



A contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional brasileira

Por: Priscila Célia Giacomassi¹

priscila.giacomassi@ifpr.edu.br

Resumo

Devido às circunstâncias históricas e culturais do século XIX, a produção artística da família Taunay no Brasil assumiu uma dupla função: a de representar este novo e exótico mundo e também a de criar e consolidar uma noção de identidade nacional para a pátria brasileira, então entendida como projeto. Algumas das mais significativas telas de Nicolas, Felix e Adrien Taunay e também o livro *Inocência*, de Visconde de Taunay, compõem o escopo desta análise a qual eventualmente revela a mútua influência exercida e sofrida pela família de origem francesa que deixou suas marcas indelevelmente impressas em nossa cultura, mas também foi inexoravelmente marcada pela experiência em solo brasileiro.

Palavras-chave: Produção artística; Família Taunay; Identidade nacional; Pintura; Literatura.

Resumo

Pro historiaj kaj kulturaj cirkonstancoj de la deknaŭa jarcento, la arta produktado de Taunay familio en Brazilo supozis duoblan funkcion: por reprezenti ĉi nova kaj ekzota mondo kaj ankaŭ krei kaj solidigi nacian identecon koncepto por la brazila patrujo, tiam komprenata kiel projekto. Iuj el la plej signifaj Nicolas ekranoj, Felikso kaj Adrien Taunay kaj ankaŭ la Senmalico libro, Visconde de Taunay, konsistigas la medio de ĉi tiu analizo kiu eble montras la reciprokan ekzercita kaj suferis influo de franca origino familio kiu lasis iliajn neforviŝebla markoj presita sur nia kulturo, sed ankaŭ nehaltigeble markita de la sperto en brazila teritorio.

Ŝlosilvortoj: *Arta produktado; Taunay familio; Nacia identeco; Pentrarto; Literaturo.*

Abstract

*Due to the historical and cultural circumstances of the 19th century, the artistic production of Taunay's Family in Brazil embraced two tasks: to represent this new and exotic world and also to create and consolidate a notion of national identity to the Brazilian nation, at this time conceived as a project. Some of the most important paintings by Nicolas, Felix and Adrien Taunay, as well as *Inocência*, by Visconde de Taunay, will be the subject matter of this analysis which eventually reveals the mutual influence exerted and also undergone by this family that has left their marks imprinted in our culture but also was inexorably marked by their experience in the Brazilian land.*

¹ É Mestra em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR e Graduada em Letras pela Universidade Federal do Paraná – UFPR. É servidora pública federal, docente EBTT de Letras Português-Inglês, lotada no campus do Instituto Federal do Paraná – IFPR da cidade de Colombo/ PR. É Coordenadora do Projeto de Pesquisa Oficinas Didáticas de Língua Inglesa. É integrante no Projeto de Extensão sobre Produção e Edição de Material Didático.



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológica

Key words: *Artistic production; Taunay family; National identity; Painting; Literature.*

Pela sua fertilidade e pelas suas riquezas naturais, o Brasil pode ocupar o primeiro lugar na América Meridional [...]. Esse país que parece chamado para tão altos destinos.

Ferdinand Denis, *Résumé de l'Histoire du Brésil* (1825)

Os estrangeiros foram os primeiros a explorar, narrar e “catalogar” o Brasil, tornando-se, em vários aspectos, a única fonte de acesso ao nosso passado nacional. Neste sentido, a saga da família Taunay no Brasil do século XIX tem interessantes desdobramentos que podem ser interpretados de maneira metafórica no processo de formação da identidade brasileira. O papel que desempenharam tem significativa importância na representação da gênese de nosso país – tanto em termos geográficos como humanos e culturais. Não se pode esquecer, porém, que esta representação é feita pelo filtro do olhar do “estrangeiro”, o qual atenta, com deslumbramento e ao mesmo tempo incômodo, para uma terra de natureza exuberante e um povo rústico, selvagem. Por outro lado, estes homens “de fora” não ficaram imunes ao processo de aculturação e foram também “apropriados” pela nova terra, assumindo, mais e mais, através das gerações, o que se pode chamar de nacionalidade brasileira. O escritor Visconde de Taunay, terceira geração da família francesa no Brasil, até mesmo participou ativamente no episódio da Guerra do Paraguai como cronista e soldado lutando pela soberania da “pátria” e enaltecimento do império. Entretanto, ao conservar ideais europeus e buscar entender a nova realidade cultural a partir desta perspectiva, vários tipos de embate e desilusão tornaram-se inevitáveis.

As obras da família Taunay no Brasil foram produzidas no século XIX. A chegada da família real no Brasil em 1808 reconfigurou o cenário histórico brasileiro. Começa a haver uma abertura - além da econômica - para que artistas estrangeiros viessem explorar e “retratar” um país que fora “mantido em segredo” por três séculos. Com o advento da independência, surge um esforço para construir uma identidade comum para o povo que aqui morava. Isso só poderia ser alcançado com o resgate de uma história a ser registrada - eventualmente, criada - e perpetuada, bem como através da solidificação de um espírito patriota. O objetivo, então, era que o “brasileiro” passasse a reconhecer-se como tal através de vários mecanismos de identificação com a pátria inclusive as manifestações artístico-literárias.

A história da família Taunay no Brasil começa com Nicolas-Atoine que chega em 1816 integrando a Missão Artística Francesa. Aqui trabalha em conjunto com o grupo de artistas que fundou a Academia Imperial de Belas Artes. Encontra no Novo Mundo



um ambiente de trabalho que lhe proporciona a liberdade que então a Europa - com o fim do império napoleônico e a perseguição a artistas bonapartistas - não podia mais garantir. No entanto, ele acha o sol do Brasil "irritante", a paisagem com um excesso de cores - que sua paleta não alcança - e acaba vítima dessa natureza, principalmente dos insetos que, pelo hábito de andar descalço, enchem seus pés de bolhas infecciosas que o atormentam.

As dualidades, talvez até tensões, expressas na obra de Taunay - especialmente neste período - podem ser entendidas a partir do embate do artista entre sua formação e o contexto em que precisou inserir-se, o que acaba se manifestando em praticamente toda sua produção artística no Brasil e também na posterior, já de volta à Europa. É o caso, por exemplo, de *Vista da baía do Rio e do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio*², tela que foi pintada em 1816 do alto do terraço deste convento.

Para Traumann, o quadro revela um autor situado entre dois continentes. O Rio de Janeiro ali representado é

pacífico e bucólico, em que o sol ilumina as ruas e as nuvens dão sombra para a conversa de três frades. Ao lado dos religiosos, bananeiras, como se para provar que se trata de uma paisagem tropical, e não europeia. Vacas andam plácidas pelas ruas quase desertas. Só com atenção se enxergam os escravos que encaminham a boiada. As ruas da cidade podiam ser de uma vila italiana, de tão serenas. Ao longe, vê-se o movimento dos navios atracados na baía, a marca de um país aberto. Um Brasil exótico, mas civilizável. (TRAUMANN, 2008)

Em seu livro *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, a antropóloga e historiadora Lilia Katri Moritz Schwarcz comenta sobre esses elementos que parecem "brigar entre si" na obra do pintor durante sua estada em terras brasileiras. Nas palavras da autora, neste quadro em particular "[t]udo surge plácido, bucólico e em harmonia: cada qual em seu lugar." Taunay fazia parte deste "grupo de excepcionais pintores europeus [que] retratou o Brasil joanino como se eles nunca tivessem cruzado o Atlântico." (apud TRAUMANN, 2008). Nicolas Taunay viveu sempre essa situação paradoxal fruto da tensão entre sua formação na Europa e sua nova experiência em terras tropicais, trabalhando para a corte portuguesa aqui instalada. Para Heynemann (2008), essa condição advinha certamente

do compromisso entre a pintura neoclássica e o "elogio da nação", o primado das paisagens e da pintura histórica. Ao elogio segue-se o discurso da nação, tributário do sentimento da natureza, mesclado ao tema da história e que identifica o Oitocentos. Aplicar esse gênero, com seus esquemas, tons, proporções e personagens, à cena tropical torna-se o cerne de um desencontro evocado ao longo desse estudo vigoroso. Os excessos das cores e da luminosidade do céu e do sol transbordam da escala de Nicolas Taunay, são mediados pelas recorrências italianas que formam seu repertório imagético.

² TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Vista da baía do Rio e do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio*. 1816. Óleo sobre tela 46,5 x 57,4 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://historiahoje.com/wp-content/uploads/2013/12/0015.jpg>. Acesso em: 2/11/2015.



Tal característica, que poderíamos chamar de “falta de compromisso com a realidade”, não era exclusividade de Taunay. O pintor Jean-Baptiste Debret, que também integrava a missão artística francesa no Brasil, não escapa de análises neste sentido. Especialistas, de acordo com Sugimoto (2003), “tecem críticas à sua obra, tanto em relação à qualidade das pinturas quanto à correção dos textos, que em vários pontos falseariam a realidade.” As telas de Debret geram uma certa “desconfiança” por conta, por exemplo da “limpeza das imagens, tornando-as meio irreais.” Valéria Lima, historiadora e pesquisadora sobre vida e obra de Debret, também salienta essas “contradições” na obra do autor:

me perguntava por que as ruas e as vestimentas são tão limpas. Depois percebi que a aparente limpeza traduz um ideário de ordem estética. A pintura do artista neoclássico precisava estar destituída de elementos secundários e adicionais, mesmo que hoje cobremos o realismo do negro maltrapilho e das ruas sujas. (LIMA *apud* SUGIMOTO, 2003).

Por essa época já não se viam mais índios na costa brasileira e a quantidade de escravos ali concentrados era algo que deixava os viajantes muito admirados. Também estranhavam o que chamavam de indolência dos brancos os quais entendiam ser “vergonhoso” trabalhar com as próprias mãos ou andar com os próprios pés. Essas eram tarefas que caberiam aos escravos realizar. A obra *Retour d'un propriétaire*³ de Debret, expressa bem esta relação complexa, pois mostra dois escravos apoiando nos ombros uma rede em que seu senhor está sentado a passear. Duas crianças escravas levam seus pertences e comida.

Na obra de Nicholas Taunay a escravidão parece ser tratada de uma forma bem particular. Schwarcz investiga se a habilidade de o pintor produzir figuras miniaturizadas não funcionaria como uma forma de lidar com essa difícil questão, uma vez que no Brasil havia a “necessidade” de convívio ela. A autora chama a atenção, novamente, para a relação entre a dimensão humana que é - via de regra - retratada de forma minúscula e a natureza majestosa nas obras do pintor. Em suas telas

a vegetação será sempre maior que os homens, os quais surgem pequenos, como detalhes perdidos. No seu lugar está o pitoresco da natureza, devidamente inflacionada de forma a reduzir o papel e o lugar da escravidão; quase uma cena calada e acessória. (SCHWARCZ *apud* HEYNEMANN, 2008).

É o caso, por exemplo, da emblemática tela *Cascatinha da Tijuca*, em que Taunay retrata a si mesmo minúsculo na parte inferior diante de um cavalete pintando a natureza exuberante que domina a tela. O pintor, por sua vez está rodeado de alguns escravos que apreciam seu trabalho, algo um tanto inusitado numa sociedade escravocrata. De qualquer forma, apesar de serem

³ DEBRET, Jean Baptiste. *Retour d'un propriétaire*. (1816-1831) In: DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835, V. II. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624520#page/1 /mode/1up>. Acesso em 16/2/2016.



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológica

contra a escravidão – e a descreverem como odiosa, uma vez que a Europa já se livrara desta prática – os viajantes estrangeiros no Brasil não conseguiam produzir nem viajar sem a utilização da mão de obra escrava.

Ao traçar um panorama geral da obra de Taunay no Brasil, Heynemann também menciona – além da influência europeia na pintura de paisagens brasileiras - a questão da caracterização dos escravos pelo pintor:

Entre as 45 obras de sua fase brasileira, Taunay retratou o Rio de Janeiro em imagens mediterrânicas, arcades, com luz amarelada. Nesses e em outros quadros, os escravos aparecem como borrões indefinidos e diminutos, mas, constantes, expressam a ambiguidade de sua condição naquela sociedade e para o próprio artista. (HEYNEMANN, 2008).

Tanto em termos humanos, políticos como também estéticos, a relação com o Brasil sempre foi difícil para Nicolas Taunay. Ele não busca adaptar sua pintura à nova terra, mas tenta adaptar o Brasil à sua concepção artística. Nas palavras de Traumann (2008) “mesmo tendo deixado a Europa, a Europa nunca deixou Taunay”. Ele acaba, portanto, como um “estrangeiro em duas terras”:

Melancólico, não se adaptou ao ensino e às dificuldades financeiras. Ao contrário de seus conterrâneos, Debret e o arquiteto Grandjean de Montigny, nunca foi um cortesão. Considerava o Rio de então uma provinciana cidade de 80 mil “almas” e dezenas de milhares de escravos, incapaz de entender a verdadeira arte. Reclamava do sol e das dificuldades em reproduzir as tonalidades da iluminação. Retratou a Floresta da Tijuca, onde morava, como se fosse uma mata temperada, incluindo espécies de árvores e animais europeus na paisagem tropical. (TRAUMANN, 2008)

Schwarcz conclui que Taunay “parecia um mal-entendido no Brasil e na França”. Neste sentido a autora prossegue:

Um artista francês vivendo passageiramente no Brasil. Já na França era (mal) recebido como um pintor que perdeu o talento por conta da vivência prolongada no Brasil. No Rio, as telas soavam excessivamente calmas e temperadas; já na França, seriam criticadas pelo excesso da cor, que era entendido como artificial. (SCHWARCZ apud TRAUMANN, 2008)

Desiludido com os (des)caminhos do projeto político-cultural no Brasil, Nicolas Taunay retorna para a França em 1821 “e, então, foram o Brasil e seu sol que não saíram mais de suas pinturas.” (TRAUMANN, 2008)

Deixa aqui seus filhos Felix-Émile Taunay e Aimé-Adrien Taunay, ambos pintores. Adrien, ao contrário do irmão, tem um destino trágico. Mais jovem e aventureiro, morre afogado ao tentar atravessar a nado o rio Guaporé no Mato Grosso durante a expedição Langsdorff, em que trabalhava como pintor e ilustrador pelo interior do Brasil. Apesar de sua morte precoce com apenas 25 anos, foi também um apaixonado pela paisagem exuberante do Brasil. Sua obra é frequentemente elogiada por não negligenciar o aspecto humano no processo de interação com seu meio. Esta característica pode ser observada, por exemplo, na aquarela *Visão do*



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológica

*Paraíso*⁴ que produziu um ano antes de morrer. Nela vemos os buritis que serão muito mencionados por seu sobrinho, o Visconde de Taunay em várias de suas obras. Também temos acesso à representação do povo que habitava estes sertões e que era desconhecido pelos brasileiros dos centros urbanos da época – e mesmo de hoje.

O irmão mais velho, Felix-Émile eventualmente acaba assumindo a direção da Academia Imperial de Belas Artes, posição que seu pai tanto almejava ocupar. Também, torna-se tutor e amigo do imperador D. Pedro II. Felix também compartilhava com o pai a admiração pela natureza exuberante do Brasil. Entretanto, há no pintor estrangeiro uma preocupação “ambientalista” no sentido de denunciar a falta de conservação da belíssima paisagem tropical. É o caso, por exemplo, de *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*.⁵ A tela apresenta o contraste de dois cenários paralelos: a natureza paradisíaca e o que restou de uma parte dela – reduzida a carvão. Era uma consequência natural resultante de mais de 300 anos de uma cultura extrativista e que agora aparece denunciada pelo pintor francês.

O filho de Felix, Alfredo d'Escragnole Taunay, autor de tantas obras literárias e não-literárias, nasce no Rio de Janeiro e compartilha com a família de artistas o gosto pelo estudo e pelas artes. Também terá, como seu avô e pai, um grande apreço pela família real, em particular pela figura do imperador D. Pedro II. Neste sentido desenvolve um amor pela terra brasileira assumindo o compromisso de traçar-lhe as formas de “pátria”. O Visconde de Taunay, como ficou conhecido, abandona o cenário político após sua desilusão com o advento da República e consequente exílio forçado da família imperial.

Sua obra mais famosa, *Inocência* (1872), é conhecida como *Romeu e Julieta* do Sertão, já que o enredo gira em torno do amor impossível entre Cirino, um fârmaco que se autointitula médico e sai curando moléstias sertão adentro, e Inocência, a jovem que está prometida por seu pai, Pereira, em casamento a Manecão, um homem rústico a quem ela não ama. A história se passa no Sertão de Santana do Paranaíba, ou seja, à medida que nos envolvemos no enredo, somos apresentados a cenários e personagens totalmente desconhecidos para a sociedade do século XIX. A trama amorosa e trágica serve, portanto, como motivo para apresentar esta nova faceta do Brasil para o brasileiro – e para o mundo, já que *Inocência* fez enorme sucesso em outros países, principalmente da Europa.

Além do amor idealizado, os principais temas giram em torno dos valores da sociedade patriarcal do sertão brasileiro em constante tensão com os europeus, materializados na trama na figura do naturalista alemão Meyer, o qual encontra hospedagem na

4 TAUNAY, Adrien-Aimée. *Visão do Paraíso*, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso. Aquarela de 1827. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0132.htm>. Acesso em 2/11/2015.

5 TAUNAY, Félix Émile. *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, c. 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=41922&size=large>. Acesso em 2/11/2015.



casa de Pereira enquanto pesquisa novas espécies nativas no interior do Brasil. Aliás, há em *Inocência*, um curioso o jogo de inversões que parecem “brincar” com a saga de sua família Taunay em terras brasileiras. Nela temos os dois viajantes: Cirino e o naturalista alemão, Meyer. Este último parece atuar como representante daquele papel assumido anos antes por seu avô, seu pai, seu tio e toda uma leva de exploradores (artistas e cientistas) estrangeiros. Naquele contexto eles detinham o ponto de vista “de fora” desbravando uma natureza exótica e deslumbrante. Também traçavam juízos de valor sobre o povo que aqui habitava: sua indolência, permissividade e promiscuidade, seus processos inevitáveis de miscigenação e suas condenáveis práticas escravocratas. Na obra de Visconde de Taunay, Meyer incorpora estes mesmos traços. Entretanto, temos também o ponto de vista externo a ele, no sentido de que ele “é visto” pelos demais personagens - os “brasileiros” - como exótico, peculiar e estranho. É inclusive caracterizado na trama por um viés cômico como quando, por exemplo, é atacado por formigas de picadas extremamente doloridas durante uma de suas incursões pela floresta em busca de novas espécies. Ele vira piada aos olhos dos outros personagens:

- O mais engraçado ainda não chegou – avisou o mineiro. – Ah! Vosmecê vai tomar uma data de riso. Quando o Mochú ganhou pé em terra, pôs-se a pular como um cabrito doido, por aqui, por acolá, pulo e mais pulo, e gritando como se o estivessem esfolando... Estava... ah! Meu Deus!... Estava cheio de formigas novatas!

- Sim – exclamou Meyer com desespero - , formiga de pau podre!... “mein Gott” ... Eu rasgo a roupa ... formiga do diabo!... Faz calombo em todo meu corpo... Muita dor!...

Com reiteradas e estrondosas gargalhadas acolheram Pereira, Cirino e José Pinho essas enérgicas imprecações. (TAUNAY, 2008, p. 101)

O próprio nome desses insetos remete ao fato de que são geralmente os “novatos”, inexperientes que se deixam morder por eles. Apesar de todos seus estudos entomológicos, Meyer carece do conhecimento prático do homem do sertão - tanto em termos naturais como sociais. O estrangeiro que retrata tudo o que vê, é agora retratado nas páginas do livro de Taunay talvez da mesma forma estereotipada como enxerga os habitantes do Novo Mundo.

É este choque de culturas que desperta as suspeitas de Pereira sobre o alemão que se põe a elogiar de maneira eloquente - mas ingênua - a beleza de *Inocência* quando é apresentado a ela. Parece não haver diálogo possível entre esses dois mundos. Pereira, por exemplo, não consegue apreender o valor da homenagem feita pelo naturalista ao dar o nome de sua filha à nova espécie de borboleta por ele descoberta. São dois sistemas culturais que se tocam, mas não chegam à mútua compreensão. Eventualmente é esta “incomunicabilidade” que leva ao final trágico.

Há outro mecanismo narrativo muito significativo no processo da construção do enredo de *Inocência*. A personagem principal é extremamente protegida pelo pai e vive reclusa. Ninguém em seu país – muito menos fora dele – saberia de sua existência



não fosse, em termos metalinguísticos, pela "narrativa" que a "personifica". Em outras palavras, esta personagem representa um tipo de brasileiro que só pode ser conhecido por meios ficcionais. Taunay foi também um viajante que desbravava o território brasileiro com deslumbramento. É inegável, portanto, que haja um tom testemunhal na caracterização da paisagem e dos personagens em sua obra. Como Abaurre & Pontara (2005) enfatizam, o "envolvimento entre os protagonistas é o pretexto de que se vale Taunay para apresentar, aos leitores da corte, um mundo desconhecido, escondido no interior do Brasil" uma vez que o "quadro social que emerge das páginas de *Inocência* reflete valores e costumes de um Brasil que não foi atingido pelas transformações trazidas pela chegada da família imperial e pela Independência" (p. 356). Apesar de morrer na trama, a heroína romântica sai de sua aldeia local para viver para sempre no imaginário global. Ela é eternizada de duas formas: ficcionalmente, pelos anais da entomologia que registram a nova espécie de borboleta descoberta por Meyer e que recebe o nome *Papilio Innocentia* em homenagem a ela; no imaginário literário do brasileiro, enquanto heroína do romance que a projeta para além de seus limites geográficos e culturais.

Assim como em outras de suas obras, há também em *Inocência* uma referência à figura do Imperador de forma a enaltecê-lo. Pereira hospeda o estrangeiro Meyer de forma solícita e desarmada por conta de uma carta que seu irmão lhe escrevera recomendando e atestando o caráter do o naturalista alemão. Ele valoriza tanto tal carta que se tivesse sido escrita pelo próprio imperador:

Meu irmão me escreveu, é escusado pensar que não sei respeitar a vontade de meus superiores e parentes. É como se se recebesse uma ordem do punho do senhor D. Pedro II, filho de D. Pedro I, que pinçou os emboabas [portugueses] para fora desta terra do Brasil e levantou o Império nos campos do Ipiranga. (TAUNAY, 2008, p. 75)

É a forma de que Taunay se vale para fortalecer a figura de D. Pedro II no imaginário de seus leitores. Tanto na vida pessoal e política, bem como em suas representações literárias, é possível apreender o grau de afinidade de Taunay com o trono através de sua, nas palavras de Antônio Cândido, "intransigente fidelidade com que permaneceu monarquista" (*apud* MARETTI, 1996, p.46-7).

É certo, portanto, que seu papel artístico e político - bem como o de sua família e também de todos os artistas ligados ao trono - esteve a serviço de um viés ideológico bem específico: a consolidação da unidade nacional e identificação com a pátria como proposto pelo prisma do império. Focando na produção pictórica deste período, Diener (2008) reforça esta mesma ideia. Segundo o autor, não se pode minimizar "o papel desempenhado pelas artes figurativas na formação da identidade cultural da nação e, em particular, na construção simbólica do território." Há uma inegável função didática nas obras dos pintores estrangeiros, especialmente



os “pensionistas do reino” que uma vez ligados à Coroa teriam para com ela um compromisso que seria eventualmente traduzido numa “numa docilidade imposta” e “na pressuposição de submissão” em particular com relação ao seu “desempenho da Academia Imperial de Belas Artes e à sua participação no projeto político imperial de construção simbólica da nação desenvolvido pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.” (SIQUEIRA, 2006). Este projeto de país é implementado por meio de discursos narrativos, ou como denomina Stuart Hall (2014), *narrativas da nação*, as quais “fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, simbólicos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos, e os desastres que dão sentido à nação.” (p. 31). Somos, portanto, integrantes de uma “comunidade imaginada” e, enquanto membros dela,

nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. (HALL, 2014, p. 31)

Faz-se necessária, portanto, uma narração sobre nosso passado para que ele “exista” e possamos juntos imaginar uma nação, uma comunidade. De acordo com Kathryn Woodward (2000) o termo *comunidade imaginada* é utilizado por Benedict Anderson “para desenvolver o argumento de que a identidade nacional é inteiramente dependente da ideia que fazemos dela.” (p. 23). Para a autora,

[u]ma vez que não é possível conhecer todas aquelas pessoas que partilham de nossa identidade nacional, devemos ter uma ideia partilhada sobre aquilo que a constitui. A diferença entre as diversas identidades nacionais reside, portanto, nas diferentes formas pelas quais elas são imaginadas. (WOODWARD, 2000, p. 24).

Hall argumenta que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (*ibid.*, p. 30). Somos reiteradamente formados e transformados “em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam.” (*ibid.*, p. 11).

É certo que a “construção do conceito de ‘Nação brasileira’ [...] foi levada a cabo como uma estratégia de poder e dominação. Esse conceito negava legitimidade às diferenças e aos conflitos existentes no interior da sociedade” (ARRUDA & PILETTI, 2010, p.390). Entretanto, há uma postura crítica contra essa tendência unificadora que parece desejar suprimir as diferenças para legitimar a governança. Para o historiador brasileiro do século XIX, Capistrano de Abreu, por exemplo, “a história que pretendesse elaborar o conceito de ‘Nação’ deveria estudar não as ‘figuras ilustres’, mas o povo anônimo espalhado pelo Brasil.” (*ibid.*, p.390). Visconde de Taunay “foi considerado por historiadores como [o próprio] Capistrano de Abreu, como um ‘estrangeiro’ que incluiu o



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológica

sertão e outras províncias na unidade nacional, não a identificando apenas à capital Rio de Janeiro e seus cidadãos.” (DIAS, s. d.). É um mérito que ele pode compartilhar com vários artistas viajantes que também tiraram muitos brasileiros do anonimato ao evocá-los em variadas formas de representação.

A noção de identidade nacional do brasileiro deve muito a estas chamadas “narrativas de viagem”. Estrangeiros e brasileiros viajaram - pintando e narrando a natureza exuberante de um país exótico e pitoresco, apresentando-o para o europeu, mas também para o próprio brasileiro. Em seu ensaio *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind analisa a produção literária “escrita no século em que o Brasil conquistou a sua independência” para “abordar fundação artística da nacionalidade.” Indo além, a autora

também chama a atenção para a necessidade, própria daquela época, de fundar uma geografia e uma paisagem, afirmando que a ciência das viagens desempenhou nessa matéria a função de um mestre, tanto para a literatura como para as artes figurativas. (DIENER, 2014)

O ato de narrar um país não funciona somente como uma descrição, mas como um ato de criação. A palavra no papel ou o traço e escolha de cores em um quadro, mais que expressar uma realidade, encerram um processo de criação de uma realidade subjetiva. Weinhardt (2011) aproxima, neste sentido, as “[n]arrativas históricas e narrativas ficcionais” as quais “têm pontos relevantes em comum” em particular, “o processo de criação da realidade firmado no ato de narrar” (p. 13). Em seu livro *Metafiction*, Patricia Waugh (1984) comenta sobre textos ficcionais que focam em personagens ou situações históricas. Para a autora, os limites entre ficção e história são muito tênues, já que ambos existem – ou vêm à existência – dentro de “fronteiras narrativas” (p. 106). Ou seja, o “ato de narrar” (com palavras ou imagens) não somente veicula significados, mas os cria.

Em outras palavras, se quisermos acessar nosso passado, não temos como fazê-lo se não for por meio das construções narrativas desse passado – e elas podem construir “mundos alternativos” (WAUGH, 1984, p. 106) possíveis, alguns até com os quais possamos nos identificar:

Ao afirmar uma determinada identidade, podemos buscar legitimá-la por referência a um suposto e autêntico passado – possivelmente um passado glorioso, mas, de qualquer forma, um passado que parece “real” – que poderia validar a identidade que reivindicamos. (WOODWARD, 2000, p. 27).

As narrativas dos viajantes são componentes indelévels no processo de construção de nosso passado e de nosso sentimento de identidade como brasileiros. “Existe sempre algo ‘imaginário’ ou fantasiado” com relação a nossa identidade. Ela é formada a partir de “uma *falta* de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso *exterior*, pelas formas através das quais nós imaginamos



ser vistos por *outros*.” (HALL, p. 2014, p. 24-5) Nós buscamos continuamente construir biografias que nos definam. Nossos primeiros esboços biográficos foram traçados pelos “outros”, pelos estrangeiros que vieram para

o espaço brasileiro, onde uma corte de origem europeia havia se estabelecido. No coração de uma paisagem natural majestosa, a coroa aspirava a ser reconhecida como impulsionadora de um progresso civilizador, impondo a sua ação sobre uma natureza domesticada. (DIENER, 2014)

A missão desses artistas pode ser descrita nos seguintes termos: deveriam deixar seu país (no caso na família Taunay, a França), “chegar ao mundo novo, voltar à pátria - nesse trajeto, o artista viajante encontra a sua razão de ser: estudar a natureza inédita, imprimir a marca civilizatória.” (SIQUEIRA, 2006). Inegavelmente essas marcas foram deixadas em nós como herança, mas o que não conseguiram prever, por certo, é que seriam também inexoravelmente marcados por este novo e admirável mundo.

Referências

- ABAUURRE, Maria Luiza M. & PONTARRA, Marcela. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 2005.
- ARRUDA, José Jobson de A. & PILETTI, Nelson. *Toda a História*. São Paulo: Ática, 2010.
- COSTA, Wilma Peres. “Narrativas de Viagem no Brasil do Século XIX: Formação do Estado e Trajetória Intelectual” *In*: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis. (Org.). *Intelectuais e Estado*. Minas Gerais: UFMG, 2006. p. 31-49.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Retour d'un propriétaire. (1816-1831)* *In*: DEBRET, Jean Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835, V. II. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00624520#page/1 /mode/1up>. Acesso em 16/2/2016.
- DIAS, Kelly Keiko Koti. *Circulação Transatlântica dos Impressos: A globalização da cultura no século XIX (1789-1914)*. Affonso d 'Escragnoille Taunay e a História como construtora da identidade nacional. Disponível em: http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/dossie_keiko_pt.pdf. Acesso em: 2/11/2015)
- DIENER, Pablo. “Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX” *In Perspective* [En ligne], Versions originales, 30 setembro 2014. Disponível em: <http://perspective.revues.org/5542> ; DOI : 10.4000/perspective.5542. Acesso em: 2/11/2015.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- HEYNEMANN, Cláudia B. “O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de D. João” *In Revista de História.com.br*, 9 junho 2008. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/livros/o-sol-do-brasil-nicolas-antoine-taunay-e-as-desventuras-dos-artistas-franceses-na-corte-de-d-joao> Acesso em: 2/11/2014.
- MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *Um polígrafo contumaz (O Visconde de Taunay e os fios da memória)*. 291 f. Tese (Doutorado em Letras) - Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- MATTOS, Claudia Valladão de. *Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay*. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 2, abr. 2010. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm.
- SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Redescobrir o Rio de Janeiro*. 19&20, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm. Acesso em 15/02/2016.



IΦ-Sophia

Revista eletrônica de investigação filosófica, científica e tecnológica

SUGIMOTO, Luiz. “Debret troca pincel pela pena de historiador - Pesquisadora destaca obra do artista francês que apresentou um Brasil civilizável à Europa” *In Jornal da Unicamp* 30 jun a 6 jul 2003. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/218pag04.pdf . Acesso em 2/11/15.

TAUNAY, Adrien-Aimée. *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso*. Aquarela de 1827. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia. Disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/santos/h0132.htm>. Acesso em 2/11/2015.

TAUNAY, Félix Émile. *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, c. 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://artrenewal.org/pages/artwork.php?artworkid=41922&size=large>

Acesso em 2/11/2015.

TAUNAY, Nicolas-Antoine. *Cascatinha da Tijuca*. s. d. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Rio de Janeiro, Museu do Primeiro Reinado. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nicolas-Antoine_Taunay_-_Cascatinha_da_Tijuca.jpg . Acesso em: 2/11/2015.

_____. Nicolas-Antoine. *Vista da baía do Rio e do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio*. 1816. Óleo sobre tela 46,5 x 57,4 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Disponível em: <http://historiahoje.com/wp-content/uploads/2013/12/0015.jpg>. Acesso em: 2/11/2015.

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. São Paulo: Ediouro, s.d. Disponível em: <http://redememoria.bn.br/wp-content/uploads/2011/12/a-retirada-da-laguna.pdf>. Acesso em: 29/10/2015.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

TRAUMANN, Thomas. Quadros do exílio: Em O Sol do Brasil, Lília Schwarcz revela o Rio europeu do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay. *Época*. 20 março 2008. Edição 514. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EDG82517-6014,00-QUADROS+DO+EXILIO.html> . Acesso em 2/11/2015.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. London: Methuen, 1984.

WEINHARDT, Marilene. “Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular” *In* _____. (Org.). *Ficção Histórica: teoria e crítica*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011.

WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual” *In* SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e Diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.