesmo que a retratação da realeza tenha sido um universo bem restrito no total da sua produção iconográfica. Porém, lembramos que o pintor inglês parou em Portugal, durante o trajeto de viagem da Missão Diplomática rumo ao Brasil, e fez também dois desenhos do Monarca D.João VI - *Dom João VI/Lápis*, 24,4 x 24,8 cm; e *Dom João VI/carvão*, pastel vermelho e aguada cinza, 49x32; no Rio de Janeiro ele fez ainda o desenho que leva o nome da 1ª Imperatriz do Brasil, *Imperatriz Leopoldina*. No desenho *Imperatriz Leopoldina*, a Imperatriz é representada ocupando os três planos do campo plástico, cercada pela natureza fluminense e com vestimentas de amazonas (botas, chapéu...). No 1º plano aparecem as patas do cavalo, muro (lado esquerdo) e arbustos (lado direito) e chão de terra batido, no 2º plano aparecem montanha, árvores e vegetação, aparece todo o cavalo e a Imperatriz montando este mesmo cavalo, mais a frente do cavalo há um homem negro (representado de costas sem camisa e sapatos) carregando um cesto na cabeça, todos os seres vivos estão representados de costas, ela é cercada por vegetação e árvores (lado direito), e muro do lado esquerdo. No 3º plano aparece à cabeça da Imperatriz e o céu, do lado direito, há vegetação e palmeiras, do lado esquerdo, há um muro na qual se apóia uma bananeira.

O que é remarcável neste desenho de Landseer intitulado *Imperatriz Leopoldina* (fig.12) é a forma de representação escolhida pelo artista inglês, pois a Imperatriz está em uma posição anti-clássica, tratando-se de uma maneira nada convencional de desenhar, apesar do pintor Landseer, ser um homem de formação Acadêmica (Royal Academy de Londres). O pintor inglês escolheu desenhar a Imperatriz do Brasil de costas para o observador, ou seja, em uma posição anti-clássica, montada em um cavalo, cercada por uma natureza luxuriante. Como Landseer escolheu representar a Imperatriz Leopoldina de costas, e o fato de haver uma ausência de qualquer indício de poder real neste desenho que ligue a pessoa da Arquiduquesa Leopoldina a esta retratação pictórica, para um observador leigo ou mesmo para um Pesquisador, se não fosse o título deste desenho, nada indicaria que era uma representação da Imperatriz, apesar de ser de conhecimento que Landseer fora contemporâneo da 1ª Imperatriz do Brasil.

O ser humano, nesta obra (*Imperatriz Leopoldina*) e em seis outras obras de Landseer, foi também representado de costas, as iconografias que nos referimos são: *Negros com Tocha; Caçadores de borboletas; Rua dos Ourives; Corcovado vista da capela da conceição; Pão de Açúcar; Entrada da Barra vista da praia vermelha; Baía de Botafogo e Pão de Açúcar*. O hábito de cavalgar era uma preferência constante entre os europeus no Brasil, este mesmo hábito também fora compartilhado pela Imperatriz:

“O verde permanente de seus arrabaldes pitorescos convida à visita e dá um objetivo agradável aos passeios a cavalo, recomendados como exercício saudável”²³⁰. Nos diários de Graham Hamond há também uma passagem onde ele faz à mesma afirmação, em relação ao prazer da cavalgada como um costume entre os estrangeiros enquanto residiram no Rio de Janeiro: “Os estrangeiros, formavam uma sociedade à parte e os seus divertimentos eram os passeios a cavalo ou a pé pelos pontos pitorescos do Rio e arredores”²³¹.



Imperatriz Leopoldina (fig.12)

Uma retratação clássica da família real, tradicional, foi executada nos óleos do pintor francês J.B. Debret, como exemplo, podemos citar as obras *Cerimônia de sagração* e *Coroação de D. Pedro I e D. João VI*. Na iconografia, como a que citamos do pintor Debret, ora a Família Real fora pintada como se estivesse posando para uma foto, ou então surge inserida num contexto histórico próprio da sua realidade real, ou então, é pintada exercendo o seu ofício de Reis – o que a situa em um universo do poder monárquico, paramentados com vestuário próprio e insígnas que lembrem a sua posição

²³⁰ - DEBRET, Jean Baptiste. *Op.cit.* p.127.

²³¹ - HAMOND, Graham Eden. *Op. Cit;* p.23

de superioridade. De igual maneira, anteriormente, outros pintores viajantes retrataram a família real sempre lembrando sua superioridade em relação aos seus súditos, foi o que ocorreu na aquarela de Thomas Ender intitulada *Palácio de São Cristóvão* (já comentada no capítulo anterior). Landseer, ao contrário, optou por uma maneira de desenhar a Arquiduquesa Leopoldina na qual a coloca num mesmo espectro de um europeu comum, pois neste desenho ela está cavalgando em meio à natureza tropical, sem a guarda real ou a sua *entourage*. Ele procura enfatizar, desta maneira, o seu aspecto humano e não a sua importância política, de alguém que pertence à família real.

Mas por outro lado, este desenho *Imperatriz Leopoldina*, pode estar também refletindo como o pintor Inglês ficou chocado e descontente ao deparar-se com a Arquiduquesa da Áustria e 1ª Imperatriz Consorte do Brasil montada a um cavalo à maneira masculina, e ainda desprovida de qualquer aparato que indicasse a sua nobreza e estirpe, vestida sem os trajes reais que caberia a uma Imperatriz daquele porte. Outros cronistas europeus ficaram igualmente perplexos com a visão da Imperatriz usando vestimentas simples e montando cavalo como um homem, foram eles o alemão Carl Schlichthorst e o inglês Graham Eden Hamond. O cronista Alemão Carl S. fez o seguinte comentário: “A imperatriz é baixa e gorda. A roupa com que se apresentava absolutamente não podia agradar a um olhar europeu. Altas e duras botas de Dragão, largas calças brancas e por cima curta túnica de seda, um fato de montar aberto, à moda masculina, por cima da gola da camisa, e um chapéu branco, enfeitado de azul claro. Essa bizarra combinação de trajes tão diversos não poderia produzir um conjunto agradável.”²³² A observação de G. E. Hamond, em relação ao vestuário e costume de cavalgar da Imperatriz, foi à mesma de Carl e ambos funcionam como a voz de Landseer para este fato inusitado, testemunhado nos trópicos, pelos três europeus: “Ao retornar, encontrei três coisas que eu nunca havia visto antes: um negro branco, a Imperatriz montada a cavalo feito homem (sua maneira usual) ...”²³³

O Historiador Alberto Rangel, aquele que foi responsável pela chegada das imagens do pintor Landseer ao Brasil, teria afirmado no prefácio do livro intitulado *Landseer*, sobre o desenho da Arquiduquesa Leopoldina, executado pelo artista Charles Landseer, um comentário parecido com o dos cronistas citados acima; pois para ele a Imperatriz Leopoldina, no Brasil, não lembrava em nada as glórias reais que cabiam a um membro de importante casa monárquica na Europa: “Ali, a Imperatriz Leopoldina se

²³² - SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826)*; p 24/25 .

²³³ - HAMOND, Graham Eden. *Op. Cit*; p. 23.

escanha sozinha no seu cavalo de passeio, maltratada no triste aspecto de renunciada das glórias dos sexos, a que a coroa imperial, arvorada numa aldeia”.²³⁴



Corcovado vista da capela da conceição (fig.13)

A presença do catolicismo no Brasil foi ressaltada por Landseer também na aquarela *Corcovado vista da capela da conceição (fig.13)*, mas como já comentamos mais à frente neste capítulo, sobre a existência de outra representação artística, do pintor inglês reportando-se a uma provável procissão católica narrada pelo cronista inglês Robert Walsh. O que há em comum nestas duas fontes imagéticas que nos conduzem ao catolicismo, são as cruzes que aparecem em ambas as obras *Negro com tocha* e *Corcovado vista da capela da conceição*. A cruz por si só não nos conduziria ao catolicismo, mas sim, o fato de acreditarmos que a iconografia *Negro com tocha* “narre” um ritual católico comentado por Walsh. Ou mesmo, se não houvesse uma capela e um homem vestido com trajes de um padre católico na aquarela *Corcovado vista da capela*

²³⁴-RANGEL, Alberto. *Landseer*. São Paulo: Sanzara/ Candido Guinle de Paula Machado, 1972.; p.46.

da conceição não poderíamos nos reportar a uma provável alusão feita por Landseer ao catolicismo.

Apesar de *Corcovado vista da capela da conceição* trazer no título a palavra capela, na iconografia, em si, predomina mais uma vez a natureza fluminense, com a presença do corcovado, que já está expresso no nome desta aquarela. No primeiro plano, há representação do chão de terra batida, à direita grande árvore de grosso caule, grama e flores no chão ao lado da árvore, onde um cavalo alimenta-se do gramado. Ainda no 1º plano, ao lado da grande árvore, um padre está em pé com chapéu na cabeça pregando ou conversando com uma mulher negra, sentada no gramado de lenço na cabeça, atrás deles, há um arbusto que esconde uma residência civil. No lado esquerdo (1º plano), já surge parte da capela com sino e portão ao seu lado, espécies de flores, destacando-se uma sombra da grande árvore que se deita no chão, à esquerda. No segundo plano, aparece a grande árvore, destaca-se a mata com a presença de palmeiras ao lado da capela, atrás desta arquitetura religiosa há o morro do corcovado com gaiotas, ao lado esquerdo, estão bananeiras e outras plantas que cobrem uma residência que ladeia a capela. No terceiro plano, aparecem as folhas da grande árvore, o bico do corcovado e o céu sem destaque.

A temática principal da fonte iconográfica *Corcovado vista da capela da conceição* é a natureza tropical. Constatamos que a vegetação está espalhada por todos os lados desta obra. Há a grande árvore de caule retorcido e de folhas verdes que atravessa os três planos do campo plástico, a bananeira, os coqueiros, as flores, o gramado, e ainda a existência de variedade de plantas pintadas com detalhes por Landseer e o morro do corcovado tendo em volta uma mata. Todos estes elementos da natureza, só aumentam mais o ambiente bucólico desta composição marcada pela flora tropical. A natureza expressa em alguns destes elementos que citamos acima, só não estão presentes nas outras iconografias de Landseer: *Black Punishment at Rio de Janeiro; Rua dos ourives, left Side*.

Mesmo com as construções civis ou religiosas, e o cavalo posto a descansar ou ainda a existência de um padre conversando em *Corcovado vista da capela da conceição*, doutrinando ou transmitindo conselhos ou confortando uma mulher negra, a marcante presença da religião católica foi retratada por Landseer neste país tropical, dando ainda assim, para esta cena, um ar rural típico do século XIX. Nicolas Antoine Taunay também retratou a igreja católica nos seus óleos, mas sem que aquelas

arquiteturas religiosas ou os padres diminuíssem o sentido de uma obra na qual o enfoque é revelar a paisagem natural fluminense, este é mais um ponto em comum entre o pintor francês Taunay e o pintor inglês Landseer. Os padres ou as igrejas que nos lembrem o catolicismo no Brasil estão nos seguintes óleos de Taunay: *Vista do outeiro, praia e igreja da glória* (igreja); *Largo da Carioca* (padres); *Vista da Glória do outeiro* (igreja); *Morro de Santo Antônio* (igreja e padre).



Rua dos ourives, left side (fig.14)

No desenho (bico-de-pena) *Rua dos ourives, left side (fig.14)*, notamos uma das características tão peculiares a Charles Landseer, em comum aos pintores N.A.Taunay e Thomas Ender. Referimo-nos à sua habilidade em desenhar a arquitetura fluminense oitocentista com tanta precisão técnica. É possível considerar que esta habilidade corresponda a um dom pessoal de cada um dos três pintores, mas também não podemos deixar de lembrar que os três cursaram Academias de Belas-Artes, esta instituição, na qual a influência Neoclássica, ainda era muito forte nos três períodos concernentes aos

pintores. Nestas Escolas de Artes, apesar das distinções de uma Academia na Áustria, Inglaterra e França, a influência do estilo Neoclássico caracterizava-se também pelo preciosismo técnico, ou seja, pelo domínio na técnica do desenhar com realismo. Atualmente, as obras de arte destes artistas são excelentes fontes para recomposição das construções civis e religiosas do começo do século XIX, não só para Arquitetos como para Historiadores. Mesmo que esta fonte iconográfica, *Rua dos ourives, left side*, seja mais um esboço, a sua peculiaridade é mais acentuada ainda, pois se os elementos humanos estão de costas e rabiscados, de tal forma que identificamos a origem deles pela vestimenta ou, no caso dos escravos, também sabemos que eles o são, pelo fato de carregarem cestos na cabeça. A questão da perspectiva foi muito bem trabalhada por Landseer neste desenho, pois, a sucessão dos planos direciona o olhar do observador para o final da rua onde há um aglomerado de construções arquitetônicas.

Esta iconografia, de temática voltada para a paisagem urbana, pode ser considerada uma das suas poucas iconografias produzidas por Landseer na qual não se destaque um elemento representativo da natureza tropical fluminense. Nela, o pintor enfatiza o estreitamento da rua tão comentado por outros cronistas, também europeus, da mesma época. Com *Rua dos ourives, left side*, Landseer pode dar, ao público inglês e europeu, uma dimensão visual de como eram as residências e as ruas no Rio de Janeiro. A preocupação de Landseer em satisfazer a curiosidade do público europeu e inglês, documentando pictoricamente não só a flora fluminense, mas o aspecto urbano da cidade do Rio de Janeiro se comprova com as obras onde a temática são ruas, onde nelas, ele pôde mostrar o desenrolar da vida dos habitantes na América Portuguesa. Outra aquarela do artista inglês, com este tema, é a *Rua do Cano*. Devemos lembrar que Thomas Ender também retratou as ruas do Rio de Janeiro, tal como exemplo, na já citada aquarela *Rua de Santo Antônio*. Já em N.A. Taunay, não encontramos obras nas quais o título se refira as ruas da capital do Brasil, no período aqui focado. A pesquisadora de arte Ana Maria Belluzzo corrobora o que observamos a respeito da capacidade de Landseer em retratar as construções arquitetônicas da época, afirmando que: “Ao lado dos desenhos de Thomas Ender e Landseer apontam critérios similares. Um interesse iconográfico fica por conta da sensibilidade e atenção dedicadas à arquitetura brasileira.”²³⁵

²³⁵- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo: Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994; p.40.

Notamos a forte influência do estilo romântico nas fontes iconográficas do artista Charles Landseer. Podemos verificar esta tendência romântica após exaustivo trabalho metodológico com quatorze obras representativas do conjunto iconográfico do artista inglês Charles Landseer durante sua curta estadia no Brasil, todas relacionadas à temática que nos interessou no pintor inglês: a saber, as suas iconografias que enfocam a natureza fluminense, o Rio de Janeiro e o habitante dos trópicos. Podemos inserir Landseer na esteira de influência do estilo romântico de arte, em vista da sua escolha de temas que o conduzem à retratação da natureza e do ser humano ordinário (negro), sem esquecer a prática em fazer viagens para lugares distantes do continente europeu, as quais levassem o artista a entrar em contato com culturas diferentes da européia. Eis aí, outro traço comportamental de Landseer que pode ser relacionado ao estilo romântico.

O romantismo, como se sabe, apresentou vivo interesse pelo outro, pelo diverso, pelo diferente, enquanto que os Neoclássicos se interessavam intensamente pela cultura grego-romana, compreendida como herança presente na própria cultura européia. Por outro lado, não podemos negar que o pintor Landseer ambigualmente apresente também uma tendência Neoclássica, seja porque frequentou Academia de Belas Artes, seja pelo neoclassicismo ser ainda outra tendência na época, reforçada pelo fato de que o ensino do desenho constituía matéria importantíssima nas Academias do período. No entanto, Landseer no Brasil, retratou o homem negro com um preciosismo técnico, graças a sua formação artística, que, aliás, era o que se esperava dele como “documentarista” da Missão Diplomática. Em algumas de suas iconografias, a disposição do campo plástico era arrumada em um cenário arquitetônico desenhado com apuro técnico.

Podemos verificar a existência de uma base de pensamento em comum que atravessa as fontes iconográficas e as textuais dos europeus viajantes do começo século XIX. Tratando-se de pintores franceses, ingleses e austríacos (N.A.Taunay, C. Landseer, Thomas Ender), ou de cronistas de várias nacionalidades da Europa, o que encontramos como revelação em um documento iconográfico, corrobora o que um documento escrito narra. Cruzar ambas as fontes, não significa querer fortalecer uma em detrimento da outra, mas mostrar que o que chamou a atenção de um pintor europeu-viajante igualmente atraiu um cronista. Por isto que, não é difícil dar voz às imagens executadas por Landseer, Taunay e Ender, comparando-as com as imagens literárias produzidas por outros cronistas europeus que possuíram o mesmo interesse temático.

Tivemos como objetivo primordial, ao longo da tese, pesquisar a imagem da cidade do Rio de Janeiro e do seu habitante, do período de 1816-1826, através das fontes iconográficas dos pintores viajantes Taunay, Landseer e Ender. O que se colocou como questão, foi averiguar o que fora privilegiado como elemento de retratação pictórica nas obras de arte dos pintores-viajantes de origem europeia. Como se viu, ao longo da tese, esta problemática atravessou os quatro capítulos. Pois, foram as fontes iconográficas executadas pelos artistas europeus que determinaram a forma de nos enxergarmos e igualmente influenciaram como a Europa nos viu, em uma época histórica na qual a maioria das imagens foi produzida por estrangeiros que estiveram no Brasil no começo do século XIX, logo após a chegada da corte portuguesa e da sua família real.

Índice Iconográfico referente às obras do pintor Charles Landseer / 1825 - 1826 :

Fig.1 - *Negro com tocha*. **1825-1826**. Técnica: Aquarela, bico de pena, aguada sépia. (IMS/RJ);

Fig.2- *Caçadores de borboleta*. **1825-1826**. Técnica: Bico de pena, aguada sépia. (IMS/RJ);

Fig.3- *Rio Seco na Ilha do Governador* (Título:Catálogo: IMS/ Exposição: As cidades e seus habitantes; Rio de Janeiro e São Paulo – 1825-1826. Março:2002) ou *Escravo na Ilha do Governado*. (Título: Leslie Bethell) . **1825-1826**. Técnica: Desenho, Bico de Pena. (IMS/RJ);

Fig.4- *Ponte de São Cristovão e Tijuca* (Título: Alberto Rangel) ou *Ponte de São Cristóvão*. (Título:Leslie Bethell) . **1825-1826**. Técnica: Desenho/lápis. (Reprodução da imagem do livro: FERREZ, Gilberto. *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro:quatro séculos de evolução.*); IMS/RJ

Fig.5- *The corcovado from opposite side of Bota fogo bay* (Título: Alberto Rangel) ou *Corcovado visto da baía de Botafogo, Rio de Janeiro* (Título: Leslie Bethell e Catálogo do IMS em 2010. Exposição: Charles Landseer desenhos e aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825-1826). **1825-1826**. Técnica: Aquarela. (IMS-RJ);

Fig.6- *Vista do Pão-de-Açúcar tomada da estrada do Silvestre* . **1827**. Técnica: óleo sobre tela. (Pinacoteca do Estado de São Paulo/Coleção Brasileira);

Fig.7- *Baía de Botafogo e Pão de Açúcar*. **1825-1826**. Técnica: Desenho: pastel preto realçado com branco. (IMS/RJ);

Fig.8 - *Cachoeira da Tijuca* (Título: LeslieBethell) ou *Queda d'água na Tijuca* (Título : Catálogo: IMS/ Exposição: As cidades e seus habitantes; Rio de Janeiro e São Paulo – 1825-1826. Março:2002) . **1825-1826**. Técnica: Aquarela. (IMS/RJ);

Fig.9- *Entrada da Barra do Rio Vista da Praia Vermelha*. **1825-1826**. Técnica: Aquarela/lápis. (IMS/RJ);

Fig.10- *Cidade Nova do Rio de Janeiro, vista do Livramento* . **1825-1826**. Técnica: Aquarela. (IMS/RJ);

Fig. 11-*Black Punishment at Rio de Janeiro* (Título: Alberto Rangel) ou *O castigo de um escravo, Rio de Janeiro* (Título: Leslie Bethell). **1825-1826**. Técnica: bico- de- pena. (IMS/RJ);

Fig.12- Imperatriz Leopoldina . 1825-1826. Técnica: Desenho: bico-de-pena, nanquim.
(IMS/RJ);

Fig. 13-Corcovado vista da capela da conceição. 1825-1826. Técnica : Aquarela.
(IMS/RJ);

Fig.14- Rua dos ourives, left Side . 1825-1826. Técnica: Desenho, bico-de pena.
(IMS/RJ) ;

Conclusão:

O Brasil dos oitocentos foi uma época efervescente caracterizando-se por grande circularidade cultural. O Novo Mundo estava em voga entre os círculos acadêmicos e artísticos da Europa, entre o ambiente de pesquisadores de diversos níveis e vinculados a diferentes campos de conhecimento, ou simplesmente entre os aventureiros de modo geral. O Brasil era então uma aventura: os grandes espaços verdes, aparentemente ilimitados, a natureza exuberante e os povos exóticos que habitavam as florestas, a sociedade colonial e do Brasil Império era plena de diversidades e misturas que habitavam as cidades ... Tudo era motivo de curiosidade para os cientistas e artistas de vários países europeus, como foi para os pintores-viajantes Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer que se viram motivados a viajar para o Brasil nos oitocentos. Em vista disto, o Brasil do início do século XIX foi percorrido em toda a sua extensão por viajantes de todos os tipos, e estes deixaram para os futuros historiadores fontes históricas riquíssimas para a compreensão daquela época, seja sob a forma de crônicas, seja sob a forma de ensaios científicos, ou mesmo sob a forma de pinturas, desenhos e aquarelas. As Monarquias européias como a da Áustria, bem como os cientistas e artistas de outros países da Europa, possuíam enormes expectativas relacionadas ao conhecimento científico das áreas tropicais, uma vez que estas áreas mostravam-se mais diversificadas que as áreas verdes européias. Essa realidade estrangeira mostrava-se inédita aos pintores-viajantes de origem européia: Thomas Ender, Nicolas Antoine Taunay e Charles Landseer, que através da viagem viram-se impelidos à aventura rumo ao desconhecido e à captação das imagens inusitadas que a jornada ao Brasil lhe proporcionaria.

Verificamos que foi analisado como “agrupamento artístico” o conjunto dos pintores viajantes que estiveram no Brasil no início do século XIX – ainda que cada qual esteja ligado a uma expedição específica, de propósito distintos (Missão Artística/França, Missão Científica/Áustria, Missão Diplomática/Inglaterra) e se mostre portador de uma procedência oposta. O fato de Taunay, Ender e Landseer estarem inarredavelmente ligados a uma modalidade artística que apresenta preceitos e regras normalmente aceitos pelos seus praticantes, e a aventura de se colocarem diante de um novo país a ser retratado pela sua arte, deu-lhes uma identidade em comum à qual nos referimos habitualmente, na Tese e na História do Brasil, com a expressão “pintores

viajantes”. Classificamos esse tipo de agrupamento artístico relativamente à tipologia de Max Weber em *Sociologia Compreensiva*²³⁶ aquele que se refere a uma modalidade específica à qual denomina “atividade de agrupamento” (*Verbandshandeln*).

Os “pintores viajantes”, segundo cremos, adaptam-se bem a este quadro conceitual que foi citado no 1 capítulo. Chegam ao Brasil inseridos em Missões diversas – a Missão Artística Francesa (Taunay/1816 à 1821: Período Joanino), a Missão Diplomática Inglesa (Landseer/1825 à 1826: Brasil Império/1º Reinado), a Missão Científica da Áustria (Ender/1817 à 1818: Período Joanino ou final do Brasil colônia) – mas conservam uma certa liberdade no que tange aos seus caminhos de representação artística, e na verdade pode-se dizer que se ligam por afinidade e prática artística ao agrupamento maior dos “pintores viajantes”. Trata-se de uma estrutura – definida por tendências e práticas específicas – que certamente, como na definição proposta por Weber para o tipo “atividade de agrupamento”, “exerce eventualmente uma compulsão sobre os seus membros”. Não se pinta qualquer tema, de qualquer maneira, segundo a vontade do artista. Este se insere necessariamente a um horizonte de expectativas que é o de sua época, prende-se a certo circuito de alternativas estéticas, adere a um determinado repertório de temáticas específicas. A própria escolha de vir a um país da América do Sul para retratar uma sociedade e uma natureza radicalmente distinta da europeia constitui uma abertura oferecida pelo agrupamento. Viajar por países diferentes e desconhecidos tornou-se uma prática relativamente comum para os artistas no século XIX – sejam os ligados à tendência neoclássica ou à tendência romântica.

Os “livros de viagens”, inclusive, se chegaram a se transformar em uma “moda” característica da época, que buscava atingir um público específico na Europa. Tornar-se um “pintor viajante” mostrava-se, assim, uma alternativa permitida pela totalidade do grupo dos pintores, pela comunidade artística em sentido mais amplo, e também era uma escolha que se via sancionada pelas expectativas de um público consumidor de certo gênero de leituras. Deste modo, esta simples escolha – viajar para um país distante e exótico para exercer uma atividade artística – já se insere na idéia de que os artistas, que no caso constituem esse “agrupamento”, já agem e definem seus caminhos de acordo com alternativas que lhes são oferecidas. Há determinada compulsão a fazer algo de acordo com o horizonte de expectativas de uma época, de acordo com as alternativas que estão abertas, e não outras.

²³⁶ - MAX, Weber. “A sociologia compreensiva”. In: FREUD, Julien (ORG.). *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense. Universitária, 1987.

Verificamos segundo Max Weber, em *A Sociologia Compreensiva*, de que aqui estamos apenas diante de tipos-ideais. Nas realidades histórico-sociais, estes tipos-ideais não se realizam plenamente, de maneira pura. Por vezes há combinações entre tipos distintos, adaptações frente à realidade, e assim por diante. No caso dos pintores viajantes que estiveram no Brasil durante o começo do século XIX, nosso objeto de estudo, podemos dizer que – como artistas contratados e inseridos em expedições diversas – eles podem ser avaliados à luz do conceito de “atividade de agrupamento”. Não houve propriamente uma autoridade que determinasse os possíveis rumos e alternativas estéticas, as obras de arte executadas (fontes históricas de natureza iconográfica), as técnicas empregadas e as tendências de representação, mas existe certamente uma intercomunicação entre os indivíduos pertencentes ao agrupamento. Eles movimentam-se esteticamente e tecnicamente no ambiente de uma prática, nos limites de um certo horizonte de expectativas, de modo que podemos falar em uma comunidade artística que partilha efetivamente certas práticas em comum. O conceito de “atividade de agrupamento”, conseqüentemente, torna-se perfeitamente aplicável.

Consideraremos o documento iconográfico como uma substituição representativa de uma imagem construída do real, notando-se que, apesar da pretensa objetividade pretendida pelos artistas, no que tange o período da arte clássica, pautado pelo objetivo dos artistas de copiar o mundo real, o documento iconográfico é fruto das escolhas humanas, constituindo-se em uma construção segundo parâmetros ditados pela sociedade de origem do pintor. Por isso optamos pelo uso do método iconológico de Erwin Panofsky, a fim de fazermos uma “leitura do discurso” imagético de cada obra. A imagem do mundo real (visível), fixada pelos artistas Ender, Landseer e Taunay através de seus desenhos, pinturas e aquarelas, funcionam como um reflexo fixo que possuímos da imagem construída do Rio de Janeiro no começo dos oitocentos. O ser humano possui a consciência que tudo lhe foge, não apenas os objetos materiais, cuja posse pensou possuir, mas também os sentimentos, tristezas, alegrias,... É então que através da arte o artista percebe que domina e mantém afinal o poder de “imobilizar” e preservar, não somente o que testemunhou à sua volta, mas também o que viveu dentro de si. A arte, e a imagem que esta produziu do homem e do Rio de Janeiro, possibilitou ao homem apoderar-se para sempre, a ele e as suas futuras gerações, de uma parcela do mundo que lhe foi dada a perceber, e ao mesmo associá-la aos pensamentos humanos. Com todas as formas que a arte possui, tratando-se de figurativas ou não, esta é capaz de

frear o perecimento descontrolado do tempo, retendo uma imagem fixa da vida social humana no espaço físico.

Ainda, com relação à contribuição dos pintores viajantes Taunay, Ender e Landseer voltados para a retratação do homem oitocentista, da arquitetura, da natureza enfim da cidade fluminense, convém mencionar que, uma vez que, procuramos desenvolver uma consciência acerca das especificidades do registro visual, cruzando-o com o registro dos cronistas, não incorreremos aqui, no erro teórico-metodológico apontado por Carlo Ginzburg, em *Mitos Emblemas e Sinais*, ou seja, de tratar a fonte visual como comentário da fonte escrita ou vice-versa. Cada um destes registros foi abordado por nós, como um tipo de fonte de igual importância, e a intertextualidade que fizemos nos conduziu trabalhar os dois tipos de discurso (visual e textual), embora nosso objetivo maior foi o de compreender o aspecto social da produção iconográfica de cada um dos três pintores ao longo da Tese de Doutorado.

Podemos verificar a existência de uma base de pensamento em comum que atravessa as fontes iconográficas e as textuais dos europeus viajantes do começo século XIX. Tratando-se de pintores franceses, ingleses e austríacos (N.A.Taunay, C. Landseer, Thomas Ender), ou de cronistas de várias nacionalidades da Europa, o que encontramos como revelação em um documento iconográfico, corrobora o que um documento escrito narra. Ao cruzarmos ambas as fontes, pretendemos mostrar que o que chamou a atenção de um pintor europeu-viajante igualmente atraiu um cronista. Por isto que, não é difícil dar voz às imagens executadas por Landseer, Taunay e Ender, comparando-as com as "imagens literárias" produzidas por outros cronistas europeus que possuíram o mesmo interesse temático.

Tivemos como objetivo primordial, ao longo da tese, pesquisar a imagem da cidade do Rio de Janeiro e do seu habitante, do período de 1816-1826, através das fontes iconográficas dos pintores viajantes Taunay, Landseer e Ender. O que foi posto como questão da Tese, foi averiguar o que fora privilegiado como elemento de retratação pictórica nas obras de arte produzidas pelos pintores-viajantes de origem européia. Como se viu, ao longo da tese, esta problemática atravessou os quatro capítulos. Pois, foram as fontes iconográficas executadas pelos artistas europeus que determinaram a forma de nos enxergarmos e igualmente influenciaram como a Europa nos viu, em uma época histórica na qual a maioria das imagens foi produzida por

estrangeiros que estiveram no Brasil no começo do século XIX, logo após a chegada da corte portuguesa e da sua família real.

Podemos afirmar agora que, comparando o percurso de Charles Landseer e a sua produção artística com os dois outros artistas viajantes de origem européia, Thomas Ender e Nicolas Antoine Taunay, foi ele quem pintou mais estados do Brasil (São Paulo, Espírito Santo, Bahia, Pernambuco e Santa Catarina,) como também, foi ele quem mais viajou pelo território brasileiro. Portanto, Landseer é o que mais se encaixa perfeitamente no conceito de viajante, pois além de enfrentar uma viagem para entrar em contato com a cultura da América dos trópicos, ele empreendeu várias viagens por quase todo território brasileiro. Em um esforço comparativo, do que foi visto ao longo da tese, agora podemos salientar que os três pintores europeus (Thomas Ender, Charles Landseer e Nicolas Antoine Taunay) fizeram estudos de Belas Artes em Academias nos seus respectivos países de origem. Queremos com esta informação, salientar que os três pintores possuem uma formação erudita, nas artes plásticas, nenhum deles possuem como traço de formação o auto-didatismo, em Landseer, Taunay e Ender há a marca da formação acadêmica, mesmo considerando as possíveis nuances das Academias Francesa, Inglesa e Austríaca. E ainda, os três artistas também descendem de famílias de artistas e são oriundos de famílias “bem estabelecidas”, posto que, naquela época, dedicar-se a arte, não era uma escolha das camadas menos favorecidas. Thomas Ender era o único entre os três pintores europeus que era filho de comerciantes, que por sua vez, não eram abastados, assemelhando-se com uma classe média.

Observando as iconografias do *Álbum Highcliffe*, nota-se, aos poucos, que Landseer foi se liberando da obrigação de pintor oficial da Missão Diplomática. Landseer soube se desincumbir da sua função de maneira extremamente hábil, sem perder o senso de profissionalismo que o levava a ser contratado para participar da Expedição. Mas não há imagens do acordo feito entre Brasil e Portugal e seus respectivos governantes (D.João VI e D.PedroI). Como pintor oficial Charles Landseer restringiu-se pela escolha em representar plasticamente os componentes da Expedição Diplomática Inglesa. Após esta fase, durante o trajeto de viagem da Europa para o Brasil, destacam-se, em grande maioria, as imagens que retratam a natureza e as pessoas comuns (desvinculadas da missão diplomática). Da mesma forma, aconteceu com os pintores Nicolas Antoine Taunay e Thomas Ender, em ambas as produções artísticas, não verificamos obras na qual eles se reportem à questão da implantação da

Academia de Belas Artes ou menção ao estudo científico da fauna e da flora (tal função coube ao pintor de plantas da Missão Austríaca, Johann Buchberger).

Vimos, assim, ao longo da Tese que a organização em planos, estratégia formal à disposição dos pintores europeus Taunay, Ender e Landseer, foi utilizada por eles, aqui em concomitância com uma visão de mundo europeu de que se impregnou a obra dos três pintores viajantes. Nas iconografias do pintor Inglês Charles Landseer, já aparecem misturadas as suas preocupações em retratar a natureza, a vida cotidiana, o homem, o negro e a cidade. Comparativamente aos pintores europeus Nicolas Antoine Taunay e Charles Landseer, a natureza ocupa um papel de maior destaque em relação às aquarelas de Ender. Na questão da representação da natureza, a imagem da cidade do Rio de Janeiro transmitida na iconografia dos três pintores europeus apresenta nuances de retratação.

A questão do abastecimento de água na cidade do Rio de Janeiro, durante o começo dos oitocentos, é retratada por Thomas Ender na imagem *Chafariz do terreiro do Paço* e já foi aqui mencionada por nós, pois esta deficiência, fora também pintada na obra *Panorama da Cidade do Rio de Janeiro*, pelo mesmo pintor. Nestas duas aquarelas, aparecem os negros aguadeiros, carregando baldes de água sobre a cabeça. No começo do século XIX, eles vendiam água para aqueles que precisassem. Salientamos que, na produção artística executada sobre o Rio de Janeiro, no começo do século XIX, esta questão da falta de água, não foi abordada pelos pintores viajantes N.A. Taunay e menos ainda por C. Landseer.

Não esqueçamos, de todo modo, que foram os pintores europeus, como Nicolas Antoine Taunay, Thomas Ender e Charles Landseer, os maiores e mais proeminentes responsáveis pela retratação artística da imagem brasileira do começo dos oitocentos, entre os anos de 1816-1826, seja para o mundo europeu, seja para nós brasileiros. Coube aos pintores europeus a representação, através das artes plásticas, da cidade do Rio de Janeiro, da arquitetura, da natureza e do habitante do Brasil no início do século XIX. O principal papel social da arte nesta época (1816-1826), antes do advento da fotografia em 1839, era de copiar o mundo e de ser a imagem real deste mundo. Tal como já havíamos comentado no 1º capítulo, podemos fazer tal afirmativa, pois praticamente não há registros iconográficos realizado por pintor brasileiro sobre estes temas, neste período histórico. Aconteceram algumas raras exceções, conforme já afirmamos. Foram, por exemplo, as raríssimas obras dos pintores Leandro Joaquim (séc.XVIII), Frei Velloso, Alexandre Rodrigues Ferreira. Estes pintores Portugueses ou

Luso-brasileiros possuem apenas um ou outro quadro, e, além disto, eles não formaram discípulos no Brasil, não ministraram cursos de arte, não organizaram exposições aqui e não participaram de nenhuma missão sob a proteção do governo Português ou Imperial Brasileiro. Por fim, existe uma pequeníssima existência de obras destes artistas, e ainda, se pode dizer que estas obras não estão circunscritas ao âmbito nacional ou internacional. Somente através dos mapas ou imagens realizados pelos artistas é que o Velho Mundo pode entrar em contato visual com o Novo Mundo. Nesta época, formavam-se diversas expedições que contratavam até mais de um pintor, e um dos seus objetivos era produzir muito material iconográfico para mostrar aos europeus como era aquele país tropical localizado nas Américas. Desta forma, esperava-se dos pintores-viajantes Charles Landseer, Nicolas Antoine Taunay e Thomas Ender uma função de documentarista.

O ser humano foi retratado pelos pintores Charles Landseer, Nicolas Antoine Taunay e Thomas Ender. A respeito dos tipos humanos documentados plasticamente por Taunay, eles serão constantemente retratados em miniatura, aliás, eles não estão presentes em todas as obras do pintor francês. O pintor Thomas Ender também registrou plasticamente em miniatura o ser humano, constituindo-se em um ponto comum entre os dois pintores, mas de forma distinta. Entretanto, os tipos humanos retratados por Ender são atuantes nas cenas, nunca são meros contempladores da natureza, como acontece com a retratação dos seres humanos pintados por Taunay. O pintor austríaco não pinta os rostos humanos com a mesma habilidade e preciosismo técnico do artista Charles Landseer e do pintor francês Nicolas Antoine Taunay. Todavia, Taunay era um excelente miniaturista, com ele é possível perceber os detalhes, diferentemente do pintor Ender que não era tão habilidoso em pintar o ser humano. O ser humano é posicionado por Taunay no campo plástico, como um mero contemplador da natureza, ele é construído plasticamente em um cenário onde está alheio e distante das mudanças de um mundo moderno. Nas aquarelas executadas por Thomas Ender no Brasil, o ser humano habita a maioria das suas obras, representado em grande quantidade e é retratado em diferentes estratos sociais, espalhado no 1º e no 2º plano do campo plástico. Para Ender o homem está sempre em ação, realizando alguma atividade que o insere no contexto da vida cotidiana, Landseer é o que melhor resolve esta questão, pois o homem exerce alguma função e interage com a natureza, mas também ele a contempla. O ser humano é retratado por Landseer em tamanho normal, grande e médio, ocupando quase sempre os três planos do campo plástico. Os pintores Charles

Landseer, Nicolas Antoine Taunay e Thomas Ender também representaram a imagem do homem e da cidade fluminense no século XIX, cada um destes fizeram uma retratação destes temas segundo suas especificidades pictóricas.

Thomas Ender pintou o Brasil incansavelmente durante um curto espaço de tempo, em menos de um ano ele produziu quase 800 obras de arte, comparativamente, ele executou mais obras de arte que os também europeus e pintores viajantes, Charles Landseer e Nicolas Antoine Taunay, que permaneceram mais tempo em solo brasileiro. Os três pintores europeus Nicolas Antoine Taunay (1816-1821), Thomas Ender (1817-1818) e Charles Landseer (1825-1826) durante a suas estadias no Brasil não ministraram aulas, não formaram discípulos, as obras de arte dos três artistas não foram expostas no Brasil no século XIX. Os pintores-viajantes europeus Taunay, Ender e Landseer não tiveram as suas obras de arte publicadas em um livro de viagem ou de arte no modelo do alemão Johann Moritz Rugendas (*Viagem pitoresca ao Brasil*) ou nos moldes do livro do francês Jean Baptiste Debret (*Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*).

Ao longo desta tese, salientamos que a temática da paisagem artística foi enfocada, no circuito das artes plásticas, sendo a temática principal em Taunay, a paisagem natural. Em oposição a uma paisagem urbana, mais presente em Thomas Ender, apesar dele possuir algumas obras com apelo maior na paisagem natural. As características formais desta paisagem natural correspondem à preferência pela retratação da natureza, consistindo na reprodução de recantos e vistas pitorescas ou numa espécie de lugares aprazíveis, que eram anunciados e pregoados no imaginário francês e nos “folhetos de turismo” existentes na Europa. A paisagem natural configura-se num tema constante nas pinturas executadas por Taunay no período no qual habitou no território brasileiro. Compreende-se como paisagem natural, sendo cenas externas ao ar livre, com a preferência por cenários, onde a natureza predomina na tela, com elementos que a representa como: as montanhas, o mar, o encontro desses dois elementos com o céu, o céu (às vezes borrascoso), a variedade de árvores e vegetação, rochedos, palmeiras, bananeiras, cachoeiras,..., todos estes elementos característicos de uma paisagem natural aparecem com poucos traços de interferência humana (arquiteturas: casas, pontes) na natureza. O ser humano não aparece e quando é retratado sempre está em miniatura, sem destaque nas obras de arte de temática na paisagem natural.

Denominamos de paisagens urbanas, aquelas obras de arte que se constituem em cenas externas, ao ar livre, com a presença de uma natureza que não predomina. Paisagens urbanas são principalmente caracterizadas e interligadas pela representação de elementos que falam das cidades, das construções arquitetônicas, das ruas, dos meios de transporte ou de locomoção, do comércio, do cotidiano e do seu habitante. As aquarelas de Ender escolhidas por nós são as que apresentam uma temática urbana, pois são a maioria e a parte mais representativa do conjunto iconográfico do pintor. Portanto, temática da paisagem urbana também se caracteriza por apresentar uma cena externa, ao ar livre, onde a natureza não impera. Neste tipo de temática, o que marca a diferenciação entre a temática da paisagem urbana com a paisagem natural é também a presença do homem dominando os três campos plásticos da iconografia, sobretudo, a presença de arquiteturas civis e religiosas que, denotem uma sociedade e uma vida urbana intensa. Landseer tem a peculiaridade de fazer uma intersecção entre o pintor austríaco e o pintor francês. A sociedade brasileira lhe desperta interesse. Nas iconografias de Landseer o homem negro é centro das atenções como também em Ender. Ao mesmo tempo, Landseer igualmente retrata a natureza fluminense com uma destreza incomparável. Elementos de uma paisagem natural e urbana são muito bem abordados pelo pintor Inglês.

Precisamos frisar que possivelmente se decepcionará quem pretender encontrar, nas iconografias escolhidas por nós, de autoria dos pintores Taunay, Ender e Landseer a fidelidade geográfica ou natural, ou ainda uma semelhança na retratação dos bairros da cidade do Rio de Janeiro, mesmo por que o Rio de Janeiro mudou muito. Mas é fato que, apesar da contemporaneidade entre os pintores europeus, percebemos que cada um pintou a natureza, o homem, a cidade, a arquitetura e as ruas conforme a sua perspectiva, apesar do “objeto” retratado ser o mesmo. É ainda interessante enfatizar que, nas iconografias destes pintores, algumas cenas panorâmicas parecem aproximar pontos como a Bahia da Guanabara e o Corcovado, transfigurando distâncias reais e relações espaciais que não seriam mais condizentes com a atualidade. Com esta forma de representação artística dos trópicos, a criatividade e a habilidade do artista buscou aumentar, melhorar e reconstruir o que vê, imprimindo nas obras de arte uma beleza exótica da natureza e do homem do Novo Mundo já tão decantada na Europa. Afinal, a maioria das iconografias dos pintores Taunay, Landseer e Ender foi produzida para um receptor que estava na Europa, sendo oportuno observar que algumas destas obras de arte, presentemente, habitam as paredes de museus europeus e brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

FONTES HISTÓRICAS PRIMÁRIAS:

Fontes Iconográficas:

I- TAUNAY, Nicolas Antoine. Pinturas em óleo sobre tela. Museus do Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes/RJ, Museu da Cidade do Rio de Janeiro, Museu da Chácara do Céu- RJ, Museu Nacional da Quinta Boa Vista/UFRJ, Palácio das Laranjeiras/RJ e Coleções particulares ...

II- ENDER, Thomas. Aquarelas incluídas em:

II-1.FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender 1817*.

II-2.BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*. Vol. III. Rio de Janeiro: Kapa, 1 ed., 2000.

III- LANDSEER, Charles. Aquarelas e Desenhos sobre o papel incluídos nos livros:

III.1-LANDSEER, Charles. *Landseer*. Texto Alberto Rangel. São Paulo: Candido Guinle de Paula Machado/ Sanzara, 1972. 162 p., il. color. (Biblioteca Nacional/RJ).

III.2- LANDSEER, Charles. *Highcliffe Álbum* (Instituto Moreira Salles-RJ);

III.3- FERREZ, Gilberto. *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: quatro séculos de evolução*. Paris: R.C.Maya, 1965.

III.4- PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO/Coleção Brasiliana. Pintura/ óleo sobre tela.

Fontes Textuais (impressas):

ARAÚJO PORTO-ALEGRE, Manuel de. *Memória sobre a antiga Escola de Pintura Fluminense* em R.I.H.G.B. Rio de Janeiro: 1841. Tomo 3/vol.3.

HUMBOLDT, Alexander Von; et BONPLAND, Aimé Jacques Alexander Goujard. *Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent*. Partie 1-6 [em 32 vols.] Paris 1805-1834.

CHAMBERLAIN, Tte Henry. *Rio de Janeiro em 1819/20*. Rio Janeiro.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Millet.Tomo I (volume I e II) e Tomo II (volume III) 3a. ed.. Rio de Janeiro: Editora S.A.

GRAHAM, Maria. *Diário de uma Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

HAMOND, Graham Eden (trad. Paulo Geyer). *Os diários do Almirante Graham Eden Hamond. 1825-1834/38*. Rio de Janeiro: Editora JB, 1984.

LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil*. São Paulo: Martins, 1942.

LUCCOCK, John. *Notícias sobre o Rio de Janeiro*. São Paulo: Martins, 1942.

POHL, Johann Emanuel. *Viagem no interior do Brasil empreendida nos anos de 1817 à 1821*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1951.

RUGENDAS, Johann Moritz. *Voyage pittoresque dans le Brésil*. Paris : Mulhouse, Engelman& Cie., 1835

SCHLICHTHORST, C. *O Rio de Janeiro como é (1824-1826): uma vez e nunca mais*.(Tradução Emmy Dodt e Gustavo Barroso) Imprensa:Brasília: Senado Federal; 2000.

SPIX e MARTIUS.*Viagem pelo Brasil(1817-1820)*.Vol.I,II,III.Melhoramento,3ªedição; 1976.

SAINT-HILAIRE, Auguste. *Segunda viagem nas províncias do Rio de Janeiro, Minas gerais e a São Paulo, 1822* . Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; São Paulo, Ed. da USP, 1974.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Reino do Brasil*. Prefácio e anotações de Noronha Santos. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1943. (A 1ª edição ocorreu em Lisboa, ano de 1825).

WALSH, Robert. *Notícias do Brasil (1828-1829)*. Belo Horizonte. Itatiaia, 1985.

Fontes Manuscritas:

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Códice: 6.1.28, 11 de outubro de 1838 .

Arquivo histórico do Itamaraty. Correspondências. Legação Imperial em Inglaterra (Ofícios entre Brasil e Inglaterra : 1824-1825), Estante: 216, Prateado: 2, Maço:2; número:58, Londres 9 de novembro de 1825.

Arquivo Nacional. CX. 841-Doc.13. Sec. Hist. Carta com a rubrica do Príncipe da Beira assinado no Palácio da praça do comércio, em 10 de fevereiro.

D. João (Príncipe Regente). “Decreto (cópia da época) do príncipe Regente D.João nomeando governadores e dando instruções a Portugal, ao retirar-se para o Brasil”. Paço da Ajuda, 26.11.1807. Lata. 221/Pasta. 27, cópia datilografada, Rio de Janeiro: *IHGB*.

Arquivo Nacional. D.João (Príncipe Regente), lata:60 - documento:42. Rio de Janeiro 13/5/1808-Imprensa Régia, 27pgs. (24,5x14). “Por decreto da mesma data ordenou S.A.R. a criação de uma fábrica de pólvora para fornecimento dos seus domínios do Brasil, e ultramarinos. (...) Por decreto da mesma data ordenou S.A.R. a organização da Imprensa Régia (...)” ; p. 15

Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro. RANGEL, Alberto. Transcrição extraída do Castelo Highcliffe: Inglaterra, feita por Alberto Rangel da carta de John Landseer para Sir Charles Stuart em outubro de 1826. Rio de Janeiro: Abril de 1927; número de Ordem : 319.

Instituto Histórico e geográfico Brasileiro. – Manuscrito. MAIA, Emilio Joaquim da Silva. Estudos Históricos sobre Portugal e Brasil. Estudo oitavo. Progresso material no Rio de Janeiro. Estabelecimento de tribunais e criações úteis. Outros melhoramentos em várias províncias. Pelo Dr. Emilio Joaquim da Silva Maia. S.I., s.d . (33p), Lata 345, documento, 8.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

- AGRANTI, Leila Mezan. *O feitor ausente: estudos sobre a escravidão urbana no Rio de Janeiro, 1808-1821*. Petrópolis, Editora Vozes, 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.
- ARANTES, Otília (org). *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III/Mário Pedrosa*. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- AZEVEDO, Paulo C. e LISSOVSKY, Maurício (orgs.). *Escravos brasileiros do séc. XIX na fotografia Christiano Ir*. São Paulo, Ex-Libris, 1988.
- BANDEIRA, Júlio e WAGNER, Robert. *Viagem nas aquarelas de Thomas Ender: 1817-1818*. Vol. III. Rio de Janeiro: Kapa, 1 ed., 2000.
- BANDEIRA, Julio; XEXEO, Pedro Martins Caldas; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante Artes, 2003.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*. São Paulo : Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.
- BETHELL, Leslie. Charles Landseer. *Desenhos e Aquarelas de Portugal e do Brasil, 1825-1826*. Bilingue-Ing/Port. Rio de Janeiro: Ed. Instituto Moreira Salles, 2009.
- BITTENCOURT, Jean Maria. *A Missão Francesa de 1816 a 1831*. Petrópolis: ED. Refundida, 1969.
- BLOCH, Marc. “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, in : *Mélanges historique, Paris*, 1963.
- BLOCH, M. “Comparaison” in *Bulletin du Centre International de Synthèse*, nº9, Paris: jun. 1930.
- BLOCH, Marc. *Introdução à História*. Lisboa: Europa América, 1987.
- BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1987.
- CALMON, Pedro Moniz de Bittencourt. *História da Independência do Brasil*. RIHGB. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, V.94, n.148, 1922.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- Pró- Memória, 1981.

- CAMPOFIORITO, Quirino. *História da Pintura Brasileira no Século XIX*. RJ: Edições Pinakothek, 1983.
- CASSIRER, Ernst. *Introdução a uma Filosofia Humana*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- CATÁLOGO DE EXPOSIÇÕES. Charles Landseer e a Missão Britânica, trabalhos de Burchell, Chamberlain, Debret. Londres: CHRISTIE'S, 1999.
- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. "A reordenação urbanística da nova sede da corte". 1808 - A transformação do Brasil: de Colônia a Reino e Império *In: RIHGB*. Rio de Janeiro, 168 (436): 149-199, jul./set.2007.
- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *Rio de Janeiro centro histórico 1808-1998: marcos da colônia*. Rio de Janeiro: ANIMA, 1998.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural entre práticas e representações*. Lisboa: DIFEL, 1990.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.
- CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Thomas Ender: Aquarelas brasileiras*. Rio de Janeiro, 1967.
- CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Thomas Ender: Catálogo de desenhos*. Rio de Janeiro, Biblioteca, 1968.
- ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FALCI, Miridan Britto. "A escravidão no tempo de D. João". In: Rogéria Moreira de Ipanema (org.). *D. João e a Cidade do Rio de Janeiro: 1808-2008*. – Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro, 2008.
- FERREZ, Gilberto. *A muito leal e heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro: quatro séculos de evolução*. Paris: R.C. Maya, 1965
- FERREZ, Gilberto. *O Brasil de Thomas Ender 1817*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles, 1976.
- FERREZ, Gilberto. *O Velho Rio de Janeiro através das gravuras de Thomas Ender*. São Paulo: Melhoramentos, 1954.
- _____. *O Brasil do Primeiro Reinado, visto pelo Botânico William John Burchell 1825-1829*. Rio de Janeiro: Fundação João Moreira Salles.
- GLÉNISSON, Jean. *Iniciação aos estudos históricos*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. S. Paulo: CIA das Letras, 1991.
- GÓES, Maria Conceição Pinto de. "A História e as Expressões Artísticas". In: Francisco Carlos Teixeira da Silva. (Org.). *História e Imagem*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998, v. , p. 32-40.
- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- GRINBERG, Keila e SALLES, Ricardo (orgs). *O Brasil Imperial. Volume I: 1808-1831*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HAUPT, Heins-Gerhard. O lento surgimento de uma história comparada. In: BOUTIER, J.; JULIA, D. (org.). *Passados recompostos; campos e canteiros da História*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Editora FGV, 1998.
- HOBBSAWM, Eric J. *A Era das Revoluções. Europa 1789-1848*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. RJ: Brasiliense, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de (Direção). *História Geral da Civilização brasileira. Tomo II. O Brasil Monárquico*. 1º Volume. O processo de emancipação. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1962.

- HOLLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História da Civilização Brasileira*. RJ: Bertrand, 2001.
- HORCH, Rosemarie Erika. “Álbuns de Viajantes que estiveram no Brasil na primeira metade do século XIX”. IN: *Boletim Bibliográfico Mário de Andrade*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, vol.41, números 3,4, p.48-149, jul./Dez.1980 (Separata)
- HUYGHE, René. *Sentido e Destino da Arte (II)*. São Paulo: Edições 70, 1986.
- IPANEMA, Rogéria Moreira de(org.). *D. João e a cidade do Rio de Janeiro: 1808-2008*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 2008.
- KARASCH, Mary. *A vida dos escravos do Rio de Janeiro:1808-1850*. S.Paulo, CIA das Letras, 2000.
- KOCKA, J. Asymmetrical Historical Comparison: The Case of the German Sonderweg. *History and Theory*, v. 38, n. 1., p. 40-50, Feb., 1999.
- KOCKA, J.. Comparison and beyond. *History and Theory*, n. 42, pp. 39-44, feb. 2003.
- LAGO, Pedro Corrêa (org.). *Taunay e o Brasil: obra completa : 1816-1821*. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- LANDSEER, Charles. *Landseer*. Texto Alberto Rangel. São Paulo: Sanzara/ Candido Guinle de Paula Machado, 162 p: ind.il.,est. (alg.color; alg.desd facs). Reprodução de 145 desenhos dos 345 que compõem o Landsser Sketchbook 1972.
- LANDSEER, Charles. *As Cidades e seus habitantes: Rio de Janeiro e São Paulo (1825-1826)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. folha dobrada, il. color.
- LE GOFF, Jacques. Verbetes “História, Memória” e “Documento/Monumento” In *Enciclopédia Einaudi*. Vol. I. Memória História. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEVY, Carlos Roberto Maciel e outros. *Iconografia e paisagem. Coleção Cultura Inglesa*. Rio de Janeiro, Edições Pinakotheke, 1994
- LIMA, Luiz Costa. *O Controle do Imaginário*. S. Paulo: Forense Universitária, 1989.
- LIMA, Oliveira. *D.João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- LIMA, Oliveira. *O movimento da Independência. O Império do Brasileiro (1821-1889)*. São Paulo: Melhoramentos, 1927.
- LIMA, Valéria. *Uma viagem com Debret*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- LINHARES, Maria Yedda (Org.). *História Geral do Brasil*. RJ:Editora Campus, edição atualizada e aumentada, 2000.
- LYRA, Maria de Lourdes Viana. *A utopia do poderoso império: Portugal e Brasil: bastidores da política, 1798-1822*. Rio de Janeiro: Sete letras, 1994.
- LUZ, Ângela Ancora da ; PEREIRA, Sônia Gomes; Oliveira; Myriam Andrade Ribeiro de. *História da arte no Brasil: textos de síntese*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010 (Série Didáticos); 2ª edição.
- LORENZI, Harri. *Palmeiras no Brasil*. 1ª edição, Rio de Janeiro, 1988.
- MALERBA, Jurandir. *A Corte no Exílio, Civilização e Poder no Brasil, às vésperas da Independência (1808-1821)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.
- MALERBA, Jurandir (org). *A Independência brasileira: novas dimensões*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- MARTINHO, Lenira Menezes e GORENSTEIN, Riva. *Negociantes e Caixeiros na Sociedade da Independência*. Rio de Janeiro: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes – Coleção Biblioteca Carioca, Volume 24, 1993.
- MARTINS, Carlos (curadoria). *O Brasil Redescoberto*. Rio de Janeiro, setembro/novembro de 1999. Paço Imperial/Minc IPHAN.

- MARTINS, Luciana. *O Rio de Janeiro dos viajantes: o olhar britânico (1800-1850)*. RJ:Zahar, 2001.
- MATTOS, Hebe Maria. *Escravidão e cidadania no Brasil Monárquico*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar; ed. 2000.
- MATTOS, Ilmar Kohloff de. *O tempo de Saquarema*. São Paulo: Huicitec, 1987.
- MELLO JUNIOR, Donato. “Nicolau Antonio Taunay, precursor da Missão Artística Francesa de 1816”, In: *RIHGB*. Número:327, Rio de Janeiro, 1980
- MORALES DE LOS RIOS, Adolfo Filho. “O Ensino Artístico no Brasil” : Rio de Janeiro, 3º Congresso de História Nacional. *R.I.H.G.B.* tomo 5, 1946.
- _____. “O Sesquicentenário da Missão Artística Francesa, 1816-1966” In *R.I.H.G.B.* vol. 8 nº3, 1942.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil*. Ensaios sobre a arte brasileira. S.Paulo: Ática, 1996.
- PANOFISKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. S. Paulo: Perspectiva, 1991.
- PEREIRA, Gomes Sônia. *Arte brasileira no século XIX*. Coleção didática. Belo Horizonte: Com Arte, 2008.
- PRADO, João Fernandes de Almeida. *O Artista Debret e o Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1990.
- PRADO, João Fernandes de Almeida . *Thomas Ender, pintor Austríaco na Corte de D. João VI no Rio de Janeiro*. Um episódio da Formação da Classe Dirigente Brasileira 1817-1818. S.Paulo: Ed. Nacional, 1955.
- PRIORE, Mary Lucy Murray Del. “A vida cotidiana do Rio de Janeiro”. 1808 - A transformação do Brasil: de Colônia a Reino e Império In: *RIHGB*. Rio de Janeiro, 168 (436): 313-333, jul./set.2007.
- RIBEIRO, Monike Garcia. “As duas facetas do artista francês Jean Baptiste Debret: O Pintor e o Desenhista”. In: *RIHGB*. Rio de Janeiro: a.166 (429): 213-227, out./dez.2005.
- RIBEIRO, Gladys Sabina. *A liberdade em construção: identidade nacional e conflitos antilusitanos no Primeiro Reinado*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/FAPERJ,2002.
- RUBIM, Antonio Albino C. & BARBALHO (orgs.). *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d.João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Ana Rosa Clocllet. *Construção da nação e escravidão no pensamento de José Bonifácio: 1783-1823*. Campinas : Editora da Unicamp, 1999.
- SILVA, Ana Rosa Clocllet. *Inventando a nação*. Intelectuais ilustrados e estadistas Luso-Brasileiros na crise do antigo regime Português (1750-1822). São Paulo: Hucitec, 2006.
- SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. (Org.) *História & Imagens*. 1º Ed. RJ: Sete Letras,1988.
- SILVA, Marilene Rosa Nogueira da. *Negro na Rua: A nova face da Escravidão*. São Paulo: Editora Hucitec, 1988.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- THELM, Neide e BUSTAMANTE, Regina. “História Comparada: Olhares Plurais” In: *Revista de História Comparada*, volume 1, nº1, julho de 2007
- TESCHAUER, Carlos, padre. Os naturalistas viajantes dos séculos XVIII e XIX no Brasil. In: *RIHGB*. Rio de Janeiro (Anais do Congresso Internacional de História da América, 5, tomo especial, 367-434), 1967.
- TAUNAY, Afonso D’E. *A Missão Artística de 1816*. Brasília: Universidade de Brasília, 1983.
- TAUNAY, Afonso D’E. “Documento sobre a vida e a obra de Nicolau Antonio Taunay (1755-1830), um dos fundadores da Eschola Nacional de Bellas Artes. Breve Notícia

- Biographica acerca de Nicolau A. Taunay”. In: *IHGB*. Rio de Janeiro, n.78, parte:2, 1915.
- TAUNAY, Visconde Alfredo d’Escragno. *Estrangeiros Ilustres no Brasil (1800-1892) e Outros Escriptos*. S. Paulo: Melhoramentos, sd.
- VAINFAS, Ronaldo. (dir.). *Dicionário do Brasil Imperial. 1822-1889*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- VARNHAGEN, Francisco Adolfo de (Visconde de Porto Seguro.). *A Independência do Brasil*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1979.
- WAGNER, Robert (catálogo). *Thomas Ender no Brasil: 1817-1818*. Aquarelas pertencentes à Academia de Belas Artes em Viena. Rio de Janeiro e São Paulo: Adeva, 2008.
- MAX, Weber. “A sociologia compreensiva”. In: FREUD, Julien (ORG.). *Sociologia de Max Weber*. Rio de Janeiro: Forense. Universitária, 1987.
- WEHLING, Arno. “Estado, governo e administração no Brasil Joanino”. In: *RIHGB*. Rio de Janeiro, 168 (436): 75-92, jul./set.2007.
- WILLIAMS, Raymond . “Com vistas a uma sociologia da cultura”. In: *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- WILLIAMS, Raymond. *O Campo e a Cidade na História e na Literatura*. S.Paulo: EDUSP, 2000.