

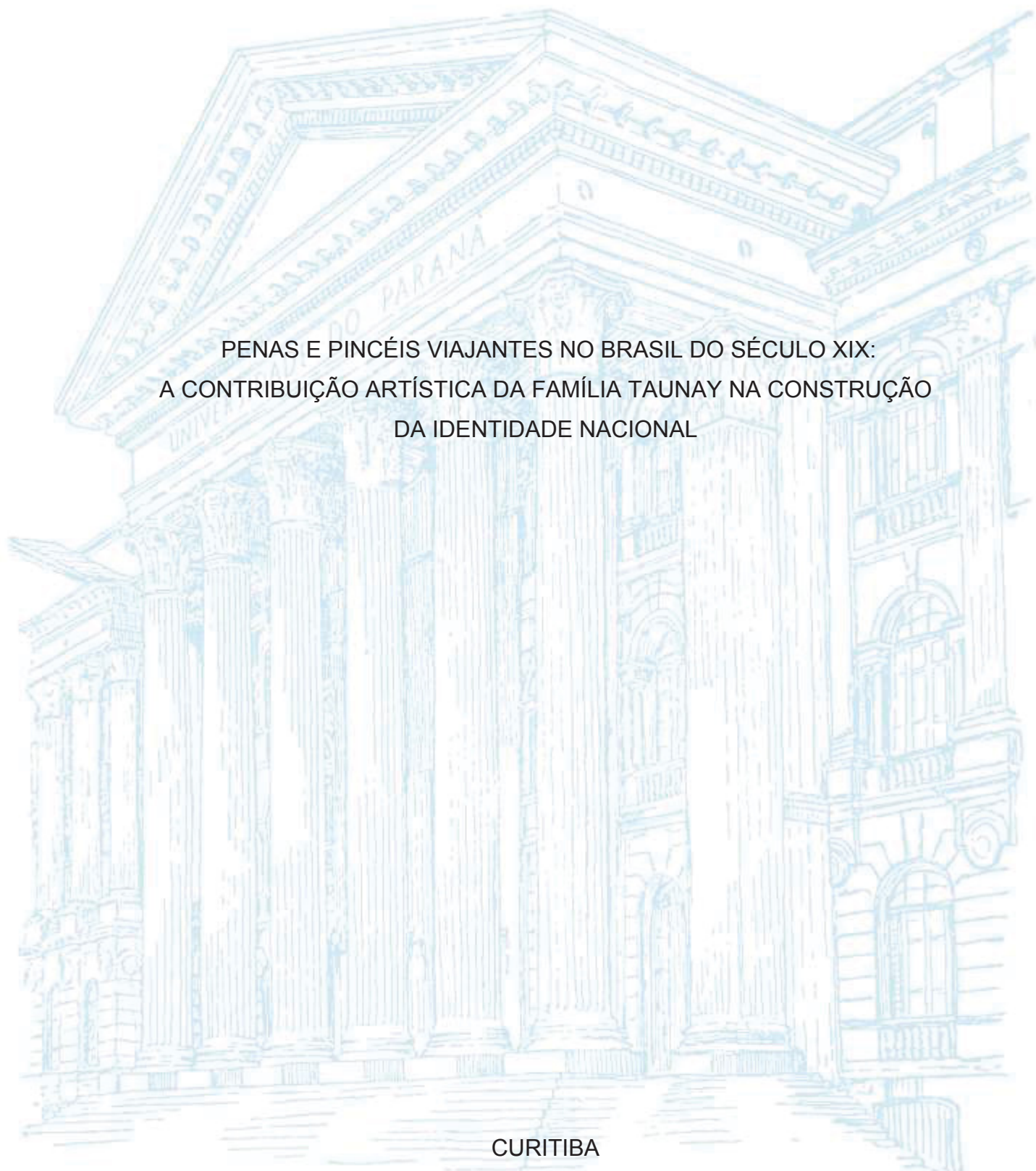
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

PRISCILA CÉLIA GIACOMASSI

PENAS E PINCÉIS VIAJANTES NO BRASIL DO SÉCULO XIX:
A CONTRIBUIÇÃO ARTÍSTICA DA FAMÍLIA TAUNAY NA CONSTRUÇÃO
DA IDENTIDADE NACIONAL

CURITIBA

2021



PRISCILA CÉLIA GIACOMASSI

**PENAS E PINCÉIS VIAJANTES NO BRASIL DO SÉCULO XIX:
A CONTRIBUIÇÃO ARTÍSTICA DA FAMÍLIA TAUNAY NA CONSTRUÇÃO DA
IDENTIDADE NACIONAL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Célia Maria Arns de Miranda
Coorientador: Prof. Dr. Gabriel Augusto Coelho Magalhães

CURITIBA

2021

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Giacomassi, Priscila Célia

Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX : a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional. / Priscila Célia Giacomassi – Curitiba, 2021.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora : Prof^a. Dr^a. Célia Maria Arns de Miranda

Coorientador : Prof. Dr. Gabriel Augusto Coelho Magalhães

1. Pintura – História – Séc. XIX. 2. Taunay, Alfredo d' Escagnolle Taunay, Visconde de, 1843-1899. 3. Literatura brasileira. 4. Características Nacionais. I. Miranda, Célia Arns de, 1954-. II. Magalhães, Gabriel Augusto Coelho. III. Título.

CDD – B869.09

ATA Nº1052

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia vinte e seis de março de dois mil e vinte e um às 14:00 horas, na sala virtual, StreamYard, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de tese da doutoranda **PRISCILA CÉLIA GIACOMASSI**, intitulada: **Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional**, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), FERNANDO CERISARA GIL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MARILENE WEINHARDT (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), MAIL MARQUES DE AZEVEDO (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE), MIRIAM DE PAIVA VIEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

Observações: Coorientador: Prof. Dr. Gabriel Augusto Coelho Magalhães - UBI -Universidade da Beira Interior - Portugal.

CURITIBA, 26 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 01:02:34.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 09:25:09.0

FERNANDO CERISARA GIL

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

26/03/2021 21:34:48.0

MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/04/2021 09:57:42.0

MAIL MARQUES DE AZEVEDO

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE)

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 08:57:57.0

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL REI)

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **PRISCILA CÉLIA GIACOMASSI** intitulada: **Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional**, sob orientação da Profa. Dra. CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 26 de Março de 2021.

Assinatura Eletrônica

31/03/2021 01:02:34.0

CELIA MARIA ARNS DE MIRANDA

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 09:25:09.0

FERNANDO CERISARA GIL

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

26/03/2021 21:34:48.0

MARILENE WEINHARDT

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

02/04/2021 09:57:42.0

MAIL MARQUES DE AZEVEDO

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE
ANDRADE)

Assinatura Eletrônica

29/03/2021 08:57:57.0

MIRIAM DE PAIVA VIEIRA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL
REI)

*A meu marido e a meu filho,
meus amores, Enacir e Marcos Giacomassi,
que fizeram essa viagem comigo.*

AGRADECIMENTOS

A minha pesquisa fala de artistas que viviam o conflito causado por ousarem conjugar ciência e arte. Humboldt postulava que se seu o trabalho final não conseguisse, juntamente com o registro científico, expressar a sensibilidade do artista, ele estaria incompleto. Da mesma forma, tenho convicção de que a fé não ofusca a razão, mas a ilumina. Essa certeza me leva a reconhecer que, mesmo sendo esta pesquisa resultado de trabalho intenso, não seria o que é – talvez nem existisse – caso dela fosse dissociada uma dimensão que vai além do que os olhos podem ver. “Deus está nos detalhes”, dizia o historiador de arte Aby Warburg, e eu estou certa disso. Muito obrigada, meu Deus, por iluminar cada etapa desse processo.

Por falar em detalhes, agradeço a meus pais, Pedro Carlos e Célia Fontes pelo incentivo constante e pelo legado de amor às letras, às artes e... aos detalhes. Ensinar-me através de palavra e ação, o poder que há na atenção a eles, sem neles se perder – e esse é um aprendizado que compartilho com meus irmãos Heron Carlos Fontes e Lisa Meri Valente.

Ao meu querido marido, Enacir Altevire Giacomassi, que já me concebia doutora antes mesmo que eu ingressasse no curso. Seu incentivo e apoio fizeram toda a diferença. Obrigada pela presença firme e confiante que me animou e reconfortou em cada movimento, em cada decisão. Amo você!

Ao meu filho amado e amável, Marcos Giacomassi, que herdou o amor por livros de sua família de leitores e decidiu transportar esse amor também para sua carreira. Obrigada pelos bilhetinhos, chazinhos, docinhos, palavras de encorajamento, sugestões e pelo suporte técnico. Você é meu orgulho!

À minha querida orientadora, Prof.^a Dr.^a Célia Maria Arns de Miranda, que assumiu comigo os riscos de uma pesquisa de abordagem essencialmente interdisciplinar. Obrigada pelas leituras cuidadosas, pelo olhar atento e principalmente pela amplitude de conhecimento na área de intermedialidade sem a qual a realização desta pesquisa não seria possível.

“Tudo no mundo começou com um sim”. É com Clarice Lispector que agradeço o aceite do Prof. Dr. Gabriel Augusto Coelho Magalhães para orientar o meu estágio doutoral na Universidade da Beira Interior em Portugal. Sua gentil e extremamente enriquecedora coorientação redimensionou as análises desta tese.

Tive a alegria de reencontrar no doutorado três professoras que marcaram minha trajetória de graduação no curso de Letras na UFPR. Primeiramente, Célia Maria Arns de Miranda que, antes de orientadora, foi minha professora de Estudos Anglo-Saxões; Marilene

Weinhardt, minha primeira professora de Teoria Literária, cujas aulas direcionaram os primeiros esboços do que viria a ser a tese que aqui se apresenta, e Mail Marques de Azevedo, professora de Literatura Inglesa que muito me ensinou, honrando-me com a participação primeiramente na banca do mestrado e, agora, na do doutorado. Agradeço de coração, bem como ao meu coorientador Gabriel Magalhães e aos professores Fernando Cerisara Gil e Miriam de Paiva Vieira, por enriquecerem a banca de arguição do doutoramento. A todos, obrigada pela generosidade expressa na leitura pormenorizada da tese, nas valiosas sugestões de aporte teórico e correções de rota.

Ao Instituto Federal do Paraná que através do programa de incentivo à capacitação dos servidores permitiu que eu pudesse, nos últimos dois anos e meio, dedicar-me integralmente ao curso de doutorado e escrita da tese. O resultado jamais seria o mesmo em outras condições.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa para realização do doutorado sanduíche na Universidade da Beira Interior, na cidade da Covilhã em Portugal.

À Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR pelos diversos encaminhamentos burocráticos e incentivo na participação em eventos de capacitação. Um agradecimento especial a Thais Mannala pelo constante bom ânimo e prontidão em resolver nossas mais variadas demandas durante o curso.

Ao Ciro Bächtold, diretor do Instituto Federal do Paraná-Colombo, que viabilizou de forma competente e sempre solícita os caminhos burocráticos de cada etapa dessa jornada de capacitação.

Ao Elaine Cristina Arantes, amiga e parceira de profissão no IFPR, cuja formação em Administração com foco em Ciências Aeroespaciais não a impediu de assumir temporariamente minhas turmas de inglês para que eu pudesse viabilizar o afastamento para o doutorado. E que me apresentou à UBI e à Covilhã. Sem sua competência e generosidade, o doutorado sanduíche seria para mim apenas um projeto.

Ao querido casal Omar Daniel Martins Netto e Iara Pignataro Netto, os quais inesperada e voluntariamente acabaram por atuar como meus tutores, mentores e amigos virtuais em Portugal, tornando mais leves os imbricados trâmites como estudante da UBI.

Ao Solange Viaro Padilha, generosa amiga e companheira de doutorado, congressos viagens, lágrimas e sorrisos. Muitas de suas sugestões de livros e registros iconográficos, entre eles os adquiridos nos Colóquios da UFMG ou os visitados nas exposições do Instituto Moreira Sales e Espaço Itaú Cultural em São Paulo, hoje constam desta pesquisa.



Distrito da Chapada, Aimé-Adrien Taunay, 1827.

*Diante de tanta riqueza de formas,
não temos mãos e olhos suficientes para realizar nosso trabalho.
Cada um de nós teria que ser pintor, empalhador, caçador e herborista
para poder representar e reunir toda esta riqueza.*
Carl Friedrich Philipp von Martius

*Aliás, é tão difícil!
Nem os maiores e mais hábeis paisagistas
poderiam reproduzir as grandiosas cenas do interior do Brasil...*
Visconde de Taunay

*As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil;
mas também a menos suscetível de descrição...
O escritor vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo,
dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor...*
Johann Moritz Rugendas

*Mais uma vez,
a narrativa mobiliza seus recursos poéticos
para pintar um quadro ...*
Günther Augustin

RESUMO

A análise dos livros *Inocência* (1872) e *A Retirada da Laguna* (1871) do Visconde de Taunay revela uma interessante articulação com outras mídias, principalmente a pintura. A influência de sua família, cuja história no Brasil começa com a chegada da Missão Artística Francesa em 1816, indelevelmente marca os textos conferindo-lhes nuances picturais. Por outro lado, muito pode ser “lido” a partir das telas de seu avô, Nicolas, do pai, Félix e do tio, Adrien Taunay. O inevitável estranhamento do olhar estrangeiro dirigido a uma terra e a um povo marcados por profundos contrastes oportunizou que sua caracterização assumisse configurações muito particulares, obviamente marcadas pelo filtro europeu. Dessa forma, para além das questões estéticas, a contribuição dos Taunay cumpre um tipo de agenda de contornos políticos devido às circunstâncias históricas e culturais do país no século XIX. Esta pesquisa busca, portanto, explorar o diálogo entre literatura e pintura na produção artística da família Taunay em suas viagens ao/pelo Brasil do Oitocentos, destacando a importância de tais registros literários e picturais enquanto elementos constitutivos da identidade nacional brasileira.

Palavras-chave: Literatura. Pintura. Identidade nacional. Família Taunay.

ABSTRACT

The analysis of the books *Inocência* (1872) and *A Retirada da Laguna* (1871) by Visconde de Taunay reveals an interesting articulation with other media, mainly painting. The influence of his family, whose history in Brazil begins with the arrival of the French Artistic Mission in 1816, indelibly marks the texts, giving them pictorial nuances. On the other hand, a lot can be “read” from the canvases of his grandfather, Nicolas, father, Félix and uncle, Adrien Taunay. The inevitable strangeness of the foreign gaze directed at a land and a people marked by deep contrasts allowed their characterization to assume very particular configurations, obviously marked by the European filter. Thus, in addition to aesthetic issues, the contribution of the Taunays takes on political contours due to the historical and cultural circumstances of the country in the 19th century. This research seeks, therefore, to explore the dialogue between literature and painting in the artistic production of the Taunay family in their travels to/through Brazil in the 1800s, highlighting the importance of such literary and pictorial records as constitutive elements of the Brazilian national identity.

Keywords: Literature. Painting. National identity. Taunay family.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755–1830): <i>AUTORRETRATO</i> , ANTES DE 1830. CRAYON SOBRE PAPEL 25,5 × 21 CM. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - RIO DE JANEIRO.....	41
FIGURA 2 - JOHANN MORITZ RUGENDAS: <i>CASCADE DE TIJUCA</i> , 1822/1835. LITOGRAVURA. 31CM X 27CM. ACERVO BANCO ITAÚ.	43
FIGURA 3 – THEODORE AUGUSTE FISQUET: <i>CASCATA DA TIJUCA NO RIO DE JANEIRO</i> , CA 1840. LITOGRAFIA AQUARELADA, 32 X 35 CM.	44
FIGURA 4 - THEODORE AUGUSTE FISQUET: <i>CASCATA DA TIJUCA NO RIO DE JANEIRO</i> , CA 1840. LITOGRAFIA AQUARELADA, 32 X 35 CM. (DETALHE).....	44
FIGURA 5 - JQUES ARAGO (1790-1854): <i>THE LITTLE TIJUCA. THIS CASCADE BELONGS TO MR. TAUNAY</i> , 1823. LITHOGRAPHY. 20.5 CM X 15.3 CM.	45
FIGURA 6 - JQUES ARAGO (1790-1854): <i>THE LITTLE TIJUCA. THIS CASCADE BELONGS TO MR. TAUNAY</i> , 1823. LITHOGRAPHY. 20.5 CM X 15.3 CM. (DETALHE)	46
FIGURA 7 - FOTOS ATUAIS DA CASCATINHA TAUNAY NO PARQUE NACIONAL DA TIJUCA, RIO DE JANEIRO.	47
FIGURA 8 - MAPA ILUSTRADO DA FLORESTA DA TIJUCA. CONTRACAPA DO LIVRO <i>A FLORESTA DA TIJUCA</i> , DE RAYMUNDO OTTONI DE CASTRO MAYA.....	48
FIGURA 9 - EXEMPLOS DE REPRESENTAÇÕES DA CASCATINHA DA TIJUCA.	49
FIGURA 10 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>CASCATINHA DA TIJUCA</i> , S. D. ÓLEO SOBRE TELA, 53 X 37 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU DO PRIMEIRO REINADO.....	52
FIGURA 11 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>CASCATINHA DA TIJUCA</i> , S. D. ÓLEO SOBRE TELA, 53 X 37 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU DO PRIMEIRO REINADO. (DETALHE)	53
FIGURA 12 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>VISTA DA BAÍA DO RIO E DO LARGO DA CARIOCA TOMADA DO JARDIM DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO</i> , 1816. ÓLEO SOBRE TELA 46,5 X 57,4 CM. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ.....	58
FIGURA 13 - JEAN BAPTISTE DEBRET: <i>TROPEIROS POBRES DE SÃO PAULO</i> (1823). AQUARELA SOBRE PAPEL. 15.20 CM X 22.30 CM. MUSEUS CASTRO MAYA - IPHAN/MINC (RIO DE JANEIRO, RJ).....	60
FIGURA 14 - JEAN BAPTISTE DEBRET: <i>CALCETEIROS</i> (1824). AQUARELA SOBRE PAPEL. 17.10 CM X 21.10 CM. MUSEUS CASTRO MAYA - IPHAN/MINC (RIO DE JANEIRO, RJ).....	60
FIGURA 15 - JEAN BAPTISTE DEBRET: <i>VOYAGES AU BRÉSIL RETOUR D’UN PROPRIÉTAIRE</i> . (1816-1831). DOMÍNIO PÚBLICO.	64
FIGURA 16 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>CENA REVOLUCIONÁRIA: UM BIVOUAC</i> , S. D. ÓLEO SOBRE TELA, MUSEU DE BELAS ARTES, ORLEANS, FRANÇA. (DETALHE)	69
FIGURA 17 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>ENTRADA DA GUARDA IMPERIAL EM PARIS NA BARRIÈRE DE PANTIN, 25 DE NOVEMBRO DE 1807</i> , 1810. ÓLEO SOBRE TELA. CASTELO DE VERSALHES, FRANÇA. (DETALHE)	69
FIGURA 18 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>A ENTRADA DE NAPOLEÃO BONAPARTE (1769-1821) E O EXÉRCITO FRANCÊS EM MUNIQUE</i> , 1808. ÓLEO SOBRE TELA. CASTELO DE VERSALHES, FRANÇA. (DETALHE)	70
FIGURA 19 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>O EXÉRCITO FRANCÊS CRUZANDO A SERRA DE GUADARRAMA, ESPANHA, DEZEMBRO DE 1808</i> , 1812. ÓLEO SOBRE TELA. (DETALHE)	71
FIGURA 20 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – <i>PRIMEIRO PASSEIO DE D. JOÃO VI E D LEOPOLDINA NA QUINTA DA BOA VISTA</i> , 1816-	

1821. ÓLEO SOBRE TELA, 92,5 x 146,5 CM.....	72
FIGURA 21 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – <i>PRIMEIRO PASSEIO DE D. JOÃO VI E D LEOPOLDINA NA QUINTA DA BOA VISTA</i> , 1816-1821. ÓLEO SOBRE TELA, 92,5 x 146,5 CM.....	73
FIGURA 22 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – <i>PRIMEIRO PASSEIO DE D. JOÃO VI E D LEOPOLDINA NA QUINTA DA BOA VISTA</i> , 1816-1821. ÓLEO SOBRE TELA, 92,5 x 146,5 CM. (DETALHE: AO FUNDO, O PALÁCIO DE SÃO CRISTÓVÃO; EM PRIMEIRO PLANO, AS VACAS QUE TAUNAY “SE ACOSTUMARA A ENCONTRAR E DESENHAR NA PAISAGEM ESTRANGEIRA” (SCHWARCZ, 2014A, P. 245).	76
FIGURA 23 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>MOISÉS SALVO DAS ÁGUAS</i> , 1827. ÓLEO SOBRE TELA. 65 CM X 81.50 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	80
FIGURA 24 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: (1755–1830): <i>RETRATO DE FÉLIX-ÉMILE TAUNAY</i> , (S.D.). ÓLEO SOBRE TELA. 46 CM X 38 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	82
FIGURA 25 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DA MÃE D’ÁGUA (PAISAGEM DA TIJUCA)</i> , CA 1840-1850. ÓLEO SOBRE TELA, 50X65 CM. SÃO PAULO, MASP/ RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	85
FIGURA 26 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DA MÃE D’ÁGUA (PAISAGEM DA TIJUCA)</i> , C 1840-1850. ÓLEO SOBRE TELA, 50X65 CM. SÃO PAULO, MASP/ RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (DETALHE).....	86
FIGURA 27 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DE UM MATO VIRGEM QUE SE ESTÁ REDUZINDO A CARVÃO</i> , CA 1843. ÓLEO SOBRE TELA 134 x 195 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	87
FIGURA 28 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DE UM MATO VIRGEM QUE SE ESTÁ REDUZINDO A CARVÃO</i> , CA 1843. ÓLEO SOBRE TELA 134 x 195 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (DETALHE)	90
FIGURA 29 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DE UM MATO VIRGEM QUE SE ESTÁ REDUZINDO A CARVÃO</i> , CA 1843. ÓLEO SOBRE TELA 134 x 195 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (DETALHE)	91
FIGURA 30 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DE UM MATO VIRGEM QUE SE ESTÁ REDUZINDO A CARVÃO</i> , CA 1843. ÓLEO SOBRE TELA 134 x 195 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (DETALHE)	91
FIGURA 31 – C. F. VON MARTIUS (COLABORADOR), XVI. <i>FLORESTA CORTADA, COM UMA VELHA FIGUEIRA, EM SÃO JOÃO MARCOS, PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO</i> . ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, RJ.	92
FIGURA 32 - C. F. VON MARTIUS (COLABORADOR), XVI. <i>FLORESTA CORTADA, COM UMA VELHA FIGUEIRA, EM SÃO JOÃO MARCOS, PROVÍNCIA DO RIO DE JANEIRO</i> . ACERVO FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, RJ. (DETALHE).....	93
FIGURA 33 - JOHANN MORITZ RUGENDAS (1802-1858): <i>DERRUBADA DE UMA FLORESTA</i> , 1835. LITOGRAFIA SOBRE PAPEL. 21.60 CM X 28.50 CM. BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO.	94
FIGURA 34 - JOHANN MORITZ RUGENDAS (1802-1858): <i>DERRUBADA DE UMA FLORESTA</i> , 1835. LITOGRAFIA SOBRE PAPEL. 21.60 CM X 28.50 CM. BIBLIOTECA NACIONAL DO RIO DE JANEIRO. (DETALHE).....	95
FIGURA 35 - <i>PANORAMA DA CIDADE DO RIO JANEIRO</i> - COM BASE NOS DESENHOS ELABORADOS POR FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E PINTADOS POR FRÉDÉRIC GUILLAUME RONMY EM 1824.	98
FIGURA 38 - MAQUETE DO EDIFÍCIO ROTUNDA EM LONDRES DO ARQUITETO ROBERT MITCHELL PARA EXIBIR PINTURAS PANORÂMICAS DE PAISAGENS EM 360º.....	99
FIGURA 36 - DIAGRAMA DE ROBERT MITCHELL ILUSTRANDO A ROTUNDA DE LEICESTER SQUARE, LONDRES, 1973.....	100
FIGURA 37 - DIAGRAMA DE ROBERT MITCHELL ILUSTRANDO A ROTUNDA DE LEICESTER SQUARE, LONDRES, 1973. (DETALHE: EXPERIÊNCIA SENSORIAL DOS ESPECTADORES)	100

FIGURA 39 - <i>PANORAMA DA CIDADE DO RIO JANEIRO</i> - COM BASE NOS DESENHOS ELABORADOS POR FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E PINTADOS POR FRÉDÉRIC GUILLAUME RONMY EM 1824. (DETALHE)	104
FIGURA 40 - <i>PANORAMA DA CIDADE DO RIO JANEIRO</i> - COM BASE NOS DESENHOS ELABORADOS POR FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E PINTADOS POR FRÉDÉRIC GUILLAUME RONMY EM 1824. (DETALHES: D. PEDRO I E SUA COMITIVA)	104
FIGURA 41 - <i>PANORAMA DA CIDADE DO RIO JANEIRO</i> - COM BASE NOS DESENHOS ELABORADOS POR FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E PINTADOS POR FRÉDÉRIC GUILLAUME RONMY EM 1824.	105
FIGURA 42 - <i>PANORAMA DA CIDADE DO RIO JANEIRO</i> - COM BASE NOS DESENHOS ELABORADOS POR FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E PINTADOS POR FRÉDÉRIC GUILLAUME RONMY EM 1824. (DETALHE: ILHA DAS COBRAS).	106
FIGURA 43 – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: <i>RETRATO DO IMPERADOR D. PEDRO II AOS 12 ANOS</i> , 1837. ÓLEO SOBRE TELA, 90 x 66 CM. MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS, BRASIL.	108
FIGURA 44 – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: <i>RETRATO DO IMPERADOR D. PEDRO II AOS 12 ANOS</i> , 1837. ÓLEO SOBRE TELA, 90 x 66 CM. MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS, BRASIL. (DETALHE)	112
FIGURA 45 – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: <i>PEDRO II DO BRASIL E SUAS IRMÃS NO GABINETE DE ESTUDO EM S. CRISTÓVÃO</i> , 1835 (1834-1840). LITOGRAFIA COLORIDA, 26,5 x 35 CM. MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS.....	114
FIGURA 46 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: (1755–1830): <i>RETRATO DE AIMÉ-ADRIEN TAUNAY</i> , (S.D.). ÓLEO SOBRE TELA. 46 CM x 38 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	117
FIGURA 47 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY (1803-1828): <i>AUTORRETRATO</i> , CA 1827. LÁPIS SOBRE PAPEL, 21,5 x 31,2 CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO.....	118
FIGURA 48 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>VISÃO DO PARAÍSO, COM PALMEIRAS BURITIS NO CERRADO DE MATO GROSSO</i> , 1827. AQUARELA SOBRE PAPEL, 41 x 32 CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA.	123
FIGURA 49 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>VISÃO DO PARAÍSO, COM PALMEIRAS BURITIS NO CERRADO DE MATO GROSSO</i> , 1827. AQUARELA SOBRE PAPEL, 41 x 32 CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA. (DETALHE)	124
FIGURA 50 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>CONVENTO DE CAPUCHINHOS, EM SANTOS</i> , 1825. AQUARELA, 21.50 CM x 17.50 CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO.....	128
FIGURA 51 - O MOSTEIRO DE SÃO BENTO, VISTA FRONTAL.	129
FIGURA 52 - O MOSTEIRO DE SÃO BENTO, HOJE SEDE DO MUSEU DE ARTE SACRA DE SANTOS.....	130
FIGURA 53 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>A PARTIDA DA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, NO RIO TIETÊ</i> (1826). ILUSTRAÇÃO COM TINTA FERROGÁLICA, 21 x 32 CM. ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES, SÃO PAULO.	131
FIGURA 54 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>A PARTIDA DA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF, NO RIO TIETÊ</i> (1826). ILUSTRAÇÃO COM TINTA FERROGÁLICA. ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES, SÃO PAULO. (DETALHE)	132
FIGURA 55 - OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939): <i>PARTIDA DE PORTO FELIZ</i> (1920-1921). ÓLEO SOBRE TELA. 130 x 86 CM. MUSEU PAULISTA.....	133
FIGURA 56 - MAPA TRIDIMENSIONAL DO PARQUE NACIONAL DA CHAPADA DOS GUIMARÃES.	135
FIGURA 57 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>CACHOEIRA DO INFERNO (VÉU DA NOIVA)</i> , JUNHO DE 1827. AQUARELA. DISTRITO DA CHAPADA. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO.	137
FIGURA 58 - CHAPADA DOS GUIMARÃES: VISTA GERAL DOS PAREDÕES DE ARENITO.	138
FIGURA 59 – À ESQUERDA: CACHOEIRA VÉU DA NOIVA; À DIREITA: MIRANTE DA CHAPADA (CENTRO GEODÉSICO DA AMÉRICA DO SUL).....	138

FIGURA 60 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>RIO CUBATÃO PERTO DE SANTOS, 1825. AQUARELA NEGRA, EXPEDIÇÃO LANGSDORFF.</i>	
ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO.....	139
FIGURA 61 - <i>O RIO CUBATÃO E A VOLTA DOS GUARÁS VERMELHOS.</i>	142
FIGURA 62 - DIFERENTES TIPOS HUMANOS REGISTRADOS POR AIMÉ-ADRIEN TAUNAY NO BRASIL.	143
FIGURA 63 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>RIO QUILOMBO, NO DISTRITO DA CHAPADA, 1827. AQUARELA E LÁPIS. 41.30 CM X 30.80</i>	
CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO.	144
FIGURA 64 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>RIO QUILOMBO, NO DISTRITO DA CHAPADA, 1827. AQUARELA E LÁPIS. 41.30 CM X 30.80</i>	
CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO. (DETALHE)	145
FIGURA 65 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>VISTA DA ALDEIA DOS ÍNDIOS BORORO, CHAMADA PAU-SECO, SITUADA A 7 LÉGUAS DO</i>	
<i>PARAGUAI E EM SEU LADO ESQUERDO, NO CAMINHO DE VILA MARIA A VILA BELA DE MATO GROSSO, 1827. AQUARELA.</i>	
ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA.	146
FIGURA 66 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>GRUPO DE ÍNDIOS BORORO ATENTOS AO RELATO QUE FAZ UM DELES DE UMA CAÇADA DE</i>	
<i>ONÇA. ALDEIA DE PAU SECO, 1827. AQUARELA. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA.</i>	147
FIGURA 67 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>ALGUNS BOROROS FAZEM UMA VISITA AOS SRs. RIEDEL E TAUNAY NA CASA QUE OCUPAM</i>	
<i>PERTO DE SUA ALDEIA, 1827. AQUARELA. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA.</i>	149
FIGURA 68 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: <i>CANTO NOTURNO DOS ÍNDIOS BORORO. AQUARELA. 1827. 28.50 CM X 22.50 CM.</i>	
ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA.	150
FIGURA 69 - ILUSTRAÇÕES DE ADRIEN TAUNAY DOS ORNAMENTOS E FLECHAS DOS ÍNDIOS BORORO.	151
■ FIGURA 70 - MAPA COM ROTEIRO DA EXPEDIÇÃO LANGSDORFF. (REVISTA VEJA, 13 DE JULHO DE 1988).	155
FIGURA 71 - <i>CASA MEMORIAL DOS VIAJANTES EM DIAMANTINO, MATO GROSSO.</i>	159
FIGURA 72 – <i>CASA DA LANGSDORFF NA FAZENDA DA MANDIOCA, AQUARELA DE THOMAS ENDER (1817).</i>	160
FIGURA 73 - LOUIS-AUGUSTE MOREAUX: <i>O ESCRITOR ALFREDO D’ESCRAGNOLLE TAUNAY (1843-1899), AUTOR DE</i>	
<i>“INOCÊNCIA”, ANTES DE 1899 (QUANDO TAUNAY MORREU). ÓLEO SOBRE TELA, 150.00 CM X 100.00 CM. RIO DE JANEIRO,</i>	
<i>MUSEU IMPERIAL DE PETRÓPOLIS.</i>	162
FIGURA 74 - COMISSÃO DE ENGENHEIROS DA CAMPANHA DE MATO GROSSO E RETIRADA DA LAGUNA. DE PÉ, AO CENTRO, O VISCONDE	
DE TAUNAY. (DORATIOTO, 2017, p. 126).	183
FIGURA 75 - MAPA ESQUEMÁTICO DA GUERRA DO PARAGUAI. (ARRUDA; PILETTI, 2010, p. 380).	185
FIGURA 76 - <i>MONTÓN DE CADÁVERES PARAGUAYOS, ESTEBAN GARCIA.</i>	189
FIGURA 77 - CRIANÇAS PARAGUAIAS SOBREVIVENTES DOS COMBATES DE LOMAS VALENTINAS E ACOSTA-ÑU.	190
FIGURA 78 - PEDRO AMÉRICO: <i>BATALHA DE CAMPO GRANDE, 1871. ÓLEO SOBRE TELA. 332CM X 530CM. MUSEU IMPERIAL,</i>	
<i>PETRÓPOLIS, RJ.</i>	191
FIGURA 79 - PEDRO AMÉRICO: <i>BATALHA DE CAMPO GRANDE, 1871. ÓLEO SOBRE TELA. 332CM X 530CM.</i>	
<i>MUSEU IMPERIAL, PETRÓPOLIS, RJ. (DETALHES).....</i>	191
FIGURA 80 - PEDRO AMÉRICO: <i>BATALHA DE CAMPO GRANDE, 1871. ÓLEO SOBRE TELA. 332CM X 530CM. MUSEU IMPERIAL,</i>	
<i>PETRÓPOLIS, RJ. (DETALHES)</i>	192
FIGURA 81 - PEDRO AMÉRICO: <i>BATALHA DO AVAÍ, 1877. ÓLEO SOBRE TELA. 600CM X 1100CM. MUSEU NACIONAL DE BELAS</i>	
<i>ARTES, RJ.....</i>	193
FIGURA 82 - PEDRO AMÉRICO: <i>BATALHA DO AVAÍ NO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES, RJ.....</i>	193

FIGURA 83 - CÁNDIDO LÓPEZ (1840-1902), <i>ARTILHARIA DO PARAGUAI</i> , MUSEU HISTÓRICO NACIONAL DA ARGENTINA. (DETALHE)	194
FIGURA 84 - TELAS DE FELIX-ÉMILE TAUNAY QUE DÃO PROTAGONISMO À FIGURA DO SERTANEJO. RESPECTIVAMENTE:.....	201
FIGURA 85 - JUAN MAURICIO RUGENDAS (1802-1858): EL HUASO Y LA LAVANDERA CA 1835. ÓLEO SOBRE TELA. 30CM X 23 CM. MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES, SANTIAGO, CHILE.....	202
FIGURA 86 - MONUMENTO EM HOMENAGEM AOS TRÊS HERÓIS DA RETIRADA DA LAGUNA NO CEMITÉRIO DOS HERÓIS, EM JARDIM.	205
FIGURA 87 - MONUMENTO AOS HERÓIS DE LAGUNA E DOURADOS, PRAIA VERMELHA, RIO DE JANEIRO.....	206
FIGURA 88 - HERÓIS HOMENAGEADOS NO MONUMENTO AOS HERÓIS DE LAGUNA E DOURADOS, NA PRAIA VERMELHA – RJ.....	207
FIGURA 89 – CAPA E FOLHA DE ROSTO DO ÁLBUM DE ALFREDO D’ESCRAGNOLLE TAUNAY: <i>ÁLBUM VIAGEM PITORESCA AO MATO GROSSO</i>	211
FIGURA 90 - ACAMPAMENTOS NAS TAIPAS, ALFREDO TAUNAY, 10 DE ABRIL DE 1865.	219
FIGURA 91 - À ESQUERDA: POUSO DO CATINGUEIRO. S. PAULO. 4 DE JULHO DE 1865; À DIREITA: POUSO DO JATOBÁ NA PROVÍNCIA DE GOIÁS. 8 DE NOVEMBRO DE 1865. ALFREDO TAUNAY, <i>VIAGEM PITORESCA AO MATO GROSSO</i>	220
FIGURA 92 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>ENTRADA DA BAÍA E DA CIDADE DO RIO A PARTIR DO TERRAÇO DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO</i> (1816). ÓLEO SOBRE TELA. 45 CM X 56,5 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES.	226
FIGURA 93 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>ENTRADA DA BAÍA E DA CIDADE DO RIO A PARTIR DO TERRAÇO DO CONVENTO DE SANTO ANTÔNIO</i> (1816). ÓLEO SOBRE TELA. 45 CM X 56,5 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (DETALHE)	227
FIGURA 94 - <i>ACANTHACEA</i> , PÁGINA DO <i>ÁLBUM VIAGEM PITORESCA AO MATO GROSSO</i> , DE ALFREDO D’ESCRAGNOLLE TAUNAY.	231
FIGURA 95 - REGISTRO DE ALGUMAS DAS PAREDES DA IGREJA DE SANTO ANTÔNIO AINDA EM PÉ.....	244
FIGURA 96 - A AMURADA QUE CIRCUNDAVA A ÁREA, NO INTERIOR DA QUAL ERGUIA-SE ORIGINALMENTE A CAPELA DE SANTO ANTÔNIO, CUJAS FUNDAÇÕES E PISOS ORIGINAIS TAMBÉM FORAM ENCONTRADOS PELAS ESCAVAÇÕES.	245
FIGURA 97 - PALÁCIO DOS CAPITÃES GERAIS EM VILA BELA.....	246
FIGURA 98 - MONUMENTO AOS HERÓIS DE LAGUNA E DOURADOS, PRAIA VERMELHA, RJ: PAINEL <i>TRANSPORTE DOS COLÉRICOS</i> ONDE AS FIGURAS APRESENTAM OS SOLDADOS EXTENUADOS, CARREGANDO AOS OMBROS, EM PADIOLAS OS DOENTES.....	253
FIGURA 99 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no cerrado de Mato Grosso, 1827</i> . AQUARELA SOBRE PAPEL, 41 x 32 CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO – RÚSSIA. (DETALHE)	257
FIGURA 100 - POUSO DE SANTA BÁRBARA, BURITY (MAURITIA VINIFERA), ALFREDO TAUNAY.....	258
FIGURA 101 - IMAGENS DA ANIMAÇÃO <i>CROODS 2: Uma Nova Era</i>	266
FIGURA 102 - A CENA DE ROMEU E JULIETA NA SACADA EM APRESENTAÇÕES DE BALLET.	268
FIGURA 103 - <i>ROMEO AND JULIET</i> (2013), DE CARLOS CARLEI (À DIREITA)	269
FIGURA 104 - CENAS DO FILME <i>INOCÊNCIA</i> (1983) DE WALTER LIMA JR.....	270
FIGURA 105 - CENAS DO FILME <i>INOCÊNCIA</i> (1983) DE WALTER LIMA JR.....	271
FIGURA 106 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: <i>DISTRITO DA CHAPADA, 1827</i> . AQUARELA, 42 x 32 CM. ACADEMIA DE CIÊNCIAS DE SÃO PETERSBURGO, RÚSSIA.	274
FIGURA 107 – CONTRASTE ENTRE LUZ E SOMBRA EM FOTOGRAMA DO FILME <i>INOCÊNCIA</i> , DE WALTER LIMA JÚNIOR, 1983 E <i>CEIA EM EMAÚS</i> , DE CARAVAGGIO, 1601.	296

FIGURA 108 - FOTOGRAMAS DO FILME <i>INOCÊNCIA</i> , DE WALTER LIMA JÚNIOR, 1983.	297
FIGURA 109 – RETRATOS FEMININOS EM AQUARELAS DE ADRIEN TAUNAY: <i>COSTUME DE S. PAUL</i> , 1825; <i>INDIENNE XIQUITOS DE LA MISSION DE S. RAFAEL</i> , 1827; <i>RIO QUILOMBO, NO DISTRITO DA CHAPADA</i> , 1827 E <i>SEBASTIANA, FILHA DA MESTIÇA FRANCISCA DE SALES E DE UM BRANCO</i> , 1827. (DETALHES)	306
FIGURA 110 - AQUARELAS DE ADRIEN TAUNAY (1827): <i>VISÃO DO PARAÍSO, COM PALMEIRAS BURITIS NO CERRADO DE MATO GROSSO E HOMEM E MULHER BORORO</i> . (DETALHES)	307
FIGURA 111 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: <i>CASCATINHA DA TIJUCA</i> , S. D. ÓLEO SOBRE TELA, 53 x 37 CM. RIO DE JANEIRO, MUSEU DO PRIMEIRO REINADO. (DETALHE)	309
FIGURA 112 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – <i>PRIMEIRO PASSEIO DE D. JOÃO VI E D LEOPOLDINA NA QUINTA DA BOA VISTA</i> , 1816-1821. ÓLEO SOBRE TELA, 92,5 x 146,5 CM. (DETALHE)	310
FIGURA 113 - NICOLAS ANTOINE TAUNAY: <i>VISTA DO RIO COM A GLÓRIA TOMADA DO PALÁCIO DE SUA EXCELÊNCIA O MARQUÊS DE BELAS</i> , 1816-21. ÓLEO SOBRE TELA, 30,48 x 45,72 CM. COLEÇÃO PAULO GEYER. MUSEU IMPERIAL/IPHAN/MINISTÉRIO DA CULTURA. (DETALHES)	310
FIGURA 114 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): <i>VISTA DA MÃE D'ÁGUA (PAISAGEM DA TIJUCA)</i> , CA 1840-1850. ÓLEO SOBRE TELA, 50x65 CM. SÃO PAULO, MASP/ RIO DE JANEIRO, MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. (DETALHES)	311
FIGURA 115 - <i>PANORAMA DA CIDADE DO RIO JANEIRO</i> - COM BASE NOS DESENHOS ELABORADOS POR FÉLIX-ÉMILE TAUNAY E PINTADOS POR FRÉDÉRIC GUILLAUME RONMY EM 1824. (DETALHE)	312
FIGURA 116 - PEDRO AMÉRICO: <i>BATALHA DO AVAÍ</i> , 1877. ÓLEO SOBRE TELA. 600CM X 1100CM.	316
FIGURA 117 - MONUMENTO AOS HERÓIS DE LAGUNA E DOURADOS, PRAIA VERMELHA, RJ: PAINEL TRANSPORTE DOS COLÉRICOS. (DETALHE)	317
FIGURA 118 - GRANDJEAN MONTIGNY: <i>FRONTÃO DA ANTIGA ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS-ARTES, VISTA FRONTAL JARDIM BOTÂNICO</i> , RIO DE JANEIRO.	319
FIGURA 119 - PORTÕES DO PASSEIO PÚBLICO DE CURITIBA INSPIRADOS NO PORTÃO DO CEMITÉRIO DE CÃES DE PARIS.....	321
FIGURA 120 - UMA FOTO DE 1939 DE UM NATIVO DA TERRA DO FOGO. (MANGUEL, 2009, P. 198).	328
FIGURA 121 - MONUMENTO AOS HERÓIS DE LAGUNA E DOURADOS (IMAGENS NOTURNAS).	331

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 PENAS E PINCÉIS VIAJANTES E CONVERSANTES.....	11
1.1 INTERMIDIALIDADE & A OBRA DOS TAUNAY	21
1.2 NARRATIVAS DE VIAGEM & A GÊNESE DA NAÇÃO	23
1.2.1 Narrando a viagem e a nação	23
1.2.2 A gênese de um país e de um povo	27
1.2.3 O brasileiro e o seu território	34
1.2.4 O brasileiro e “o outro”	36
2 UM TIPO DE PINTURA MUITO ELOQUENTE.....	41
2.1 NICOLAS-ANTOINE TAUNAY	41
2.1.1 Uma floresta para chamar de sua	42
2.1.2 Um quadro que fala muito.....	50
2.1.3 Escravidão: uma verdade inconveniente.....	62
2.1.4 Obras que revelam conflitos do pintor.....	68
2.2 FÉLIX-ÉMILE TAUNAY	82
2.2.1 Um pintor com viés ambientalista.....	84
2.2.2 O panorama do Rio de Janeiro numa rotunda em Paris	98
2.2.3 Amigo do imperador	107
2.3 AIMÉ-ADRIEN TAUNAY	117
2.3.1 Um Humboldt francês no Brasil	119
2.3.2 A paisagem revisitada	127
2.3.3 Um povo a quem já não se pode visitar	143
2.3.4 Uma epopeia trágica no interior do Brasil	152
3 A PINTURA VERBAL DO VISCONDE DE TAUNAY	162
3.1 “INOCÊNCIA”	167
3.1.1 Meyer, o viajante-naturalista.....	172
3.2 “A RETIRADA DA LAGUNA”	183
3.2.1 Guia Lopes da Laguna e a exaltação da figura do sertanejo	197
3.3 O ESCRITOR VIAJANTE	209
3.3.1 Missão bélica & viagem pitoresca	210
3.3.2 Os viajantes de Taunay.....	213

3.4	OLHAR, PERCEBER, REGISTRAR	225
3.4.1	Uma relíquia de família.....	237
3.4.2	Duas cenas de viagem	246
3.5	A LITERATURA FLERTANDO COM OUTRAS MÍDIAS	254
3.5.1	A pena como pincel.....	254
3.5.2	Aspectos cênicos e cinematográficos.....	279
3.5.3	Os sons do sertão.....	297
4	O BRASIL E O BRASILEIRO PELAS LENTES DOS TAUNAY	303
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	324
	REFERÊNCIAS	338

INTRODUÇÃO

Os estrangeiros foram os primeiros a explorar, narrar e “catalogar” o Brasil, tornando-se, em várias situações, a única fonte de acesso ao nosso passado nacional. Neste sentido, a saga da família Taunay no Brasil do século XIX tem interessantes desdobramentos os quais, em conjunto com outros fatores, foram decisivos no processo de formação da identidade brasileira. O papel que desempenharam tem significativa importância na representação da gênese de nosso país em termos culturais, políticos, sociais e mesmo geográficos. Não se pode esquecer, porém, que essa representação é feita pelo filtro do olhar estrangeiro, o qual atenta com deslumbramento e, ao mesmo tempo, incômodo, para uma terra de natureza exuberante, espécies desconhecidas e um povo que interpreta como rústico e selvagem. Alguns desses exploradores “de fora” voltaram para suas nações de origem, levando um pouco do Brasil na bagagem. Alguns deles, por razões diversas, optaram por permanecer aqui e, portanto, não ficaram imunes ao processo de transculturação¹ sendo também de alguma forma “apropriados” pela nova terra.

A chegada da família real 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 os colonizadores buscaram manter 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 seu país, em especial as manifestações artístico-literárias – as quais obviamente estariam a serviço do poder monárquico centralizado na figura do imperador. Os Taunay fizeram parte desses estrangeiros que atravessaram o oceano e engajaram-se nesse que seria um projeto de nação nos trópicos brasileiros. Seja pela pena ou pelo pincel, eles não só buscaram representar o país como também deixaram nele a sua marca.

A história da família Taunay no Brasil começa com Nicolas-Antoine que chega em 1816, “naquela que ficaria conhecida como ‘a colônia de artistas franceses de d. João’” (SCHWARCZ, 2009, p. 21). Integrava a Missão Artística Francesa liderada por Joachim

¹ Termo proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) em 1940 e apropriado pelo crítico literário uruguaio Ángel Rama (1926-1983).

Lebreton, trabalhando em conjunto com esse grupo de artistas que “tinha como projeto criar uma iconografia oficial e conformar uma academia brasileira” (SCHWARCZ, 2009, p. 31).² A Academia Imperial de Belas Artes foi de fato fundada oficialmente como instituição em 1816 pelo príncipe regente D. João. Os desdobramentos relacionados ao processo da estruturação, implantação e consolidação da AIBA têm um papel decisivo nos rumos da família Taunay no Brasil. São responsáveis, por exemplo, pela decisão final de Nicolas-Antoine de retorno à Europa, uma vez que ficou muito desgostoso por não assumir a sua direção quando do pleito de 1821. Anos mais tarde, ironicamente, seu filho Félix torna-se o diretor ficando à frente da instituição por duas décadas, de 1834 a 1854. Sua atuação foi fundamental nos rumos da Academia e, conseqüentemente, na formação dos pintores cujos modelos estéticos então por eles adotados culminariam, segundo Luciano Migliaccio (2010, n.p.), em uma “representação da história brasileira nos moldes da pintura de história francesa”.

Além das questões de ordem profissional, Nicolas Taunay enfrentaria ainda várias outras dificuldades em se adaptar à nova realidade nos trópicos. Quando volta para França, ele deixa aqui seus filhos Aimé-Adrien, Félix-Émile e Carlos Augusto Taunay além de seu irmão Auguste Marie Taunay, escultor integrante da missão de artistas franceses. Carlos Taunay assume a administração da propriedade da família na Tijuca, o que inclui a plantação de café lá desenvolvida. Com base em suas experiências nessa área, ele atua também como escritor engajado nas questões ligadas ao cuidado e manejo da terra, publicando em 1839 o *Manual do agricultor brasileiro*. Aimé-Adrien participaria em 1818 da famosa Expedição Langsdorff pelo interior do Brasil, sendo contratado como seu primeiro ilustrador. Apesar de muito novo, sua carreira como artista-viajante não começa nessa ousada expedição, mas, infelizmente, nela termina. Por conta de um lastimável acidente, morre precocemente aos 24 anos, mas não sem legar ao mundo – uma vez que os originais de suas pinturas pertencem hoje à Academia de Ciências de São Petersburgo, na Rússia – um sensível conjunto de obras sobre o território brasileiro no século XIX, seus

² A historiadora e antropóloga Lilia Moritz Schwarcz problematiza o emprego da palavra “Missão” para descrever a comitiva de artistas franceses que chegou ao Brasil em 1816. Em seu livro *O sol do Brasil*, a autora expõe os detalhes que demonstram ter a iniciativa para tal viagem partido dos franceses e não dos portugueses. Coube à Coroa Portuguesa – oportunamente – anuir e empregar a “colônia” de artistas. O termo foi atribuído por um descendente da família Taunay no Brasil, o historiador Afonso d’Escragnoille Taunay (filho do Visconde) em seu ensaio “A Missão Artística de 1816” publicado primeiramente em 1912 na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Nacional* e lançado em livro em 1956. O termo “Missão” e toda sua interpretação ganhavam, a partir de então, “estatuto de verdade” (SCHWARCZ, 2014a, p. 175-179).

habitantes, sua fauna e flora. Félix-Émile, por outro lado, terá uma vida longa e uma carreira muito profícua no Brasil. Além de pintor, professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, torna-se tutor e amigo do Imperador D. Pedro II.

Félix é pai de Alfredo d’Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay³, que nasce no Rio de Janeiro e compartilha com a família de artistas o gosto pelo estudo, literatura e artes. Em 1871⁴ e 1872, respectivamente, são publicadas suas duas mais reconhecidas obras, *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, ambas inspiradas em viagens que empreendeu no interior do Brasil – sendo a última um relato tocante de sua experiência pessoal em um episódio da Guerra contra o Paraguai. Assim como seu pai, o escritor foi muito ligado ao trono e aos ideais do Império. Ocupou também vários cargos políticos. Foi deputado, senador e presidente das províncias do Paraná e de Santa Catarina – em cuja capital nasceu seu filho, o engenheiro e historiador Afonso d’Escagnolle Taunay, o qual dedicou-se à pesquisa, manutenção e revitalização do legado da família Taunay no Brasil. Em 1917, Afonso torna-se diretor do Museu Paulista – ou como é mais conhecido, o Museu do Ipiranga – cargo que ocupou até 1945. Também esteve envolvido na elaboração e implementação da Universidade de São Paulo (USP), instituição em que inclusive trabalhou como professor.

Ou seja, ao influenciar e serem influenciados pela realidade brasileira, os Taunay deixaram um duplo legado, o primeiro correspondendo àquele compartilhado, através das gerações, pelos próprios membros da família que estabeleceram raízes no Brasil. Ao tratar das características estilísticas da obra do Visconde de Taunay, por exemplo, Antonio Candido (2000, v. 2, p. 275) reitera a singularidade das “condições como as que encontrou no lar franco-brasileiro, na tradição de uma parentela de artistas e escritores, que haviam contribuído para delimitar entre nós certas áreas de sensibilidade pré-romântica”. O legado também se estende ao ideal de “pátria” brasileira num sentido mais amplo. Como a literatura e as artes visuais tiveram e têm um importante papel na construção da “ideia” de nação, a atuação e produção dos Taunay no Brasil têm também significativa contribuição no arcabouço identitário do que hoje chamamos de Brasil. Por outro lado, é possível perceber que, através das gerações, os membros da família Taunay investiram-se cada vez mais da nacionalidade brasileira sem nunca abandonar os laços culturais e ideológicos com sua terra

³ Em 1889 Alfredo d’Escagnolle Taunay ganha o título de Visconde, e assim suas obras passaram a ser assinadas. Nesta pesquisa, dependendo do contexto, as duas maneiras serão utilizadas para referir-se ao autor.

⁴ *A Retirada da Laguna* foi publicada originalmente em 1871 em francês e traduzida posteriormente por seu filho, o historiador Afonso d’Escagnolle Taunay.

de origem. Entretanto, ao conservar ideais europeus e buscar entender por essa mesma perspectiva a nova realidade em que se viram inseridos, vários tipos de embate e desilusão tornaram-se inevitáveis.

Os laços sanguíneos e a atmosfera cultural – obviamente fiel aos padrões franceses – que os Taunay procuravam preservar na criação dos membros da família, grandemente os influenciaram possibilitando o trânsito entre elementos poéticos e pictóricos de forma intensa e profusa nas suas produções. A análise, por exemplo, dos livros *Inocência* e *A Retirada da Laguna* revela uma interface recorrente com a pintura, o que confere nuances picturais ao tecido literário do Visconde de Taunay. Por outro lado, muito pode ser “lido” a partir das telas de seu avô, Nicolas, seu pai, Félix, e seu tio, Adrien Taunay, em especial o inevitável estranhamento do olhar estrangeiro dirigido a uma terra e um povo marcados por profundos contrastes. Ou seja, o que se percebe é um contínuo jogo intermediático, expressão empregada pela primeira vez somente em 1966 pelo poeta, compositor, artista plástico e videoartista Dick Higgins, mas que pode ser aplicada às manifestações encontradas nas obras dos Taunay no século XIX.

Ao analisar o diálogo entre diferentes mídias ou expressões artísticas, Claus Clüver (1997, p. 51) estabelece uma relação entre esse tipo de interface e as narrativas de viagem. Isso porque, segundo o autor, “Nos estudos literários (em particular no comparatista) tem-se registrado um interesse renovado na ‘imagologia’, o modo como escritores representaram as imagens no estrangeiro” as quais “são abundantes na literatura de viagem”. José Maria Campinho define o termo “imagologia literária” como

um ramo dos Estudos Literários e Culturais que tem por objecto o estudo das formulações caracterizadoras de mentalidade e de identidade no texto literário. Oriunda do domínio da Literatura Comparada, a Imagologia Literária começou por atender à representação literária do *outro*, o *estrangeiro*, nas literaturas nacionais. Mais recente, a Imagologia Literária tem alargado o seu âmbito de análise à auto-representação literária da identidade nacional. (CAMPINHO, 2019, n.p.)

Tal definição caracteriza pertinentemente a abordagem empregada nesta pesquisa por concentrar-se nas produções culturais advindas de narrativas de viagem através das quais é possível apreender “imagotipos”, ou seja, “marcadores discursivos de configuração e de representação de identidade, mais concretamente, traços de identidade nacional” (CAMPINHO, 2009, n.p.). De fato, a noção do que é ser brasileiro deve muito aos relatos de viagem, porém, como bem aponta Günther Augustin (2009, p. 10), eles contribuíram “para o mito fundador do Brasil e sabemos que esta é uma construção que pode ser desconstruída”. Sim, porque um mito encerra visões sobre fatos e nisso há pelo menos dois aspectos a se

considerar: visões são versões parciais e já impregnadas de ideias pré-concebidas; e os fatos históricos em si não têm materialidade a não ser justamente por essas versões sobre eles. Ou seja, cabe a nós a tarefa de examinar criticamente cada uma delas para chegar a uma versão possível que possa nos representar, mesmo que de forma sempre parcial e provisória. O fato de nos debruçarmos sobre os relatos deixados pelos viajantes estrangeiros, “permite avaliar se o seu conhecimento alimentou o imaginário brasileiro do mito fundador, da visão de paraíso, da natureza pura tropical ou até que ponto seus olhares contribuíram para diferenciar uma imagem estereotipada e dicotomizada” (AUGUSTIN, 2009, p. 10). Nós buscamos continuamente construir biografias que nos definam e nossos primeiros esboços biográficos foram traçados pelos “outros”, pelos estrangeiros que vieram, como aponta Pablo Diener (2013, p. 4), 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”. Como afirma o sociólogo e teórico cultural Stuart Hall (2014, p. 24-5), “[e]xiste 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*”. Inegavelmente, portanto, de uma forma ou de outra, as narrativas dos viajantes assumem seu papel como componentes indelévels no processo de construção de nosso passado e de nosso sentimento de identidade como brasileiros.

O caráter essencialmente multidisciplinar inerente aos estudos da imagologia também não pode ser ignorado em uma pesquisa como esta, em que diferentes tipos de manifestações sociais e/ou artísticas conversam entre si e só podem ser entendidos de forma eficiente quando são investigados também os diálogos entre as áreas do conhecimento em que tais manifestações são engendradas. O próprio caráter essencial da imagologia “tem-se afirmado no âmbito dos Estudos Literários e Culturais numa perspectiva de interdisciplinaridade” (CAMPINHO, 2019, n.p.). Portanto, é inevitável que uma análise que trata tanto de intermedialidade como de registros de viagem que manifestam traços do caráter nacional – o que inevitavelmente contempla o fenômeno da alteridade – assuma uma abordagem dialógica. Campinho (2018, p. 35) menciona os estudos do especialista Manfred Beller, o qual defende “que os estudos imagológicos se devem desenvolver a nível multidisciplinar de modo a poderem atender à multiculturalidade das culturas nacionais”. Faz-se necessário, dessa forma, atravessar fronteiras entre diferentes áreas de estudo e manifestações culturais em busca de uma melhor compreensão de nossa gênese como povo e

nação assim como forjada pela literatura e pintura – no caso desta pesquisa, a partir da produção dos Taunay no Brasil.

O diálogo entre áreas como literatura, pintura e história exige dos especialistas abertura cada vez maior ao aprendizado bem como generosidade em compartilhar conhecimentos de sua própria alçada. Ana Maria Mauad (2005) contempla especificamente a função do historiador, o qual passou a ter muito mais demandas a partir da necessidade de empreender e focar os estudos comparativos e imagéticos:

A tradição oral, os diários íntimos, a iconografia e a literatura apresentaram-se como fontes históricas da excelência das anteriores, mas que demandavam do historiador uma habilidade de interpretação com a qual não estava aparelhado. Tornava-se imprescindível que as antigas fronteiras e os limites tradicionais fossem superados. Exigiu-se do historiador que ele fosse também antropólogo, sociólogo, semiólogo e um excelente detetive para aprender a relativizar, desvendar redes sociais, compreender linguagens, decodificar sistemas de signos e decifrar vestígios, sem perder, jamais, a visão do conjunto. (MAUAD, 2005, p. 134)

Por outro lado, exigiu-se também do estudioso de literatura que desenvolvesse habilidades de análise de imagens, fatos históricos, aspectos psicológicos, camadas antropológicas, relações sócio-políticas, subjacências filosóficas e ideológicas, mecanismos de poder, intertextualidade, interdisciplinaridade, questões de natureza ética e estética e a relação entre tempo e espaço – mediada pela intervenção humana – e assim por diante. Apesar das dificuldades inerentes aos estudos multidisciplinares e/ou multiculturais, Marilene Weinhardt vê nessa linha de abordagem um saldo muito positivo uma vez que

no campo teórico verifica-se uma fecunda convergência, troca de experiências de técnicas e abordagens, de campos diversos como a literatura, a antropologia, a sociologia, a história em diversas modalidades (cultural, do cotidiano, das mentalidades). Acredito que dessa “troca de figurinhas” de todas as disciplinas envolvidas colherão frutos livres de preconceitos decorrentes de tentativas de hegemonia de qualquer destes campos, em benefício da expressão cultural e, no nosso caso, da compreensão do homem brasileiro e, por extensão, do ser enquanto indivíduo. (WEINHARDT, 1991, p. 129)

A autora igualmente expõe que foi frequente na tradição literária brasileira a tendência de recorrer à história para inspiração temática de seus argumentos: “Colocando-se à parte as especificidades de cada período estético, de cada autor, e mesmo de cada obra, o que permeia todas essas manifestações é a questão do ser brasileiro, e como tal entender-se e assumir-se” (WEINHARDT, 1991, p. 114). Dessa forma, ainda que a questão do nacionalismo não constitua centro temático de uma determinada obra, é possível encontrar

traços que permitem essa discussão em cada texto – e, por extensão, em cada quadro – que faz parte do escopo daquilo a que chamamos literatura e/ou arte brasileira.

Flora Süssekind (2008, p. 127) chama a atenção para o fato de que a literatura romântica era muito marcada “por um compromisso ilustrado e pela necessidade imperiosa de afirmar uma ‘essência original da nacionalidade’”. Para Renato Ortiz (1994), porém, não deveríamos direcionar nossa atenção para a busca de “uma ‘identidade brasileira’ ou de uma ‘memória’ brasileira que seja sua essência verdadeira”, o que caracteriza para o autor “um falso problema”. Em vez disso, o sociólogo insiste que “a pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?” (apud SENRA, 2014, p. 23). Isso porque os registros dos viajantes, assim como quaisquer outros registros cujas informações viabilizem o entendimento de quem somos como povo e nação, devem ser acessados de forma crítica. “No limite”, enfatiza Louis Marin (1989 apud SCHLICHTA, 2006, p. 38), “não existe um documento-verdade [uma vez que] qualquer documento é, ao mesmo tempo, verdadeiro [...] e [...] falso, porque um monumento é em primeiro lugar uma roupagem, uma aparência enganadora, uma montagem”. Faz-se necessário desconstruir a pretensa infalibilidade dessas narrativas. “É preciso”, prossegue o filósofo, “começar por demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos” (apud SCHLICHTA, 2006, p. 38).

No caso dos integrantes da família Taunay, a partir de suas incursões pelo território brasileiro, de uma forma ou de outra, testemunharam a grandiosidade e a diversidade da sua natureza e do seu povo, bem como suas mazelas e contradições. Produziram telas que narram e narrativas que podem ser apreciadas como pinturas ou mesmo encenações dramáticas. Independentemente de parâmetros precisos com relação ao rigor histórico ou ao caráter artístico e/ou literário de suas obras, produziram registros de uma gente e de uma terra que não era totalmente conhecida pelo seu próprio povo. Dessa maneira, mesmo hoje, reconhecemo-nos em suas páginas e telas, e por vezes somos apresentados a características de nosso povo e território ainda desconhecidas para nós. A missão de artistas viajantes como os Taunay, de acordo com a pesquisadora Vera Beatriz Siqueira (2006, n.p.), pode ser descrita nos seguintes termos: deveriam deixar seu país, “chegar ao mundo novo, voltar à pátria – nesse trajeto, [encontram] a sua razão de ser: estudar a natureza inédita, imprimir a marca civilizatória”. Inegavelmente essas marcas foram deixadas em nós como herança. O que não conseguiram prever, por certo, é que seriam também esses pintores e escritores inexoravelmente marcados por esse novo e admirável mundo.

Esta pesquisa busca, portanto, explorar o diálogo entre literatura e pintura na produção artística da família Taunay em suas viagens ao/pelo Brasil do século XIX nas obras *Inocência* e *A Retirada da Laguna* e em algumas das telas dos pintores Taunay, destacando a importância de tais registros literários e picturais enquanto elementos constitutivos da identidade nacional brasileira.

O Capítulo 1 faz um apanhado teórico, bem como promove uma análise dialógica entre os temas que subjazem a essa pesquisa: a articulação entre a produção pictórica e literária da família Taunay no século XIX, as narrativas de viagem e a contribuição para a formação de uma identidade nacional do brasileiro. A investigação sobre a maneira pela qual essas representações, frutos de viagens pelo território brasileiro, ajudaram a construir uma ideia do que era o Brasil e o brasileiro para o estrangeiro e para o próprio brasileiro permeia todo o trabalho, porém são tratados de maneira mais detalhada nesse capítulo.

O estudo do caráter intermediário na produção artística brasileira dos Taunay – identificando elementos narrativos nas pinturas de Nicolas, Felix e Adrien Taunay e elementos picturais nos livros do Visconde de Taunay – é empreendido de uma maneira mais detida respectivamente nos Capítulos 2 e 3. Com relação às pinturas produzidas no Brasil do século XIX pelo patriarca da família e de seus dois filhos, serão levados em conta os aspectos intrínsecos dessas obras, bem como as condições de produção que as envolveram. Igualmente, serão considerados nesse contexto, os embates pessoais desses pintores nascidos e educados na França.

A abordagem das obras literárias, realizada no Capítulo 3, além de suas especificidades, privilegiará a caracterização de dois personagens que adquirem expressão emblemática no processo de formação identitária do brasileiro e que encontram manifestação literária em *Inocência* e em *A Retirada da Laguna*. O foco recairá, respectivamente, sobre o explorador estrangeiro, através do simpático e ao mesmo tempo um tanto caricato naturalista alemão, Guilherme Tembel Meyer, e sobre a figura do sertanejo brasileiro, o típico homem “da terra”, na caracterização heroica de José Francisco Lopes, o guia Lopes da Laguna. Esteticamente, ambos os personagens são muito ricos. Através de sua construção literária, esta pesquisa demonstra que é possível lançar alguma luz sobre o nosso complexo processo de formação identitária.

Ampliando um pouco a análise, o Capítulo 4 propõe uma reflexão sobre como a perspectiva estrangeira dos Taunay promoveu uma caracterização muito particular do povo brasileiro no século XIX, disperso, miscigenado e ainda em “construção”, bem como do território tão rico e belo, porém, ao mesmo tempo, ameaçado pela falta de um projeto

efetivo, visionário e sustentável enquanto nação.

Apesar de não constituírem o escopo dessa pesquisa, outras obras do Visconde de Taunay aparecem mencionadas e/ou citadas com o objetivo de ilustrar ou elucidar questões pertinentes às análises propostas no que tange às narrativas de viagem, os diálogos intermediáticos e o processo de construção identitária. São elas: os contos *Irecê à Guana* e *Juca, o tropeiro* – ambos publicados em *Historias Brasileiras* (1874); *A cidade de Matto Grosso, antiga Villa-Bella, o rio Guaporé e sua mais illustre vítima* (1891)⁵ além de suas duas obras póstumas, *Memórias* (1908) e *Viagens de Outrora* (1921). No mesmo sentido, algumas produções pictóricas que foram produzidas por outros artistas que não os Taunay, são referenciadas com o propósito de iluminar os encaminhamentos desta pesquisa.

Em termos de estrutura do trabalho, portanto, o que se propõe é que as questões de cunho mais teórico apontadas e discutidas no primeiro capítulo, encontrem sustentação prática através da análise das telas e textos nos dois capítulos seguintes. De uma maneira não tão delimitada assim, mas para fins de apreensão mais global da proposta, nos Capítulos 2, 3 e 4 procura-se demonstrar como manifestam-se nas obras os assuntos apontados no Capítulo 1, quais sejam:

- A “brasilidade” que caracteriza o nosso país atualmente já estava sendo anunciada pelas obras dos Taunay?
- Essas representações contribuíram de fato para construir a ideia de Brasil que temos hoje?
- Como situações atuais estão manifestas e já apontadas na obra dos Taunay?
- Nosso processo de formação identitária encontra algum eco na produção artístico-literária da Família Taunay?
- As questões apontadas na pintura e no romance de maneira prospectiva por esses artistas no cenário físico e humano do Brasil no século XIX obtiveram alguma resposta prática das gerações seguintes?
- “Eles”, os estrangeiros, deixaram-se retratar enquanto nos retratavam?
- Como aparecem nas obras as percepções sobre uma identidade também forjada pelo embate com o estrangeiro?
- Como se dá o diálogo entre as diferentes mídias nas obras da família Taunay?

⁵ Essa obra aparece nesta pesquisa às vezes referenciada em sua forma abreviada, *A cidade de Mato Grosso, o rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*. Em 1923, foi reeditada sob o título *A cidade do ouro e das ruínas*, cunhado por Afonso d’Escragnolle Taunay, filho do Visconde de Taunay.

- Em que medida as narrativas de viagem têm particularidades que caracterizam, delimitam e direcionam os elementos que compõem as obras.

A viagem, sabemos, funciona como uma metáfora para a vida. Enquanto viajavam, as penas e os pincéis da família Taunay conversavam e o principal assunto sempre foi o Brasil, seu povo, seu território e o estrangeiro – o outro que busca defini-lo. Ao acompanhá-los nessas viagens, é possível escutar esse falatório todo. Com o tempo aprendemos o idioma desses instrumentos e começamos a quebrar seus códigos, decifrar enigmas, interpretar os discursos que veiculam e nos surpreendemos com as descobertas.

1 PENAS E PINCÉIS VIAJANTES E CONVERSANTES

Pintores e escritores adentraram o quase desconhecido território brasileiro do século XIX fazendo seus registros em forma de pinturas, aquarelas, litografias, textos curtos, livros ou uma combinação de alguns desses gêneros. As mensagens que essas narrativas pictóricas ou verbais transmitem de forma alguma encerram-se em si mesmas, mas assumem um caráter polifônico e plurissignificativo que é potencializado pelo diálogo e influência que exercem entre si. Letra e imagem se contrapõem ao mesmo tempo que se complementam, sendo capazes de transmitir uma mensagem que expressa de maneira amplificada o retrato de uma época muito importante no processo de formação identitária de nosso país.

A influência dessas narrativas de viagem não ficou limitada às circunstâncias em que foram produzidas, mas expandiu-se para outras áreas e projetou-se em outras obras. Em *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind lança luz sobre essas manifestações que acharam um terreno propício no Brasil, especialmente no início do século XIX. Diener (2013, p. 6) reafirma o valor da obra de Süssekind na qual a autora analisa a produção literária “escrita no século em que o Brasil conquistou a sua independência” para “abordar a fundação artística da nacionalidade”. Indo além, o autor comenta que a obra “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, 2013, p. 6). Um dos exemplos utilizados pela autora para ilustrar a veracidade dessa premissa, é um episódio em que o conde de Suzannet, o qual em 1842 empreendeu uma incursão de cerca de um ano pelo interior do Brasil, necessita do mapa da província Minas Gerais para seguir viagem. É dessa forma que o viajante francês relata sua dificuldade em encontrar documentos fidedignos para orientar seu percurso:

Existe em Ouro Preto um mapa manuscrito da província de Minas Gerais, pedi uma cópia dessa carta que me era tão necessária para a viagem: foi grande o embarço; nenhum dos pontos que eu queria visitar de lá constava. Foi preciso recorrer às cartas de Arrow-Smith, de Spix e de Brué para preencher as lacunas. Expressei rindo ao presidente minha opinião a respeito da negligência com que se obtinham esses dados tão úteis a uma boa administração. Ele me respondeu que num país onde tudo é improvisado é impossível obter indicações mais exatas. (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 63)

Os roteiros traçados pelos viajantes estrangeiros mencionados por Suzannet são mais completos e confiáveis que os que estão em mãos das autoridades na província. Esse exemplo realmente expõe a relevância desses relatos com relação ao conhecimento e

produção de registros cartográficos do país – e, por extensão, à sua produção cultural como um todo.

Muitos são os mitos relacionados a acontecimentos ou personagens que tiveram seu devido papel no processo de formação identitária do Brasil. No entanto, o fato de os estrangeiros, via de regra, conhecerem melhor o país do que os próprios habitantes da terra não é um deles. Além de exploradores, eles assumem mesmo uma postura de fundadores, produzindo registros e documentos através dos quais apontam um norte para que, em suas obras, pintores, escritores e mesmo historiadores pudessem encontrar referenciais para produzir suas próprias representações do país. Isso porque é esse conjunto “de notas descritivas, pranchas, mapas, classificações que organiza a própria paisagem brasileira, que define um Brasil aos olhos de literatos e historiadores locais. E não só isso. São eles interlocutores fundamentais nesse momento de formação de uma prosa ficcional por aqui” (SÜSSEKIND, 2008, p. 63). Era da fonte dos relatos de viagem que muitos desses cidadãos cultos e esclarecidos bebiam para compor os seus cenários, fossem eles pictóricos, narrativos ou históricos. Além disso, como destacam Maria Luiza Abaurre e Marcela Pontara (2005) esses registros e textos que “circulavam entre nossos intelectuais” eram produzidos por estrangeiros – em particular “os integrantes das missões científicas” – que os aproveitavam para divulgar “as ideias liberais e nacionalistas que estavam em moda na Europa” (p. 236). Ou seja, são inicialmente os de fora que vão “aos poucos revelando a face ‘brasileira’ aos próprios brasileiros e ajudando a construir uma identidade nacional, fortemente influenciada pela ideologia romântica” (p. 236).

Segundo Antonio Candido (2000), o advento do “Romantismo no Brasil foi episódio do grande processo de tomada de consciência nacional, constituindo um aspecto do movimento de independência” (v. 1, p. 281). Ao esboçar literariamente uma ideia do que era ser brasileiro, a meta romântica era tornar-se instrumento significativo na construção da identidade nacional no século XIX. O processo de identificação foi intensificado uma vez que a natureza exuberante, paradisíaca apareceu relacionada ao sujeito. Em outras palavras, o Romantismo enquanto escola literária tinha como ideal ser um agente formador da cor local, através, dentre outras estratégias, de cenários e figuras heroicas com as quais o povo da terra pudesse se identificar. Como afirma Fiorin, “[n]o trabalho de constituição da nacionalidade, a literatura teve um papel fundamental. Os autores românticos [...] estiveram na linha de frente da construção da identidade nacional” (2009, p. 118-9).

Em *A nação se concebe por ciência e arte*, Marcelo da Silva (2013) investiga as maneiras pelas quais a produção científica e literária no século XIX permitiu “reconstruir o

percurso da interpretação do Brasil, principalmente em seu enlace com a chamada questão nacional” (p. 12-13). O autor, no viés dos estudos de Antonio Candido, destaca o protagonismo da literatura nesse processo:

a literatura ocupou, durante a maior parte do século XIX, a maioria dos espaços referentes ao esforço de constituição mental da nação: ficção e não ficção, prosa e verso, historiografia e crítica literária, política e direito, entre outros domínios, capturando para si todo o debate identitário do país até o posterior desenvolvimento das ciências sociais em pleno século XX. (SILVA, 2013, p. 42)

Candido (2000) explora detalhadamente o papel atribuído à literatura no período em que se estabelecia a autonomia política e cultural com relação a Portugal. Em seu capítulo *Independência Literária*, o autor argumenta que “[s]e o Brasil era uma nação, deveria possuir espírito próprio como efetivamente manifestara pela proclamação da independência; decorria daí, por força, que tal espírito deveria manifestar-se na criação literária, que sempre o exprimia, conforme as teorias do momento” (v. 1, p. 282). Ou seja, o papel político da literatura nesse contexto transcendia – quando não substituía – seu caráter artístico. A autonomia literária brasileira, portanto, se daria a partir de uma “vontade consciente de definir no Brasil uma literatura independente, exprimindo a seu modo os temas, problemas e sentimentos da jovem nação” (v. 1, p. 280).

Süssekind (2008), referindo-se às décadas seguintes à independência, chama a atenção para as particularidades desse período no qual, “sob a tutela da classe dirigente do Império”, era desenhada uma “imagem coesa, original, paradisíaca, de nação” (p. 22). Um ideal de nacionalidade que seria orquestrado pela literatura: “Com a decisiva colaboração de uma prosa de ficção que, no momento mesmo em que começa a se definir com maior precisão no panorama cultural brasileiro, passa a se oferecer não propriamente como literatura, mas como mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil” (p. 22). Mais do que um movimento cultural, portanto, o romantismo brasileiro assume uma responsabilidade que tem origem em uma necessidade de natureza política: a estruturação e manutenção da nação. A autora entende que esse período fomentou a

constituição de uma prosa de ficção no país, de momento particularmente delicado, do ponto de vista da construção de um Estado-Nação centralizado, para as camadas dirigentes do Império – a que pertenciam de fato ou de favor os primeiros românticos brasileiros. Em meio às lutas provinciais (Cabanagem, Farroupilha, Sabinada, Balaiada, revoltas de Minas e São Paulo em 1842, Revolta das Alagoas em 1844), às rebeliões de escravos e ao fantasma da restauração lusa, tornava-se mais urgente, para a “elite ilustrada”, afirmar identidades, origens e essências “nacionais”, mapear *um* Brasil-pitresco, territorialmente, ao menos, coeso e singular. (SÜSSEKIND, 2008, p. 66)

O projeto nacionalista da literatura romântica, então, assume a parte que lhe cabe em “escrever” um país e seu povo, o que nos leva à concepção de que, no processo de criação da noção de pertencimento a uma pátria, os papéis da História e da Literatura são, de certa forma, complementares. Em *Um possível sentido do diálogo Literatura e História*, Weinhardt (1996) entende que o sentimento de “brasilidade”, o qual “caberia aos historiadores brasileiros a responsabilidade de desenvolver nos compatriotas, é um projeto assumido talvez até mais claramente, ou com menos culpas, pela literatura, mais especificamente pela ficção, não só na produção da época mas, desde então até hoje” (p. 106). Obviamente, prossegue a autora, dependendo das circunstâncias específicas de cada período de nossa história, há também uma alternância dos “períodos de consciência desse papel de forma mais acentuada com outros em que se atenua, mas nunca desaparece de todo” (p. 106).

Seria possível inferir, dessa forma, que, apesar de as artes plásticas terem assumido seu papel em imprimir as cores e formas da nação no imaginário dos brasileiros, à literatura acaba sendo reservado um certo protagonismo no processo de delineamento da nossa identidade nacional. Talvez essa configuração seja fruto da influência de nossas raízes colonizatórias, uma vez que, assim como aponta Gabriel Magalhães (2020), “na cultura portuguesa é impressionante a desproporção que há entre o relevo dado à literatura e o que é dado às artes plásticas”. O autor analisa que, em se tratando do perfil nacional, “no caso de Portugal, a língua é fundamental. Ao investir-se na língua, fica supervalorizada a literatura”. A análise pode ser ilustrada se considerarmos, por exemplo, a importância que pintura e literatura adquirem na formação identitária no contexto português comparado ao espanhol:

A verdade é que a identidade portuguesa passa muito mais pelos escritores, pelo Camões, pelo Pessoa do que pelos pintores. Um cidadão de classe média sabe quem são Camões e Pessoa, mas ignora essa dimensão pictórica da nossa cultura. [...] Novamente, os portugueses não têm consciência deste patrimônio artístico. A identidade é toda ela construída através da literatura. No caso espanhol, os quadros são tão identitários quanto a literatura. Isto é, qualquer espanhol sabe o que são *Las meninas* do Velásquez e qualquer espanhol conhece o *Guernica* de Picasso. No caso espanhol, a arte é tão identitária quanto a literatura. Mesmo que tenham grandes escritores como o Cervantes (um monstro da literatura universal), a verdade é que eles sabem muito bem quem é Velásquez, quem é Picasso. Agora, perguntar aos portugueses quem é Grão Vasco ou Nuno Gonçalves (*Painéis de São Vicente*) ... (MAGALHÃES, 2020, n.p.)

Portanto, com relação ao escopo desta pesquisa, as perguntas (um tanto quanto retóricas, reconheça-se) nesse sentido seriam: Quando analisamos a família Taunay o que são mais importantes: os textos ou as imagens? Ou são as duas instâncias igualmente

importantes? Sabemos que, de modo geral, uma obra como *Inocência*, do Visconde de Taunay, é parte já da vida acadêmica e cultural do brasileiro. Sabemos também que o mesmo não acontece com as telas, litografias e aquarelas dos demais membros da sua família. Mas esse não é um fenômeno circunscrito só aos Taunay. É certo que a pintura no Brasil ganha mais espaço democrático – com o status, poderíamos dizer, de monumento –, com algumas telas um tanto emblemáticas (muitas delas talvez ainda ocupando mais as páginas dos livros didáticos de história e literatura do que as aulas de arte, ou mesmo sendo visitadas nos museus). Com relação ao caso português, a conclusão talvez nos coubesse também: “Apesar de não serem valorizados, os produtos visuais artísticos da cultura portuguesa revelam tantas coisas sobre o nosso contexto cultural [como] tensões e paradoxos da vida cultural. [...] as imagens realmente dizem coisas, falam sobre os tempos, sobre as épocas e sobre as sociedades”. (MAGALHÃES, 2020, n.p.).

Diener (2013, p. 6) reforça essa mesma linha de análise ao focar a produção pictórica no Brasil do Oitocentos. Em seu artigo *Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX*, o autor enfatiza que 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”. Consuelo Schlichta (2006) analisa a relevância histórica e artística dessa produção iconográfica em um detalhado estudo sobre o tema. Em *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*, a autora reúne exemplos de como esse gênero contribuiu para compor o imaginário coletivo brasileiro em torno de um ideal identitário:

A pintura de gênero histórico é fonte de compreensão e de representação dos acontecimentos históricos e, embora não se configure em instrumento de mera legitimação simbólica do Império, encaixava-se perfeitamente na ideia de formação de um corpo coeso moldado em torno de objetivos comuns, contribuindo sobremaneira para a construção de uma leitura gloriosa de nosso passado afinada com o discurso de duas instituições: a Academia Imperial de Belas Artes e o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. (SCHLICHTA, 2006, p. xii)

Migliaccio (2010, n.p.) também discorre sobre como a pintura histórica desse período contribuiu para a formação da imagem do país. Em palestra intitulada *Artes Visuais: A Pintura Histórica entre o Império e a República* proferida no Ciclo de Conferências “Artes Visuais no Brasil do século XIX”⁶, o professor de História da Arte conclui que, nesse contexto, a pintura tem um forte e decisivo envolvimento com as questões políticas do país,

⁶ O ciclo de conferências foi promovido pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP em outubro e novembro de 2010.

uma vez que

ela serve muitas vezes para ocultar através do mito, através da imagem, contradições profundas da sociedade brasileira. Isto é, na primeira metade, a existência e o drama da escravidão; na segunda metade, a existência de profundas contradições internas que, longe de serem resolvidas, aparecem, porém, na aura [e] na representação do mito. (MIGLIACCIO, 2010, n.p.)

Em outras palavras, as pinturas narram o que se deseja e se precisa que narrem dependendo do contexto histórico em que estão inseridas e da ideologia dominante. E é por isso imperativo estudar, além de suas qualidades intrínsecas, o papel que desempenham dentro de suas condições de produção.

Com relação às obras dos artistas estrangeiros, há nelas uma inegável função didática, especialmente na dos “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, n.p.). Mais especificamente no caso dos pintores da família Taunay, essa esperada “subserviência” será expressa de maneira muito expressiva, devido ao seu comprometimento com os ideais monárquicos. A tensão se dará mais no campo estilístico ou por questões de adaptação à nova realidade fora da Europa. No caso de Nicolas Taunay, enquanto pintor tipicamente de paisagens, há uma dificuldade a ser superada, já que a pintura histórica era tida como o gênero consagrado à época. Em comparação – e apesar de seu valor estético –, a pintura de paisagem era mesmo vista como uma expressão artística “menor” e, assim, o artista logo percebeu que o novo contexto cultural e político seria um grande desafio para ele: “Mesmo numa época marcada pelo predomínio da pintura de história, Taunay entendia que a paisagem era sua grande vocação, sua verdadeira missão” (SCHWARCZ, 2009, p. 21). Migliaccio chama a atenção para o fato de que talvez pareça incongruente a ideia de que um paisagista, como era Nicolas-Antoine Taunay, viesse participar de um processo de legitimação do regime monárquico brasileiro através da pintura histórica. O autor entende que Taunay vem para o Brasil convencido de que “pode, no contexto peculiar brasileiro – pelo significado que a paisagem [e] que a natureza possui no Brasil – transformar a figura do paisagista na figura do pintor de história, do pintor de corte” (MIGLIACCIO, 2010, n.p.). Seria o caso de transformar a paisagem em monumento, processo esse também incorporado por seu filho, Félix Taunay:

A natureza era, porém, um modelo de educação e por meio dela Taunay iniciava uma certa visualidade nacional e de representação, que perduraria e faria seguidores leais, a começar por seu filho Félix. A natureza servia à nacionalidade e era um bom mote para pensar em projetos de identidade, efetivados realmente apenas durante o Segundo Reinado. (SCHWARCZ, 2009, p. 40)

“Assim como o pai,” confirma Migliaccio (2010, n.p.), “Félix Taunay também trabalha sobre o tema da paisagem histórica, especificamente a inserção da paisagem na história”. E o legado continuou após a sua morte em 1881, no Rio de Janeiro. A partir daí, aquele que havia sido o engajado diretor da Academia Imperial de Belas Artes por duas décadas

deixou uma série de seguidores que tratariam de elevar o gênero da paisagem como mote para pensar a nacionalidade. Ele próprio, na sua tela *Paisagem da Tijuca*, traria o tema da natureza para o centro da representação. Evidentemente marcado pela tela da *Cascatinha* de seu pai, Félix recupera o tema da paisagem edênica e moral, que nesse caso bem podia justificar novos projetos de nacionalidade. (SCHWARCZ, 2009, p. 40)

Dessa forma, pode-se atestar o protagonismo dessa família no processo de inverter uma equação já tida por garantida no cenário cultural do Brasil oitocentista, no qual realmente a pintura de paisagem foi ganhando mais e mais espaço e prestígio, passando a assumir o status da pintura histórica na função representativa da pátria. Isso porque, tanto na literatura como na pintura, a paisagem vai se investir do espírito romântico-nacionalista da época, elevando-se de forma idealizada como símbolo do país. Afinal, uma natureza exuberante pode ser expressão de um país com qualidades exuberantes:

Como se pode notar, o contexto de inícios do XIX preparava, por onde quer que se olhasse, uma nova fatura, e a paisagem saía de um lugar secundário para adquirir posição mais fundamental no universo das artes. Até mesmo na França, berço do classicismo, já no século XIX, algumas telas de paisagem eram compradas e distribuídas pelos museus e prefeituras das províncias, como uma maneira de difundir a imagem nacional do país.

Se tudo isso é verdade, ganha um sentido ainda mais didático na pintura de meados do século XVIII e inícios do XIX. Gênero de segunda grandeza na estrutura da Academia, a paisagem continuava presa a certas regras e normas: deveria traduzir a “natureza verdadeira” porque idealizada, e surgia vinculada a um passado clássico ou mitológico. O fato é que o valor estético atribuído às paisagens reais estaria bastante afastado deste universo mais afeito às representações artísticas de paisagens alegóricas. (SCHWARCZ, 2009, p. 24)

A pintura histórica no Brasil do século XIX é produzida num contexto artístico balizado essencialmente pelos padrões da escola francesa e italiana, com base nos quais consistia, nas palavras de Migliaccio (2010, n.p.), em uma “pintura narrativa, de

representações e de exemplos morais tirados da história especificamente confiados à pintura”. Nicolas Taunay, mesmo como paisagista, é profundamente marcado por esses princípios. Em grande parte, isso se dá pela influência de Jacques-Louis David, pintor francês com formação neoclassicista para quem a finalidade do fazer e pensar artístico “não era apenas encantar os olhos, mas, sobretudo, contribuir poderosamente para a educação pública penetrando nas almas” fazendo surgir, eventualmente, “as paixões da glória, da devoção à felicidade de seu país”. David acreditava – e defendia – que “as artes deviam inspirar-se em ideias grandiosas e úteis” (CARVALHO, 1990, p. 11).

Esses postulados constituem a discussão nodal que propõe José Murilo de Carvalho em seu livro *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. Ou seja, da mesma forma que aconteceria durante o período monárquico, no evento específico da proclamação do regime que o substituiria, a participação popular foi ignorada. Faziam-se necessários, portanto, mecanismos simbólicos de validação do novo sistema de governo – assim também como aconteceu durante o Império. “A elaboração de um imaginário”, postula Carvalho (1990), “é parte integrante da legitimação de qualquer regime político” (p. 10). Esse é um processo que, segundo o autor, não pode ser conseguido apenas através de instrumentos discursivos ou ideológicos. Para se atingir o povo de forma efetiva é preciso lançar mão de um sistema simbólico de expressão e impacto que consiga “atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo. É nele que as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado, presente e futuro” (CARVALHO, 1990, p. 10). Além de ideologias e utopias, prossegue o autor, “o imaginário social é constituído e se expressa [...] por símbolos, alegorias, rituais e mitos” os quais, por sua vez, podem

por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de projeção de interesse, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas.

A manipulação do imaginário social é particularmente importante em tempos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas. Não foi por acaso que a Revolução Francesa, em suas várias fases, tornou-se um exemplo clássico de tentativa de manipular os sentimentos coletivos no esforço de criar um novo sistema político, uma nova sociedade, um homem novo. Mirabeau disse-o com clareza: não basta mostrar a verdade, é necessário fazer com que o povo a ame, é necessário apoderar-se da imaginação do povo. Para a Revolução, a educação pública significava acima de tudo, isto: formar as almas. Em 1792, a seção de propaganda do Ministério do Interior tinha exatamente este nome: Bureau de l’Esprit. (CARVALHO, 1990, p. 11)

Magalhães (2020), menciona que esse tipo de recurso manipulativo apontado por

Carvalho (1990) já teve lugar na história portuguesa de uma maneira muito intensa, por exemplo, logo no início do Estado Novo, durante regime autoritário de Salazar.⁷ Nesse contexto, “António Ferro, uma espécie de ministro da cultura, embora não fosse essa a designação do cargo que detinha, propôs que o regime e a sua ação cultural se chamasse ‘uma política do espírito’” (MAGALHÃES, 2020, n.p.). A expressão que ficou célebre, demonstra a maneira pela qual os instrumentos de manipulação popular são empregados pelos dirigentes de acordo com os seus objetivos específicos. E é por isso que Carvalho retoma a influência da postura de David como pintor e sujeito ativamente político que entendia o seu papel no fortalecimento ideológico dentro da sociedade. David foi “o primeiro a perceber a importância do uso dos símbolos na construção de um novo conjunto de valores sociais e políticos” e sua atuação enquanto “pintor, revolucionário e teórico da arte, é o melhor exemplo do esforço da educação cívica mediante o uso de símbolos e rituais” (CARVALHO, 1999, p. 11).

Em seu conjunto de ensaios, *O que faz o brasil, Brasil?*, Roberto DaMatta (1986) discorre sobre como esses sistemas alegóricos trabalham em conjunto para a formação e consolidação de uma mentalidade nacional. O autor afirma que através de suas devidas dramatizações é que os rituais cívicos, por exemplo, buscam prioritariamente um “resgate da ordem”. “Daí”, prossegue o antropólogo, “certamente, a associação entre cerimonial e poder. É que o ritual reveste o poder, dando-lhe uma forma exterior solene e legítima” (p. 58). As artes plásticas e a literatura brasileira no século XIX foram ao mesmo tempo agentes e elementos constituintes nesse processo, assumindo seu caráter simbólico na “educação cívica” – assim como apregoado por David. Haja vista as exposições e concursos promovidos anualmente pela Academia Imperial de Belas Artes, especialmente durante a gestão de Félix-Émile Taunay, os quais contavam com um importante reforço de legitimação político:

O ministro do Império e, posteriormente também Dom Pedro II, compareciam às exposições gerais promovidas nos salões do estabelecimento na abertura e nas cerimônias de premiação dos melhores trabalhos apresentados. Tanto o imperador quanto a imperatriz Teresa Cristina mostravam-se como apreciadores de arte e incentivadores de artistas. (GALVÃO apud SILVA, 2016, p. 48-49)

⁷ “O salazarismo foi um regime ditatorial que existiu em Portugal entre 1933 e 1974 e ficou bastante conhecido como Estado Novo. O termo ‘salazarismo’ faz menção a António de Oliveira Salazar, chefe de governo de Portugal entre 1933 e 1968. Esse período ditatorial em Portugal somente se encerrou quando a Revolução dos Cravos derrubou a ditadura e deu início à reconstrução da democracia portuguesa”. FONTE: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-contemporanea/salazarismo.htm>. Acesso em: 23 set. 2020.

Além dessas solenidades e eventos de cunho “cívico-ritualístico”, dimensão alegórica igualmente assumiriam os registros da natureza e do povo brasileiro feitos em telas ou livros pelos membros da família Taunay, registros esses que ganhavam mais e mais status de monumentos e símbolos da nação.

1.1 INTERMIDIALIDADE & A OBRA DOS TAUNAY

A expressão **intermídia** – cunhada por Dick Higgins em 1966, como vimos – foi empregada para “designar a produção surgida a partir do final dos anos 1950 e que não pertencia às categorias artísticas então conhecidas (pintura, escultura, teatro e dança)” (DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 11). A proposta de Higgins justificava-se pela necessidade de se adotar uma nova forma para conceituar e explicar um tipo de manifestação artística que também era novo. Pode parecer, portanto, um recurso anacrônico analisar “manifestações intermediáticas” em obras produzidas um século antes do surgimento desse campo de pesquisa. Por outro lado, torna-se possível com os recursos teóricos agora disponíveis, identificar diálogos e influências entre diferentes mídias ou expressões artísticas que aconteceram independentemente de haver à época instrumentos de análise mais elaborados.

Uma vez que alguns dos textos e pinturas selecionados nesta pesquisa por vezes são objeto de discussão sobre o fato de comporem ou não o **cânone** artístico-literário brasileiro, algumas delimitações e definições prévias, apesar de às vezes provisórias, se fazem necessárias. Nesse sentido, a concepção de Clüver (1997) sobre estudos **interartes** é bastante pertinente, já que autor os entende como a referência aos objetos de estudo das disciplinas não entendidos somente como “arte”, mas como “práticas sociais” (p. 51-52), o que vai ao encontro do escopo dessa investigação, constituído por registros de uma época, frutos de viagens de reconhecimento do território brasileiro no século XIX e que podem eventualmente ser entendidos como expressões artísticas. Para contornar essa dificuldade conceitual, o termo estudos **intermediáticos** passou a ser adotado por especialistas da área, como o próprio Clüver para quem “a denominação de estudos interartes tornou-se questionável antes mesmo de tornar-se familiar” e isso porque, desde o início, as abordagens davam “pouca atenção ao *status* ‘literário’ ou ‘artístico’ na seleção de seus objetos de estudo” (CLÜVER, 1997, p. 51). Solange de Oliveira (2012), corrobora com a ideia de que “a nova nomenclatura contorna o problema da definição, substituindo a palavra ‘arte’ pelo termo incontestado ‘mídia’. Os estudos de intermedialidade ficam assim liberados para privilegiar a análise de uma vasta produção [...] rotineiramente rotulada como ‘arte’” (p. 31).⁸

⁸ Em *A Literatura e as outras artes hoje: um título, três problemas*, essa questão já vem apontada por Solange de Oliveira (2007, p. 13). Para a autora, a opção por *Estudos de Intermedialidade* tem o objetivo de “permitir que a pesquisa de campo de relações intersemióticas possa abranger um sem número de objetos, sem dúvida representativos da produção de nosso tempo, mas que muitos hesitariam em situar na categoria de arte”.

Segundo Irina Rajewsky (2012a) há três categorias de intermedialidade em seu sentido mais restrito: transposição midiática, combinação de mídias e referências intermidiáticas. Esta última é a que interessa a esta proposta, uma vez que diz respeito à evocação ou imitação de elementos de uma mídia por meio de outra. Em outras palavras, é **como se** uma mídia pudesse ser lida em outra. Tomando-se como referência os objetos de estudo dessa análise, é **como se** a literatura pudesse ser apreciada como pintura, ou até mesmo como uma cena teatral ou cinematográfica em várias situações de *Inocência* e de *A Retirada da Laguna*. A presença reiterada desses elementos picturais em ambas as obras revela como o escritor foi indelevelmente influenciado pela sua família de artistas. E é também **como se** as pinturas produzidas pelos membros da família de artistas de Alfredo Taunay permitissem entrever várias narrativas sob as camadas de tinta e através das pinceladas. São manifestações artísticas em que, nas palavras de Liliane Louvel (2006), “o olho e a mão são solicitados, o traço e a pincelada estando próximos do gesto da escrita” (p. 191). É **como se** estivéssemos diante, quem sabe, de pinturas verbais e argumentos pictóricos.

Esse tipo de procedimento estético é um dos assuntos tratados por Rajewsky (2012b) em *A fronteira em discussão*. Para ilustrar sua proposta, a autora menciona uma produção teatral, a dança-teatro *Bodies*, de Sasha Waltz em que uma grande moldura é apresentada no palco e em cujos limites movimentam-se bailarinos de forma a “trazer à mente do público uma pintura” (p. 61). O fato de essa estrutura aparecer no palco, delimitando e enquadrando a ação, automaticamente nos remete a outra mídia: “Nessa perspectiva, a sequência inteira desenrola-se (e o espectador a percebe) em relação com a pintura, numa simulação concomitante à expansão dos modos de representação dessa mesma mídia. É *como se* a dança-teatro tivesse se convertido em pintura” (p. 61). Em outras palavras, tanto nos livros de Taunay, como na dança-teatro mencionada pela autora, sabemos qual é a mídia que veicula a ação. Mas ao evocar elementos de outras mídias, podemos “lê-las” como se fossem outra, no caso como pinturas. “O que se cria nesse caso” segundo Rajewsky (2012b, p. 69), “é uma mera ilusão, um ‘como se’ relativamente à outra mídia”. Uma mídia não pode ser convertida em outra, mas pode ser lida como se fosse outra.

1.2 NARRATIVAS DE VIAGEM & A GÊNESE DA NAÇÃO

1.2.1 Narrando a viagem e a nação

Há uma relação praticamente indissociável entre a viagem e o registro da memória dessa experiência. Flora Süssekind (2008) alude a esse vínculo fazendo menção à ideia de Goethe de que “há muito que contar depois de uma viagem” (p. 276). Em outras palavras: à uma viagem está invariavelmente associada a necessidade de compartilhá-la. Afinal, o objeto de estudo em questão, a “narrativa de viagem” encerra mesmo essas duas instâncias: a recuperação do trajeto vivenciado através do seu registro. Na apresentação do livro *Contos para ler em viagem*, o escritor Miguel Sanches Neto reforça a necessidade que os viajantes sentem em produzir, de alguma forma, o relato sobre um determinado roteiro percorrido. Para o autor “há uma relação de causa e efeito entre viajar e narrar”. Seja seu produto final “uma conversa entre amigos ou texto literário”, o fato é que, vista em perspectiva, qualquer viagem compartilha uma função comum: “gerar narrativas, pois a mudança de território nos coloca em confronto com uma realidade nova (para nós). Vemos tudo como se fosse a primeira vez, sentindo encanto ou estranhamento, estados que nos levam a querer organizar as descobertas em relato” (SANCHES NETO, 2005, p. 07). Na mesma argumentação, e de forma retórica, Júlia Castro (2019) questiona a possibilidade de haver um sem o outro: “Como imaginar o fazer do viajante separado do fazer narrativo?” (p. 23). Retomando o paralelismo metafórico entre a viagem e a vida, é importante mencionar que construções narrativas são igualmente constitutivas de nossas trajetórias individuais. Nessa linha, Mail Azevedo (2021, n.p.) retoma Paul Ricoeur para quem

é evidente que nossa vida pregressa constitui uma narrativa. Se tentarmos focar o passado nossa vida nos aparece como o campo de uma atividade construtiva, derivada da inteligência narrativa, pela qual buscamos encontrar, e não simplesmente impor de fora, *a identidade narrativa que nos constitui. Para que uma vida adquira consistência é necessário que seja narrada.*

A necessidade de organização dos fatos para torná-los inteligíveis e passíveis de acesso no futuro, pressupõe, obviamente, um interlocutor – mesmo que este seja o próprio autor do registro. Quando ouvimos, lemos ou assistimos qualquer tipo de narrativa de viagem, embarcamos juntos com quem narra, refazendo o trajeto e revivendo a experiência empreendida pelo outro. Esse “caminhar junto”, sair do lugar de conforto e trilhar rumo ao desconhecido ganha ainda mais expressão em se tratando dos viajantes de expedições

científicas os quais tinham o registro como ofício e “missão”. Ao referir-se especificamente às viagens empreendidas ao Brasil pelos estrangeiros no século XIX, Augustin (2009) reforça esse mecanismo projetivo ao afirmar que “Os relatos de viagem permitem pelo menos viagens virtuais, deixando o leitor acompanhar o viajante e suas experiências no seu ritmo de caminhada. E isso, numa viagem no tempo, ao encontro do passado do Brasil [...]” (p. 9). E nesse caso, algo muito peculiar acontece: enquanto a viagem é narrada, o tempo e o espaço do local visitado também são narrados. E, em se tratando de um país em pleno processo de formação identitária, esses relatos adquirem o status documental sobre a gênese de uma nação. Em outras palavras, assim como se narra uma viagem para que ela se materialize sempre que desejarmos revivê-la, também dependemos das narrativas de uma nacionalidade, para que ela deixe de ser uma abstração.

A narração de um país não implica somente a sua descrição, mas também um processo criativo – no sentido de inventividade, de construção. 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. Nas palavras de Thiesse (1999), “A nação nasce, pois, de ‘um postulado e de uma invenção’” (apud FIORIN, 2009, p. 116). Essa ideia é reiterada por Weinhardt (2011) no sentido de que “[n]arrativas históricas e narrativas ficcionais têm pontos relevantes em comum, marcados já no substantivo, particularmente o processo de criação da realidade firmado no ato de narrar” (p. 13). Stuart Hall também acentua esta ideia de forjar uma nação através do ato mesmo de narrá-la:

As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente e seu passado e imagens que dela são construídas. [...] a identidade nacional é uma “comunidade imaginada”. (HALL, 2014, p. 31)

A aproximação entre os discursos literários e históricos enquanto “criadores” de cenários, atores e enredos possíveis torna-se viável, em especial, porque há nos autores de ambas as áreas uma prática inevitavelmente subjetiva de seleção e organização dos elementos e fatos numa narrativa que produz os efeitos desejados nos seus eventuais interlocutores. Nesse sentido, é interessante o enfoque dado por dois autores cujas obras trazem a perspectiva de cada um dos lados da mesma questão: *Metaficção* de Patricia Waugh e *Meta-história* de Hayden White. Os textos ficcionais que focam personagens ou situações históricas são o objeto de análise de Waugh (1984) para quem 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”, seja 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 sobre ele, as quais, por sua vez, podem construir “mundos alternativos” (WAUGH, 1984, p. 106), alguns com os quais até possamos nos identificar.

Já em *Meta-História*, Hayden White (1992) postula que para se “desbravar o caminho para a reconstituição histórica como forma de atividade intelectual”, é preciso entender que ela “é ao mesmo tempo poética, científica e filosófica em suas preocupações” (p. 15). A forma como o autor aproxima o trabalho do historiador e do ficcionista é tida por muitos críticos como bastante radical. Como aponta Weinhardt (2002), o autor posiciona-se “restringindo as diferenças ao conteúdo e anulando a distinção formal entre a narrativa histórica e a ficcional. Ensina que a primeira se constrói sobre fatos reais, a segunda sobre fatos imaginários, mas as duas são construções verbais” (p. 106). A situação ganha contornos de maior complexidade ainda, segundo a autora, “no caso da ficção de caráter histórico [em que] também a distinção de conteúdo desaparece, a ponto de muitas vezes o leitor menos compromissado com catalogações hesitar, se lhe exigem uma resposta imediata, à pergunta sobre o que está lendo: ficção ou história?” (p. 106)

Para White, “um estilo historiográfico representa uma *combinação* particular de modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica” (1992, p. 43). O historiador, então, faz ao mesmo arte e ciência e o seu trabalho é o resultado de operações tanto investigativas como narrativas:

Diz-se às vezes que o objetivo do historiador é explicar o passado através do “achado”, da “identificação” ou “descoberta” das “estórias” que jazem enterradas nas crônicas; e que a diferença entre “história” e “ficção” reside no fato de que o historiador “acha” as suas estórias, ao passo que o ficcionista “inventa” as suas. Essa concepção da tarefa do historiador, porém, obscurece o grau de “invenção” que também desempenha um papel nas operações do historiador. (WHITE, 1992, p. 22)

E se o narrar histórico encerra, assim como reivindicado por White, esse caráter ficcional, segue que o fato histórico narrado é também uma (re)criação linguística. O passado também se inventa. Nesse sentido, Kathryn Woodward (2000, p. 27) reforça a noção de que uma das formas pelas quais podemos “afirmar uma determinada identidade” é “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”. A questão do passado nacional é central no processo de

identificação de uma comunidade e sua “pátria”. Mas o que eventualmente define uma nação? Segundo Gislaine Azevedo e Reinaldo Seriacopi (2009), essa é uma palavra “empregada para designar um povo que vive em um território definido e caracterizado por experiências históricas e pela identidade de língua, religião e cultura comuns” (p. 302). Renan (1947) afirma que também é “um rico legado de lembranças” compartilhadas (apud FIORIN, 2009, p. 116) e Thiesse (1999) entende que, dessa forma, “pertencer a uma nação é ser um dos herdeiros desse patrimônio comum, reconhecê-lo, reverenciá-lo [e, se preciso,] inventá-lo]” (apud FIORIN, 2009, p. 116), pois nem sempre ele existe. Para tanto, já que a nacionalidade e individualidade andam juntas no projeto mútuo de construção de uma identidade, faz-se necessário um processo de identificação do sujeito também consigo mesmo enquanto cidadão de seu país. Dessa forma, entende-se que uma nação

condensa-se numa alma nacional, que deve ser elaborada. Uma nação deve apresentar um conjunto de elementos simbólicos e materiais: uma história, que estabelece uma continuidade com os ancestrais mais antigos; uma série de heróis, modelos das virtudes nacionais; uma língua; monumentos culturais; um folclore; lugares importantes e uma paisagem típica; representações oficiais, como, bandeira, escudo; identificações pitorescas, como costumes, especialidades culinárias, animais e árvores-símbolo. (FIORIN, 2009, p. 116-7)

No caso específico do Brasil do século XIX e a atuação dos artistas da família Taunay – assim como de todos os demais artistas ligados ao trono – é certo que, de uma forma ou de outra, cada um deles assumiu o compromisso político de colocar sua produção a serviço de um viés ideológico bem definido: a consolidação da unidade nacional e identificação da pátria com valores heroicos e idealizados como proposto pelo prisma do Império. Ou seja, o país nesse período é ainda um “projeto” de nação o qual será implementado por meio de discursos narrativos, ou como denomina Hall (2014), **narrativas da nação**. Estas, segundo o autor, “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).

Nessa chave, faz-se necessária, portanto, uma narração sobre nosso passado para que ele seja trazido à existência e dessa forma possamos juntos imaginar a nação, a

comunidade a que pertencemos. De acordo com 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, já “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” (p. 24). Hall (2014) argumenta também que “as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*” (p. 30). Somos reiteradamente formados e transformados “em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (p. 11). Ou seja, as maneiras pelas quais um país e seu povo são representados faz parte de um ideal culturalmente construído e transmitido de uma geração para outra. Muito do que entendemos hoje como Brasil, deve-se ao que vemos dele em quadros, livros e outros tipos de registros. Ou seja, o sentimento de identificação com a nação brasileira é forjado pela narratividade, em especial pelo narrar histórico, literário e pictural. No caso dos artistas viajantes que aqui estiveram, a sua representação do passado nacional do país ficou impressa em nosso imaginário coletivo, estabelecendo-se inexoravelmente como parte de nossa “comunidade imaginada”.

1.2.2 A gênese de um país e de um povo

Em tese, a independência política do país deveria ser suficientemente significativa para garantir a implementação de um ideal identitário da nação com o seu povo. Como salienta Silva (2013), é inegável que a “elaboração de uma consciência nacional”, acaba sendo somente “possível com o acirramento das lutas pela autonomia política do país a ser alcançada em 1822” (p. 34). Afinal, como apontam Azevedo & Seriacopi (2009, p. 302), o país precisou unir-se para subsistir às tensões segregatórias que surgiam no cenário político desse período. Em virtude dos

confrontos ocorridos após a Independência entre lusos e brasilienses – nome dado na época aos nascidos no Brasil – aos poucos começou a nascer um sentimento de identidade nacional entre a população nativa. Assim, a palavra brasileiro passou a ser usada como expressão de pertencimento a uma nação e a uma história comum. As lutas políticas ocorridas durante o governo de dom Pedro I e a crescente valorização das coisas da terra – como a natureza e os indígenas – em oposição aos produtos e pessoas de fora deram origem, nas décadas seguintes, a um sentimento nacionalista suficientemente forte para possibilitar o nascimento da nação brasileira.

Porém, por uma série de razões, a independência não resolve efetivamente essa questão. Na verdade, a emancipação política já se instaura sob o signo do paradoxo, uma vez que foi proclamada por um português – e futuro herdeiro do trono de Portugal. Ou seja, um cenário que, nas palavras de Schlichta (2006), “reflete singularidades”:

É singular, primeiro, porque após 1822, o Brasil embora se destaque e se apresente às outras nações como um Estado político autônomo e independente de Portugal, continuará sendo uma Monarquia, governada por um português. Uma monarquia rodeada de países que, quando se tornaram independentes, adotaram o modelo republicano de governo. Também é singular porque o Brasil, em segundo lugar, como um país caldeado e miscigenado com diferentes raízes sociais e culturais, carece de uma identidade nacional que emoldure um retrato de si e dos brasileiros, de acordo com o espírito romântico da época, a partir da mescla de três raízes vigorosas: o valente índio, o estoico negro e o intrépido lusitano. Esse anseio de forjar uma identidade [...] acabou por mobilizar os intelectuais, poetas e pintores, ao longo do século XIX. (p. 4)

O novo “país chamado Brasil, – nascido após a independência – não era, em 1822, uma nação na plena acepção do termo” (AZEVEDO; SERIACOPI, 2009, p. 302). A população que vivia aqui podia ter, até certo ponto, a mesma língua e a mesma fé. Porém, o imenso território facilitava que grupos vivessem em áreas separadas. Suas tradições e seus interesses, portanto, não eram os mesmos: “Nem mesmo a palavra brasileiro era sinônimo de pessoa nascida no Brasil, como acontece nos dias de hoje. Em 1822, o jornal *Correio Braziliense* afirmava que brasileiro era o português ou estrangeiro que, vindo negociar no Brasil, resolvera se estabelecer por aqui” (AZEVEDO; SERIACOPI, 2009, p. 302). Por outro lado, português nascido no Brasil não era considerado brasileiro, mas português nascido na colônia. Em *Gente da terra braziliense da nação: Pensando o Brasil a Construção de um povo*, Stuart Schwartz lança luz sobre essa questão. Ao abordar especificamente o caso dos povos indígenas, o historiador revela a sua condição específica em relação ao país que se pretendia em formação:

Documentos do século XVI algumas vezes se referem aos habitantes indígenas como “os brasis” ou “gente Brasília” e, ocasionalmente no século XVII, o termo “brasileiro” era a eles aplicado, mas as referências ao status econômico e jurídico desses eram muito mais populares. Assim, os termos “negro da terra” e “índios” eram utilizados com mais frequência do que qualquer outro. (SCHWARTZ, 2000, p. 103-125)

A relação com o indígena e também essa dicotomia quanto ao uso do gentílico brasileiro ou português no início da formação da nacionalidade no Brasil são aspectos mencionados em um conto quase desconhecido do Visconde de Taunay, *Ierê e a Guanã*

(1874), o qual exprime bem a forma de pensar essas questões à época. No início do conto, somos apresentados ao protagonista, Alberto Monteiro, um viajante que, “no pleno vigor dos anos, e bastante rico para satisfazer os seus caprichos, empreendera extensas viagens por simples distração e pelo prazer do movimento, percorrendo países uns após os outros como *turista*” (TAUNAY, 2000, p. 20). Quando chega a Cuiabá compartilha com seu anfitrião, Júlio Freitas, o desejo de entrar em contato com as tribos indígenas da região. O diálogo entre eles demonstra a visão do viajante sobre essas populações autóctones do interior do Brasil:

- Assim mesmo tenho tempo de sobra para ver os índios e estar com eles. Vir a Mato Grosso e não conviver algumas semanas com os seus amáveis aborígenes, é falta imperdoável em viajante de meu quilate...
- Você não os vê todos os dias Caiapós e Guanás?
- Estes não me servem. Estão já modificados pelo nosso modo de viver; demais *aportuguesados*, já que não posso dizer *abrasileirados*. (TAUNAY, 2000, p. 23)

Ao realizar essa incursão pelo Mato Grosso, Alberto acaba se apaixonando por Ierecê, uma índia belíssima da tribo Guaná. Ele passa, então, alguns dias em sua companhia. À medida que a trama vai se desenrolando, alguns diálogos evidenciam o ponto de vista da “gente da terra” com relação aos “de fora”. Num dado momento da narração, Ierecê refere-se ao protagonista de nacionalidade brasileira como “português”: “Como ela se contemplava no espelho, radiante de orgulho e alegria, quando aquele *português*, de fronte alva e espaçosa, lhe arranjava com singular paciência os abundantes cabelos, formando caprichosos e sempre novos penteados?!” (TAUNAY, 2000, p. 35). Uma nota do próprio Taunay explica o emprego do termo: “Em Mato Grosso todos os que não são índios são chamados portugueses” (p. 35). Um pouco adiante na narrativa, Alberto descreve as belezas naturais e das pessoas do Rio de Janeiro. Ierecê encanta-se com tais vislumbres e Alberto questiona se ela iria com ele para lá, a que a índia responde: “Nhôr-não: Ierecê ficava feia perto das *portuguesas* tão alvas e bonitas” (p. 38). Além dessas questões mais pontuais, no final a índia é abandonada pelo protagonista branco e eventualmente morre – como se fosse um, talvez não proposital, vaticínio simbólico da relação entre esses povos.

Como se percebe, era preciso dar “um” significado a esse mosaico composto por elementos tão distintos e até dissonantes. Assim, com um ideal unificador e partindo do pressuposto de que a ideia de nação precisava ainda ser construída, em 1838 é criado o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Seu objetivo não era somente fomentar a escrita do passado do país, mas, a partir disso, atribuir-lhe algum tipo de identidade. Além da preocupação historiográfica, portanto, havia um compromisso patriótico que orientava suas

proposições. Em 1840, o IHGB promove um concurso para premiar o trabalho que melhor indicasse um caminho para a pesquisa e registro da história brasileira. Era uma das estratégias para se levar a cabo o “programa de construção de uma historiografia local” (SILVA, 2013, p. 49). O vencedor é o médico e botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius com a dissertação intitulada *Como se deve escrever a História do Brasil*. Os conhecimentos do pesquisador sobre o território brasileiro, sua fauna, flora e o povo que o habitava, tinham como fonte as explorações e investigações feitas durante três anos de viagens quando então integrava a missão Austro-Alemã enviada ao Brasil em 1817. Ele viera acompanhado do zoólogo naturalista, também alemão, Johann Baptist von Spix na comitiva da então grã-duquesa austríaca Leopoldina, futura esposa de D. Pedro I. Após sua longa viagem pelo interior do país, Spix e Martius já proferem – entre seus muitos registros – o discurso “da mistura das raças que concorre para o bem do grandioso país e povo do Brasil” (AUGUSTIN, 2009, p. 185). Esse será também o ponto central da dissertação de von Martius, ou seja, que a história do Brasil só poderia ser escrita partindo-se do pressuposto (ao contrário de ignorá-lo) de que o povo brasileiro era produto de três raças. O país só poderia ser compreendido, portanto, como síntese do contato, entrelaçamento e confronto entre estas grandes matrizes: a portuguesa, a indígena e a africana:

Qualquer que se encarregar de escrever a História do Brasil, país que tanto promete, jamais deverá perder de vista quais os elementos que aí concorreram para o desenvolvimento do homem.

São porém estes elementos de natureza muito diversa, tendo para a formação do homem convergido de um modo particular três raças, a saber: a de cor cobre ou americana, a branca ou a caucasiana, e enfim a preta ou etiópica. Do encontro, da mescla, das relações mútuas e mudanças dessas três raças, formou-se a atual população, cuja história por isso mesmo tem um cunho muito particular. (MARTIUS, 1845, p.1)

Seu tom é por vezes profético: “Jamais nos será permitido duvidar que a vontade da providência predestinou ao Brasil essa mescla”. Revela também uma visão determinista desta confluência, pois antecipa ser inevitável que o “sangue português, em um poderoso rio” absorva “os pequenos confluente das raças índia e etiópica” (MARTIUS, 1845, p.3). Em seu terceiro volume de *Viagem pelo Brasil*, um rico relato da jornada empreendida no Brasil publicado em 1823, Spix e Martius já prenunciam algumas das ideias que constarão também da monografia vencedora cerca de duas décadas mais tarde. Referindo-se particularmente a um dos integrantes da “equação” racial brasileira, vaticinam “que o índio, em vez de ser despertado e formado pela civilização europeia, ao contrário sofre dela como de veneno lento que acabará por dissolvê-lo e destruí-lo totalmente” (AUGUSTIN, 2009, p.

182). E isso porque, obviamente, a figura do índio nesse contexto estava atrelada a dois tipos de visão: a de povo autóctone, um tanto idealizada pela aura do bom selvagem, e a mais pragmática (além de dramática) de alguém fadado ou a se adaptar ou ser tragado pela civilização. Durante seu período no Brasil os dois exploradores puderam atestar tais circunstâncias como talvez ninguém mais conseguisse fazê-lo. Como bem aponta Augustin (2009), “[a] tensão entre um discurso sobre o índio como selvagem natural, puro e habitante do paraíso e outro que o vê em termos de civilização permeia todas as descrições dos índios que a *Viagem pelo Brasil* apresenta em grande número” (p. 174).

Com relação ao negro, compreendidas as devidas particularidades envolvendo sua (também dramática) situação – a vinda forçada para o continente americano, a consequente escravidão e a falta de qualquer projeto de inclusão na sociedade após a abolição – duas eram as projeções possíveis: em termos raciais, a absorção (como Martius bem antecipara), mas enquanto elemento constituinte da nacionalidade brasileira, a exclusão. “Mais uma vez”, conclui Weinhardt (1991) sobre o legado escravocrata em nosso país, “o único caminho encontrado pela cultura é destruir a contracultura, eliminando um segmento da nacionalidade, já que não tem habilidade para incorporá-lo” (p. 124). A autora, referindo-se ao tratamento dado à questão da raiz negra na monografia de Martius, destaca a maneira cuidadosa encontrada pelo cientista para “não corroborar os lugares-comuns sobre a inferioridade da raça e os consequentes prejuízos que a miscigenação teria trazido aos brasileiros, o que poderia jogar por terra a teoria que defende desde o início quanto ao progressivo melhoramento da nova etnia surgida da fusão das anteriores” (WEINHARDT, 1996, p. 111). De fato, o registro das ideias de Martius demandava muita habilidade, uma vez que a postura mais objetiva do cientista esbarrava em questões ético-políticas:

não poderia questionar abertamente a teoria da inferioridade, porque aí estaria questionando também o sistema escravista como instituição, atitude que, no quadro político-social da época, equivaleria a contestar instituição mais alta, isto é, o próprio Império. No plano ideológico, Martius era não só um conservador como também um ardoroso defensor da Monarquia, tônica do final de seu texto, que precisa ser lido sem perder de vista a herança iluminista de sua formação. (WEINHARDT, 1996, p. 111)

É claro que a mentalidade dominante da época e, igualmente, suas ideologias de ordem pessoal acabam por revelar-se na monografia, principalmente a partir das escolhas e sistematizações dos princípios adotados por Martius. Segundo Silva (2013),

[e]m seu texto, o estudioso alemão defendia que fosse afirmado o sentido positivo da colonização levada a cabo no país pelos portugueses. Tudo de maneira a privilegiar uma fabulação na qual as “tensões, contradições, exclusões, conflitos,

rebeliões, insatisfações do processo histórico” do país fossem suprimidas ou, no limite, minimizadas, diante do objetivo maior: a edificação da nação. (SILVA, 2013, p. 49)

Um cientista-explorador alemão, portanto, dá o tom de como deveria ser contada a história do Brasil. É incisivo ao apontar que as particularidades envolvendo a formação do povo que aqui vivia deveriam ser o elemento central nesse processo. No entanto, apesar desse impulso protagonizado pela iniciativa do IHGB, o conceito do que é ser brasileiro nunca foi algo que pudesse ser descrito de forma simples ou tido como final. Mais que isso, precisou (e ainda precisa) ser construído. Mais de um século depois, autores como Gilberto Freyre em *Casa Grande e Senzala* (1933), Sérgio Buarque de Holanda com *Raízes do Brasil* (1936) e Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro* (1995) – entre outros teóricos – sistematizaram extensas análises em obras que ajudam a compor o mosaico da identidade brasileira.⁹ O pensamento desses pesquisadores, mesmo focando diferentes aspectos, de uma forma ou de outra converge para algum tipo de busca pela autointerpretação. Em *O brasileiro: a formação da identidade nacional e a questão racial*, a historiadora Iara Senra pontua que as indagações com as quais esses teóricos que “se propuseram a estudar a identidade nacional se deparam e discutem até hoje” poderiam ser elencadas a partir de questionamentos como: “O que nos une? O que cria em nós um sentimento de pertencimento? O que nos faz brasileiros? Por que e para que fazer parte de uma nação? O que nos leva a matar ou morrer por nossa pátria?” (SENRA, 2014, p. 18)

Em *O Povo Brasileiro* (1995), Darcy Ribeiro elabora questionamentos a respeito desse processo através de questões como: Quando é que este povo – dentro do vasto território denominado Brasil – começou a identificar-se como **brasileiro** e não mais como o colonizador e invasor português, ou o índio – habitante original, nem o africano expatriado? Em meio a tantos conflitos e percalços, é da mistura dessas raças que um novo povo começa a delinear-se:

Surgimos da confluência, do entrelaçamento e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e campineiros e com negros africanos, uns e outros aliciados

⁹ A investigação dos processos de formação da nacionalidade brasileira norteia os estudos de vários teóricos. Na esteira dos chamados “intérpretes do Brasil”, podem ser mencionados: Oliveira Vianna (1883-1951): *Populações Meridionais do Brasil: populações do centro-sul* (1920), *Evolução do povo brasileiro* (1923); Caio Prado Júnior (1907-1990): *Formação do Brasil Contemporâneo* (1942); Florestan Fernandes (1920-1995): *A revolução burguesa no Brasil* (1974); Marilena Chauí (1941-) *Brasil: o mito fundador e sociedade autoritária* (2000). Uma sistematização mais pontual sobre as ideias e influência desses e demais autores pode ser acessada pela pesquisa do sociólogo José Ricardo Martins, *Os intérpretes do Brasil: pensamento sociopolítico lastreado no fluxo de ideias, narrativas e realidades na busca de uma identidade nacional brasileira*: (MARTINS, 2017, p. 307-336).

como escravos.

Nessa confluência, que se dá sob a regência dos portugueses, matrizes raciais díspares, tradições culturais distintas, formações sociais defasadas se enfrentam e se fundem para dar lugar a um povo novo, num novo modelo de estruturação societária. (RIBEIRO, 2015, p. 17)

Ribeiro emprega o termo **ninguendade** para tentar explicar o **não-lugar**, em termos identitários, a que estava fadado esse povo em processo de formação. Esse “ninguém”, segundo o antropólogo, era um povo que nesta terra vivia, mas que não se reconhecia como fazendo parte de uma nação. Era imperativo tornar-se alguém: “O brasilíndio como o afro-brasileiro existiam numa terra de ninguém, etnicamente falando, e é a partir dessa carência essencial, para livrar-se da ninguendade de não-índios, não-europeus e não-negros, que eles se veem forçados a criar a sua própria identidade étnica: a brasileira” (RIBEIRO, 2015, p. 99). A gênese do povo brasileiro, portanto, encontra-se fundada no processo inexorável de miscigenação. Esse processo, porém, está muito longe de garantir o que muitos denominam democracia racial, conceito nodal das discussões atuais sobre questões identitárias do brasileiro. Para Roberto DaMatta, por exemplo, a tese da democracia racial pode ter concebida somente sob o espectro do mito.¹⁰ O antropólogo entende mesmo como perniciosa essa condição intrínseca às relações na sociedade brasileira na atualidade.

Na nossa ideologia nacional, temos um mito de três raças formadoras. Não se pode negar o mito. Mas o que se pode indicar é que o mito é precisamente isso: uma forma sutil de esconder uma sociedade que ainda não se sabe hierarquizada e dividida entre múltiplas possibilidades de classificação. Assim, o “racismo à brasileira”, paradoxalmente, torna a injustiça algo tolerável, e a diferença, uma questão de tempo e amor. Eis, numa cápsula, o segredo da fábula das três raças... (DAMATTA, 1986, p. 32)

A respeito dessa interpretação, a filósofa Alianna Cardoso (2010) afirma que “DaMatta, persegue a ideia de Sérgio Buarque de Holanda, para quem a mistura de raças era um modo de esconder as injustiças sociais contra o negro, índio e mulato, e a ideia de democracia racial não passava de um mito” (p. 64). E isso se deve basicamente, de acordo com DaMatta, ao nosso tipo de colonização, fundada em bases exploratórias e excludentes:

é que somos um país feito por portugueses brancos e aristocráticos, uma sociedade hierarquizada e que foi formada dentro de um quadro rígido de valores discriminatórios. Os portugueses já tinham uma legislação discriminatória contra

¹⁰ “A tese da democracia racial”, de acordo com a historiadora Iara Senra, “é uma ressonância do pensamento político de [Gilberto] Freyre que camuflou o racismo brasileiro e arrefeceu as lutas raciais” (SENRA, 2014, p. 222).

judeus, mouros e negros, muito antes de terem chegado ao Brasil; e quando aqui chegaram apenas ampliaram essas formas de preconceito. A mistura das raças foi um modo de esconder a profunda injustiça social contra negros, índios e mulatos, pois, situando no biológico uma questão profundamente social, econômica e política, deixava-se de lado a problemática mais básica da sociedade. (DAMATTA, 1986, p. 31)

DaMatta entende que o conceito de miscigenação racial já faz parte da ideologia nacional. Porém, para o autor, a ideia de três raças formadoras de nosso povo é realmente uma invenção. Ou seja, esse tipo de fenômeno pode ser entendido como uma abstração sobre a qual muitos estudiosos contemporâneos se debruçam no esforço de identificar se ela é capaz de engendrar, a partir de seus pressupostos, falácias de ordem conceitual e pragmática dentro da sociedade brasileira.

1.2.3 O brasileiro e o seu território

Se ainda hoje a **brasilidade**, sob vários aspectos, está mais para objeto de análise do que materialidade, imagine-se como era a situação antes mesmo da independência. No período colonial a ausência de uma relação significativa entre indivíduo e território era ainda mais evidente, como reforça Silva (2013):

A rigor, durante boa parte do período colonial, nem mesmo os povoamentos de Salvador, Recife, Olinda, Rio de Janeiro e São Paulo, só pra ficar entre as maiores, podem ser chamados de cidades. Esse baixo índice de urbanização responde pelo acanhamento da vida cotidiana, espremida entre as propriedades rurais e as reduções jesuíticas. Trata-se de um ambiente onde inexistia a ideia de coisa pública, visto que todos os interesses decorrem de uma hipertrofia do privado, o latifúndio na condição de grande coordenada para o estabelecimento de uma socialidade marcada pelo verticalismo das relações patriarcais. As consequências desse estado de coisas apontam para uma cena cultural destituída de caráter secular [...]. (SILVA, 2013, p. 31)

O autor comenta também o que representava esse novo mundo na visão dos colonizadores europeus: “As primeiras percepções assumiram diversas formas, boa parte delas dizendo respeito à equiparação da América a um paraíso terreal ou, em registro diverso, à utopia, isto é, o ‘não lugar’ destituído de passado, com tudo ainda por fazer, uma identidade a construir” (SILVA, 2013, p.28). Dessa forma, segue que a noção de uma ninguendade, como postulada por Darcy Ribeiro, relaciona-se de forma essencial à noção de um não lugar, a qual é objeto de estudo e análise do etnólogo e antropólogo francês, Marc Augé. Para o autor de *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, três características básicas definem o que se pode chamar de “lugar” e, portanto, a ausência

dessas características define o “não-lugar”: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). De fato, para que a noção de identidade do que é ser brasileiro possa existir, é necessária a apropriação – por parte de quem vive neste território – dessas três características em relação ao espaço em que vive. Portanto, não há identificação possível se não houver vínculos significativos entre o homem e o seu lugar no mundo. Teresa Sá (2014) corrobora essa linha de argumentação ao afirmar que “[a] cidade dos indivíduos é o mundo onde cada um mantém relação com o lugar a partir da memória, do cotidiano, das experiências vividas. A identificação de cada pessoa com um lugar sobressai dessa ligação forte com um território” (p. 222). É, de fato, a ninguendade a que Darcy Ribeiro se refere, um meio-termo, um limbo, um não tempo, um não lugar que precisa, de alguma forma e em algum momento, permitir o surgimento do sentimento compartilhado de apego à pátria.

Lembremos, contudo, que nosso olhar para o próprio território já estava “mediado” pelo olhar estrangeiro, pois, como bem lembra Francisco Paz, “o espaço não é mais o mesmo depois do olhar dos viajantes” (apud WEINHARDT, 1996, p. 105). O próprio von Martius (1845) em sua monografia atesta a necessidade de se conhecer o país para poder entendê-lo: “Esta diversidade não é suficientemente reconhecida no Brasil, porque há poucos brasileiros que tenham visitado todo o país” (p.18). Flora Süssekind igualmente ilustra essa questão, valendo-se de um trecho retirado de *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, livro de crônicas de Joaquim Manuel de Macedo publicado em 1862, no qual o autor ironiza o fato de que o brasileiro recebe passivamente o seu país já interpretado pelos estrangeiros: “Devemos contentar-nos com as comissões dessa natureza que têm sido e hão de ser mandadas ao Brasil por nações estrangeiras [...], nós não temos a menor necessidade de conhecer a nossa própria casa: basta que os estranhos nos ensinem o que ela é e o que temos dentro dela” (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 228). Macedo se vale de sua habilidade como escritor para expor o incômodo com relação à benevolência com que o brasileiro permitia descobrir-se e classificar-se (a si mesmo e a o seu país) pela lente estrangeira, uma vez que “é de longe, de fora, que se parece olhar aí a própria terra. E segundo perspectivas, técnicas e mapas europeus” (SÜSSEKIND, 2008, p. 40). Essa dificuldade autointerpretativa se manifestaria também na imagem que fazemos da própria paisagem nacional:

E, se é problemática essa fundação de uma imagem original, singular, de Brasil, é igualmente difícil olhar para a paisagem brasileira real, que lá está de fato, quando o ponto de vista a ser adotado para fitá-la é pré-dado, quando o modo de vê-la se acha previamente determinado por toda uma série de crônicas, relatos, notícias,

romances, por uma sucessão de miradas, estrangeiras ou não, que lhe demarcam os contornos, tonalidades, sombreados. (SÜSSEKIND, 2008, p. 32)

É por isso que a autora conclui que até a primeira metade do século XIX no Brasil, a ficção estava “[m]ais para a miragem que para a paisagem,” uma vez que se nutria “abundantemente das descrições dos viajantes que passam por aqui” (SÜSSEKIND, 2008, p. 33). Lilia Schwarcz (2009) reitera esse ponto de vista ao tratar sobre o pseudoineditismo dos lugares ainda não conhecidos no território brasileiro: “Nem tão particulares eram, pois, as paisagens destes novos ambientes ou lugares pretensamente inexplorados de inícios do XIX. A imagem do ‘outro’ era, de alguma maneira, transformada em elemento recorrente, afeito ao que de antemão se conhecia” (SCHWARCZ, 2009, p. 23). Era natural, portanto, que viesse à luz essa quase obstinação em desvelar o povo e seu território através da literatura e também das artes pictóricas. Essa era, na verdade, a grande missão dos artistas nesse período.

1.2.4 O brasileiro e “o outro”

Ao focar as narrativas de viagem, Elisa Schemes (2015) chama a atenção para o fato de que “Os trabalhos dos historiadores, cientistas sociais, antropólogos conduzem à reflexão de que as viagens e seus relatos são marcados por uma experiência de alteridade, pelo encontro com o ‘outro’, pela construção de um olhar sobre o ‘outro’” (p. 1). Nessa mesma linha, Mail Azevedo (2021, n.p.) pontua que nas “teorias pós-coloniais destaca-se o conceito desta visão de terceira pessoa. É o olhar do outro que vai determinar quem sou. É o discurso do colonizador que vai determinar a visão que o colonizado tem de si próprio”. No entanto, o observador, o “de fora”, não sai ileso ao interagir com aquilo ou aquele que é estranho – estrangeiro – a ele. Pelo contrário, ele é significativamente afetado e influenciado no processo. Como afirma Augustin (2009), ao referir-se às incursões estrangeiras em território brasileiro, estas corresponderiam a um “complexo jogo da dialética da alteridade cultural quando o viajante europeu acaba por olhar não só o novo, mas, espelhando-se no outro, olha para si refletindo sobre si mesmo” (p. 12). Nesse sentido, Schemes entende que “os conceitos de etnocentrismo e identidade são úteis para pensar em como no contato com o ‘outro’ e no julgamento da cultura alheia o viajante constrói a ‘si mesmo’, pois a identidade é uma categoria relacional” (2015, p.1). Assim sendo, a formação identitária, seja em termos pessoais ou nacionais, não pode, de forma alguma, prescindir da questão da alteridade. “A identidade de alguém, de um ‘si mesmo’”, atesta o midiólogo Muniz Sodré

(1999), “é sempre dada pelo reconhecimento de um outro, ou seja, a representação o classifica socialmente” (p. 34). Afinal, em grande medida, a identidade é formada a partir de percepções e interações com alguém que consegue ver o outro “de fora”:

Dizer a identidade humana é designar um complexo relacional que liga o sujeito a um quadro contínuo de referências, constituído pela intersecção da sua história individual com a do grupo onde vive. Cada sujeito singular é parte de uma continuidade histórico-social, afetada pela integração num contexto global de carências (naturais e psicossociais) e de relações com outros indivíduos vivos ou mortos. (SODRÉ, 1999, p. 34)

Se o processo de individuação, de busca por se estabelecer um “eu” significativo e com características próprias é sempre calcado no embate – nada simples e sempre relacional – com o outro, o mesmo se dá com a instância da coletividade a qual “pressupõe um dualismo, de uma certa forma existencial: a nação e o que não é nação, ou seja, o estrangeiro” (MARAVALL, 1991, p. 598). A definição de nós mesmos passa inevitavelmente pela ideia que fazemos sobre o lugar em que vivemos ou em que nascemos. Por sua vez, a identidade de uma coletividade se dá por características intrínsecas, obviamente, mas também por um processo de contraposição e até “fricção” diante de um sistema cultural diferente, pertencente a outras coletividades. Augustin (2009) discute “até que ponto se articula o diálogo intercultural com suas trocas e traduções culturais a partir de um olhar distanciado e crítico, que abre nossos olhos para aquilo que, por hábito ou costume nos fica indiferente” (p. 12). O que o outro interpreta em nós pode estar relacionado a aspectos dos quais muitas vezes nem mesmo estamos cientes. A imagologia que, como vimos, contempla também essa perspectiva, uma vez que se apresenta como um agente norteador sobre as fronteiras – tanto territoriais, históricas como culturais – da formação identitária de um povo, de modo que ele “pode olhar a si mesmo como *outro* na memória colectiva que guarda do passado, ou nas imagens forjadas ideologicamente desse passado visto à distância” (CAMPINHO, 2019, n.p.). Ou seja, além de nos reconhecermos em registros feitos por estrangeiros sobre nossas raízes, é preciso que também nos “estranhemos” um pouco para que, a partir de uma mentalidade crítica, consigamos nos descobrir e também nos (re)construir.

Por isso é que a interface com aquilo que nos é estranho (seja o estrangeiro ou a imagem que ele tece de nós mesmos) é tão importante no processo de formação e consolidação identitária. “Esse diálogo”, prossegue Augustin, “poderia nos abrir para o jogo dialético da alteridade e alternância de forma não excludente, para a multiplicidade dos olhares e discursos, para ver o que queremos ser, podendo construir assim uma autoimagem

autônoma e talvez autóctone” (p. 12). Mesmo a monografia de von Martius vencedora do concurso do IHGB, é uma demonstração de que, apesar de parecer contraditório, é o olhar do estrangeiro que primeiramente acabou nos definindo, talvez pelo distanciamento étnico, cultural, político e mesmo emocional. E no caso específico das narrativas de viagem, afirma Sússekind (2008, p. 49), “[o] que parece dar confiabilidade a essas impressões e notas, é, de um lado, a própria experiência da viagem, de outro, o fato de se tratar de um ‘olhar de estrangeiro’. De se tratar de alguém de fora, mas que de fato teria testemunhado o que narra”. Assim, o processo de formação de “povo” brasileiro foi forjado, inevitavelmente, a partir da ideia de oposição, de alteridade. O raciocínio é basicamente o seguinte: esse outro não sou eu – mas eu, quem sou? Mesmo que eu ainda não saiba direito, este outro me ajuda no processo de definição por um processo de exclusão. Em *O povo brasileiro*, Darcy Ribeiro (2015) afirma que por meio desses mecanismos de “oposições e de um persistente esforço de elaboração de sua própria imagem e consciência como correspondentes a uma entidade étnico-cultural nova, é que surge, pouco a pouco, e ganha corpo a brasilianidade” (p. 96). O nosso “grande outro” foi o português. Mas também foi o índio, o africano, o estrangeiro e o mestiço:

É bem provável que o brasileiro comece a surgir e a reconhecer-se a si próprio mais pela percepção de estranheza que provocava no lusitano, do que por sua identificação como membro das comunidades socioculturais novas, porventura também porque desejoso de remarcar sua diferença e superioridade frente aos indígenas.

Naquela busca de sua própria identidade, talvez até se desgostasse da ideia de não ser europeu, por considerar, ele também, como subalterno tudo que era nativo ou negro. Mesmo o filho de pais brancos nascido no Brasil, mazombo, ocupando em sua própria sociedade uma posição inferior com respeito aos que vinham da metrópole, se vexava muito da sua condição de filho da terra, recusando o tratamento de nativo e discriminando o brasilíndio mameluco ao considerá-lo como índio. (RIBEIRO, 2015, p. 96)

A condição essencial para definir-se enquanto um “ente”, é definir-se em oposição a outro “ente”. É necessário, portanto, como conclui Fiorin (2009), “adquirir uma consciência de unidade, a identidade, e, ao mesmo tempo, é necessário ter consciência da diferença em relação aos outros, a alteridade” (p. 117). O autor atenta para o caráter ambíguo do legado português como parte indelével na formação do brasileiro: “Na construção da identidade brasileira teria que ser levada em conta a herança portuguesa e, ao mesmo tempo, apresentar o brasileiro como alguém diferente do lusitano” (p. 117).

A questão da alteridade está atrelada a importantes aspectos, como a língua, a literatura e a iconografia, por exemplo. Em sua biografia literária, *Como e porque sou*

romancista, José de Alencar expressa, com relação ao cenário literário e editorial da época, sua profunda insatisfação com o fato de que “ainda hoje os literatos portugueses não conhecem da nossa literatura, senão o que se lhes manda de encomenda com um ofertório de mirra e incenso. Do mais não se ocupam; uns por economia, outros por desdém. O Brasil é um mercado para seus livros e nada mais” (ALENCAR, 2005, p. 63). A independência deveria acontecer também com relação ao nosso idioma. Neste quesito em particular, Fiorin afirma que Alencar privilegiava o português falado no Brasil e, portanto, “ele não poderia nunca admitir que a literatura brasileira reproduzisse os cânones linguísticos portugueses” (2009, p. 120). A questão aqui é essa postura de que Portugal agora é o “grande outro da criação da nacionalidade brasileira” (FIORIN, 2009, p. 117). O processo de individuação que o brasileiro deveria enfrentar em contraste com o colonizado europeu de fato era uma preocupação central para Alencar. Arlene Vasconcelos (2011) indica que o autor, talvez mais do que qualquer outro representante da missão nacionalista empreendida pelo romantismo brasileiro, tomou para si a responsabilidade de definir uma noção de brasileiro através, principalmente, da “divulgação do Brasil em sua obra”. Conseguiu, dessa forma,

atravessar as regiões e apresentar aos brasileiros os usos e os costumes do próprio povo que aqui habitava, mas que se encontrava separado por uma vasta extensão de terra. Estava ele em conformidade com um dos objetivos dos autores românticos nacionais, que era o reconhecimento de uma identidade cultural brasileira única, através da valorização do particular, dando ênfase à cor local, que ajudava a distinguir o brasileiro mesmo daqueles que mais influenciavam os povos de cá, os europeus. (VASCONCELOS, 2011, p. 12)

É interessante atentar para esta relação paradoxal mais uma vez atrelada ao processo de formação identitária. Vasconcelos afirma que a questão nacionalista não era uma exclusividade do Brasil. A autora cita Leyla Perrone-Moisés a qual, em *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*, assinala que também as

literaturas latino-americanas, em geral, tiveram que enfrentar a questão identitária “a se debater entre as instâncias do Mesmo e do Outro [...] Os nacionalismos literários latino-americanos, do romantismo aos dias de hoje, têm essa característica de uma reivindicação que não conhece muito bem os limites dos direitos e das recusas, correndo sempre o risco de [...] querer eliminar um inimigo que, do ponto de vista da história cultural, é constitutivo de sua identidade”. (apud VASCONCELOS, 2011, p. 13)

O “outro”, apesar de – por contraste – definir o sujeito, “precisa” ser eliminado. Ao mesmo tempo, porém, faz parte dele. Eliminá-lo, então, pode significar perder-se a si mesmo no processo. Machado e Pageaux (1988) expandem a questão da alteridade de modo a

ênfatizar como o filtro de quem narra os fatos sobre a nova terra e nova gente – para a qual se desloca e com a qual trava o primeiro contato – afeta de maneira às vezes definitiva tanto o seu registro como a impressão que ele causará nos receptores, leitores e espectadores. É muito provável que a ótica imposta pelo narrador, pelo pintor ou documentador, seja adotada sem maiores questionamentos pelos próprios habitantes do espaço e tempo registrados:

Neste espaço estrangeiro, o viajante vai descobrir (ou esquecer!) o Outro. A relação com o Outro constitui também um elemento básico da narrativa de viagem: ao leitor passivo, que não se desloca, o viajante vai comunicar informações que poderão tornar-se preciosas e definitivas, princípio de reflexão e de juízo. Para definir o Outro, a equação pessoal do viajante é importante. Mas ela entra em concorrência com toda uma herança cultural: os clichês, a psicologia dos povos tal como a vê o viajante, as suas referências livrescas que virão confirmar ou modificar o juízo sobre o Outro. (apud RIBEIRO, 2017, n.p.)

O filtro no ato de observar imprime, obviamente, sua marca no processo de interpretação da outra terra. É importante, portanto, o cuidado de não avalizarmos essa imagem como final. Faz-se necessário um exercício de compreensão sobre como se travou o contato dos contextos culturais envolvidos e tentar enxergar além do que essa lente permite. É preciso fugir do comodismo proporcionado por essa espécie de miopia identitária que pode induzir a dar como irrefutável uma imagem do nosso país pelo olhar estrangeiro. Essa é uma questão a ser realmente levada em conta: o fato de olharmos para nós mesmos, mas não conseguirmos identificar bem a imagem por conta de todas as imagens que estão já coladas nela por alguém de fora que chegou, observou e registrou primeiro. Nenhum olhar é isento de juízos de valor, julgamentos e tendências a produzir estereótipos. Portanto, é muito importante atentarmos para esses registros de forma ao mesmo tempo receptiva, mas crítica e contextualizada. Talvez precisemos assumir a mesma postura do viajante diante de um território novo e que necessita ser investigado, uma postura, na verdade, de desconforto diante do desconhecido, aquela expressa pela “sensação de não pertencer”, postulada por Süsskind (2008), a qual “parece acompanhar qualquer viajante em terras estranhas” (p. 105). Afinal, viajar no relato das viagens alheias também é viajar. E nesse caso, o destino somos nós mesmos.

2 UM TIPO DE PINTURA MUITO ELOQUENTE

2.1 NICOLAS-ANTOINE TAUNAY

Nicolas-Antoine Taunay já tinha 60 anos quando se aventurou na empreitada de atravessar o Atlântico com a família e aportar na então sede da corte portuguesa em 1816. Não seria uma viagem fácil, bem diferente da que fizera anteriormente a Roma em 1784 onde estudou amparado pela Academia Francesa de Pintura. No entanto, seria para ele um tipo de alento com relação às suas condições de trabalho na França. Nas palavras de Lilia Schwarcz, sua “imigração revelou-se uma medida passageira a contornar problemas públicos e pessoais. A América representava, nesse sentido, um local isolado, apartado da guerra e cuja natureza inspirava a atenção do artista” (2009, p. 31). Taunay tornava-se dessa forma um artista viajante em terras brasileiras.



Figura 1 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY (1755–1830): *Autorretrato*, antes de 1830. Crayon sobre papel 25,5 × 21 cm. Museu Nacional de Belas Artes - Rio de Janeiro.

De fato, o pintor 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 garantir. Porém, para ele essa foi uma experiência repleta de desafios de ordem pessoal e profissional. Ele acha o sol do Brasil “irritante”, a paisagem com um excesso de cores – as quais 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 de forma constante.

2.1.1 Uma floresta para chamar de sua

No Rio de Janeiro o pintor adquire uma propriedade junto à Cascatinha da Tijuca, hoje Cascata Taunay. De acordo com Raymundo Ottoni de Castro Maya, que em 1940 coordenou os trabalhos de resgate histórico e remodelação da Floresta da Tijuca, foi somente após o pintor ter ali fixado “residência com sua família, [que] começou a ser citado o recanto como local de grande beleza natural e clima favorável” (MAYA, 1967, p. 18). Ele adquire esse sítio

no Alto da Tijuca, nele construindo um rancho de palha que mais tarde foi transformado na casinha fronteira à Cascatinha, como se vê nas gravuras de Rugendas, Fisquet, Arago. Como até então nunca se ouvira falar na cascata é de presumir que ela deveria estar encoberta pela mata, e só quando se abriu a clareira apareceu em toda a sua beleza; justifica-se, portanto o nome que lhe foi dado, de Cascata Taunay. (MAYA, 1967, p. 19)

Por abrigar ali um artista reconhecido e talentoso, o local atraía pessoas afeitas à sua atmosfera não somente idílica, mas também cultural. Como bem aponta Maya, a paragem era visitada por viajantes ilustres, na maioria estrangeiros representantes das ciências e das artes, os quais admiravam a beleza majestosa do lugar e aproveitavam para registrá-lo em pinturas e gravuras. Entre eles, o pintor alemão Johann Moritz Rugendas, ele também um artista viajante pelo Brasil do Oitocentos. Quando esteve na casa da família Taunay, retratou tanto a beleza e exuberância da paisagem como o contraste entre os afazeres e funções de artistas-cientistas viajantes e escravos. Na litogravura de Rugendas, é possível distinguir dois homens que observam a paisagem e fazem suas anotações. Ao dirigirem seu olhar para o esplendor da cachoeira, ficam de costas para os escravos que trabalham no processo de produção de café. Nesse registro aparece também um elemento recorrente nas pinturas do próprio Nicolas Taunay: um cachorro, que aqui aparece sentado ao lado dos escravos.



Figura 2 - JOHANN MORITZ RUGENDAS: *Cascade de Tijucca*, 1822/1835.
Litogravura. 31cm x 27cm. Acervo Banco Itaú.

O mesmo local e os mesmos tipos humanos aparecem na gravura de Theodore Auguste Fisquet. No ponto central, atenta Cau Barata (2009, n.p.), é registrada a cascata; à esquerda, a casa simples, mas confortável de Taunay; no terreiro, sentados debaixo de uma cobertura que os protege do sol, descansam negros e brancos.



Figura 3 – THEODORE AUGUSTE FISQUET: *Cascata da Tijuca no Rio de Janeiro*, ca 1840. Litografia aquarelada, 32 x 35 cm.¹¹



Figura 4 - THEODORE AUGUSTE FISQUET: *Cascata da Tijuca no Rio de Janeiro*, ca 1840. Litografia aquarelada, 32 x 35 cm. (DETALHE)

¹¹ Em algumas situações mais pontuais, torna-se difícil precisar a autoria dos registros produzidos nesse período. Essa gravura, por exemplo, conta com a participação de três franceses: 1. Théodore Auguste Fisquet, o autor do desenho original; 2. Alexis Victor Joly, um dos autores dessa litografia, elaborada junto com Bayot, baseada no desenho de Fisquet; e 3. Adolphe Jean Baptiste Bayot, o homenageado nesse quadro.

O viajante Jaques Arago, quando ali esteve, também deixou um registro pictórico do local incluindo a legenda: *Esta propriedade pertence ao Sr. Taunay*. Nessa representação, pontua Schwarcz (2014b), “a cascata é quase descomunal diante da casa diminuta e do escravo, o qual, sentado à frente do terreno, segura um papagaio. Nada mais pitoresco para representar o país: a natureza, os escravos e os papagaios, pássaros diletos dos viajantes franceses do XVI” (p. 103). A autora inclusive ironiza um pouco, prosseguindo em sua análise, ao afirmar que nessa ilustração Arago “deu um jeito [...] de incluir um papagaio na mão de um escravo” (SCHWARCZ, 2014b, p. 110).



Figura 5 - JAQUES ARAGO (1790-1854): *The Little Tijuca. This cascade belongs to Mr. Taunay*, 1823. Lithography. 20.5 cm x 15.3 cm.



Figura 6 - JAKUES ARAGO (1790-1854): *The Little Tijuca. This cascade belongs to Mr. Taunay*, 1823. Lithography. 20.5 cm x 15.3 cm. (DETALHE)

Apesar de também não conseguir evitar um certo grau de idealização e edenização um tanto estereotipada da paisagem tropical brasileira, tal exotismo não será tão frequente nas telas do próprio Nicolas Taunay. Ele “parece ter propositalmente evitado tal tipo de caracterização. Fez questão de pintar uma natureza sem os extremos dos trópicos, tão descritos por outros viajantes” (SCHWARCZ, 2014b, p. 110). Talvez isso aconteça porque a experiência de Taunay com o Brasil não foi somente a de um visitante, mas de habitante – temporário, estrangeiro, mas “ancorado” nos trópicos. A esse tipo de experiência é possível associar a ideia que Flora Süssekind define como a **sensação de não estar de todo**, que corresponderia a um certo estranhamento entre o sujeito e o cenário que ele desvenda e registra seja por meios pictóricos ou literários. Esta seria, então, uma percepção gerada por “deslocamentos reais e paisagens imaginárias”, uma sensação que se poderia atribuir a algum tipo de enunciado, expressão ou observação “expressa por alguém já no país em questão e que não reconhece nele a paisagem anunciada” (SÜSSEKIND, 2018, p. 21). É certo que essa aura indissociável do estado de espírito dos artistas viajantes, essa inquietação que é fruto de uma mistura de deslumbramento proporcionado por descobertas de novas paisagens e uma sensação de inadequação tanto geográfica como emocional deixa traços indelévels nas obras por eles produzidas. Poeticamente, Süssekind (2018) exprime esse estado como aquela já mencionada “indescartável sensação de não pertencer”, como se o artista tivesse a percepção de que “de algum modo algo não estivesse lá” (SÜSSEKIND,

2018, p. 105). Por certo, essa sensação de inadequação, poderíamos dizer, é um dos motivos que leva Schwarcz a concluir que para o pintor francês instalado nos trópicos “a vida no Brasil não era só feita de idílio” e uma maneira de atestar esse fato seria que os próprios “viajantes que visitaram a propriedade de Taunay – como Spix e Martius, Maria Graham e Jacques Arago – denunciavam seu isolamento e como o ‘grande artista’ era mal aproveitado em meio a esse ambiente pouco afeito às belas artes” (SCHWARCZ, 2009, p. 39).

A casa de Nicolas Antoine Taunay não existe mais. Ironicamente, assim como o primeiro local da Academia Imperial de Belas Artes (vide nota 76), a casa da família Taunay ocupava o lugar onde hoje encontra-se o estacionamento da cascata que leva seu nome na Floresta da Tijuca e continua sendo um importante local de visitação.



Figura 7 - Fotos atuais da Cascatinha Taunay no Parque Nacional da Tijuca, Rio de Janeiro. ¹²

Da contracapa do livro *A Floresta da Tijuca*, de Raymundo Ottoni de Castro Maya (1967), consta um mapa ilustrado com os principais pontos de visitação à época da sua publicação. Interessante notar que, além de Taunay, o sobrenome Escragnolle aparece em mais de um sítio nessa representação cartográfica. Gaston Louis Henri de Robert d’Escragnolle, Barão d’Escragnolle, foi cunhado de Félix Taunay, portanto, tio de Alfredo

¹² FONTE: <https://mapio.net/pic/p-8762576/>. Acesso em: 7 abr. 2020.

Além de registros pictóricos desse lugar de grande beleza natural, é interessante destacar aqui uma representação literária feita pelo neto de Nicolas, o Visconde de Taunay, que em 1885 faz uma visita aos tios que moravam no local e produz o que Louvel (2006, p. 191) define como “descrição pictural” da cascata, ou seja, “um texto narrativo que convoca uma imagem”, neste caso uma pintura. Essa recordação aparece em sua obra póstuma, *Viagens de Outrora* (1921) e ali o escritor irá, assim como os artistas viajantes, “pintar” a famosa cascata só que com palavras:

Quem não conhece a Cascatinha Taunay, tão pitoresca e popularizada, já por gravuras, já pela photographia, ou pintura? De boa altura, precipita-se o rio Maracanã formando dois pannos de agua distintos, á maneira de andares de grandiosa construcção. O de cima cae de um jacto sobre enorme rocha, que parece encostada á grande parede de fundo; o de baixo, separa-se em dois ramos, a cercarem de grossos borbotões a rocha, além de um sem número de fios, uns longos e contínuos até a bacia inferior, outros mais tênues e intermitentes, que se pulverisam no espaço, borrifando de humido bafejo, já as innumerables plantinhas rochosas, agrupadas de todos os lados, nas menores saliencias da pedra, já a cópa das grandes arvores mais chegadas. (TAUNAY, 1921, p. 113)

A cascata foi também representada por vários outros artistas. Nesse sentido, em *Memória ambiental brasileira: paisagens no século XIX*, Friedols; Stori e Sanchez, (2010) fazem um interessante levantamento de representações visuais da *Cascata Taunay* por artistas nesse período. Alguns exemplos podem ser mencionados, como a do pintor Henri Nicolas Vinet e do fotógrafo Marc Ferrez:



Figura 9 - Exemplos de representações da Cascadinha da Tijuca.¹⁴

¹⁴ HENRI NICOLAS VINET: *Cascadinha da Tijuca*, (1865). Óleo sobre cartão. 38 cm x 32 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes (à esquerda) & MARC FERREZ: *Cascadinha da Tijuca*, (ca 1885). Rio de

Tendo esse cenário monumental no quintal de sua casa, obviamente, o próprio Nicolas Taunay registraria a “sua” cascata através da pintura. E o pronome de posse não é usado somente como força de expressão. Havia um apego à floresta e à cascata como se fossem ambas, propriedade da família. Algo que reforça essa ideia é o trecho de uma carta que seu neto, o jovem Alfredo d’Escragnolle Taunay (mais tarde, Visconde) escreve para seu pai, Félix, sobre a Cachoeira do Córrego da Onça que visitara em Minas Gerais. Alfredo atesta tratar-se de “um lugar muito lindo”, seguido da ressalva de que apesar de “muito bela cascata, é a **noossa** mil vezes mais” (apud STUMPF, 2019, p. 195, grifo nosso).

A floresta da Tijuca e sua cascata aparecem até mesmo nos versos que Félix-Émile Taunay escreveria em homenagem ao irmão Adrien, os quais seriam transcritos pelo filho em *A cidade de Mato Grosso, o Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*, livro em que oferecia uma homenagem póstuma ao tio: “Toi qui revins, des fruits d’une âme riche el pure, / Orner de Tijuca l’asile fraternel; / (Et de cet heureux temps la cascade murmure / Le regret éternel!)”¹⁵ (TAUNAY, 1891, p. 34). Aqui esses elementos inclusive assumem um papel que vai além de simples cenário e compartilham a dor da família como se dela fizessem parte. Sim, uma floresta e uma cascata para chamar de suas. É compreensível, portanto, que quando o “descobridor” representasse em tela a famosa cascata (Figura 10), a obra se revelasse uma composição pictórica repleta de significados e “narrativas” em camadas mais aparentes ou mais veladas. O quadro acabou, dessa maneira, por assumir uma importância emblemática do período em que o pintor morou e trabalhou no Brasil. Assim como as palavras pintam, é hora de deixar a pintura falar.

2.1.2 Um quadro que fala muito

O local adotado como moradia e refúgio pelo primeiro integrante da família Taunay no Brasil foi representado pelo próprio pintor em um de seus quadros mais famosos e emblemáticos, *Cascatinha da Tijuca*. Tanto na descrição do neto como na pintura do avô podemos atestar o protagonismo da natureza. Em seu artigo, *Redescobrir o Rio de Janeiro*, a historiadora Vera Beatriz Siqueira reitera a importância tanto dessa obra de Taunay em

Janeiro, Acervo Instituto Moreira Sales (à direita). FONTES: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6104/cascatinha-da-tijuca> & <http://www.getty.edu/art/collection/objects/234848/marc-ferrez-cascata-da-tijuca-brazilian-1875-1876/>. Acesso em: 1 fev. 2016.

¹⁵ Tu que voltas, frutos de uma alma rica e pura, / Ornar da Tijuca o asilo fraternal; / (E deste tempo feliz a cascata murmura / O pesar eterno!). Tradução de Maria Lídia Maretti (2006, p. 167).

particular, como a sua atuação como artista viajante de forma mais ampla. A tela, segundo a autora,

mostra a queda d'água cujo nome mais recente – Cascatinha Taunay – homenageia o artista que a descobriu duplamente: ao desmatar a região onde fora morar, Taunay oferece à cidade a cascata que permanecia camuflada pela floresta densa; ao pintá-la, oferece a si próprio, como o personagem pintor do primeiro plano da tela, e à sua experiência íntima da natureza como uma possibilidade de ordenação poética da realidade. (SIQUEIRA, 2006, n.p.)

A composição pictórica expressa algumas tensões por conta de aparentes “incongruências” e, levando-se em conta o contexto em que Taunay exerceu seu ofício no Brasil, situações até mesmo paradoxais e muito simbólicas. O artista retrata a si mesmo minúsculo na parte inferior da tela, diante de um cavalete, pintando a natureza exuberante que o cerca. Ao seu lado, dois escravos apreciam seu trabalho – algo um tanto inusitado na sociedade escravocrata da época. Ao pé do cavalete, um cachorro – assim como curiosamente apareceu no registro da propriedade feito por Rugendas (Figura 2). Como o Brasil não possuía os grandes monumentos que Taunay costumava pintar na Europa, a natureza monumental é que assume essa posição. Em *O sol do Brasil*, Schwarcz (2014a) destaca que nessa tela “[t]oda cena surge emoldurada pela floresta; essa imensa mata tropical onde reside o pintor” (p. 265). Há uma ponte que não expressa uma reprodução fidedigna da paisagem brasileira, mas cuja representação agradava à sociedade europeia, a qual constituía o público-alvo de grande parte de sua produção e que “precisava” de elementos que permitissem algum tipo de identificação entre a sua Europa e o país exótico e distante. Já em seu artigo *Paisagem e Identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino*, Schwarcz (2009), aponta para o tema da tela enquanto “paisagem como motivo de elevação da nacionalidade”. Nela, prossegue a autora, “uma espécie de tributo à natureza do Brasil fica expressa nas águas luminosas da cascata, devidamente aumentadas, e na pujante paisagem que contorna e adorna a pintura” (p. 38). A paisagem é ao mesmo tempo retrato e moldura.



Figura 10 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Cascatinha da Tijuca*, s. d.
Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Rio de Janeiro, Museu do Primeiro Reinado.

Outro elemento que chama a atenção é o fato de o pintor se autorrepresentar formalmente paramentado enquanto executa seu trabalho ao ar livre. Suas vestimentas muito formais não são adequadas para ocasião nem para enfrentar o clima tropical do Brasil. “Em vez de”, destaca Schwarcz (2014a), “se apresentar em seu ateliê, ou em qualquer outro lugar vinculado à sua prática profissional, escolheu a natureza do Brasil como ‘ambiente de trabalho’” (p. 265). Além disso apresenta-se de costas para a cascata que é o elemento principal da composição.



Figura 11 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Cascatinha da Tijuca*, s. d. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Rio de Janeiro, Museu do Primeiro Reinado. (DETALHE)

Curiosamente, o fato de o artista – assim como o vemos na tela – transportar-se para o seio exuberante da natureza para lá retratar a paisagem é uma prática que seria compartilhada por outros pintores da Academia Imperial de Belas Artes. Desde a sua fundação, os artistas formados pela AIBA deviam seguir “os moldes europeus impostos pela corte, sem muita ousadia ou inovações em temas ou formas de pintura” (PRIEDOLS; STORI; SANCHEZ, 2010, p. 265). Os pintores de paisagem, no entanto, especialmente a partir de 1830, formavam um grupo que poderia ser considerado como exceção, uma vez “que transportaram seus cavaletes para o lado de fora dos ateliês e passaram a pintar ao ar livre utilizando a luz da natureza brasileira” (PRIEDOLS; STORI; SANCHEZ, 2010, p. 265). Essa luz, no entanto, geraria muito incômodo para o pintor francês, tanto em termos artísticos quanto físicos. O sol do Brasil não “cabia” nas suas telas nem lhe dava trégua durante suas horas de trabalho. Essa situação pode estar evidenciada por detalhes de *Cascatinha da Tijuca*, como bem salienta Schwarcz (2009): “Um guarda-sol displicentemente deixado ao lado, ou o largo chapéu do pintor mostram como é forte o sol do Brasil e como sua luminosidade invade toda a cena” (p. 38). O sol brasileiro torna-se para ele realmente um desafio, mas não seria o único. Assim como essa, outras situações de conflito deixaram indícios na tela.

Gabriel Magalhães (2020), por exemplo, analisa *Cascatinha da Tijuca* revelando como as camadas de significações possíveis na composição são reforçadas pelos arranjos

pictóricos empreendidos por Nicolas Taunay. O autor, cujas pesquisas focam a literatura comparada e estudos interartes, expõe a forma pela qual a escolha dos elementos e a maneira como foram organizados no quadro acabam por intensificar tanto os atributos pictóricos, como os simbólicos os quais revelam aspectos do contexto da época. Primeiramente, ressalta Magalhães, faz-se necessário compreender como funciona o movimento de circulação do olhar do espectador pela tela, o qual normalmente acontece da esquerda para a direita – correspondendo ao nosso reflexo natural diante da leitura. Essa questão que tange a recepção de textos não verbais é um instrumento essencial na análise de composições visuais, e, portanto, demanda um certo domínio.

Nessa linha, Mauad (2005) expõe de forma prática procedimentos de leitura e interpretação de textos imagéticos com base em suas pesquisas sobre a relação entre visualidade e história. Em *Na mira do olhar*, partindo de todo um arcabouço de ferramentas de análise histórico-semiótica, a autora detalha os diversos elementos que compõem uma imagem e a forma pela qual podem ser abordados. Com relação, por exemplo, à circulação do olhar, a autora afirma que o que “determina o caminho a ser varrido pelo olhar” em uma imagem é a maneira pela qual ela é composta e o papel que desempenha no seu contexto de produção (MAUAD, 2005, p. 148).¹⁶ Nenhuma obra pode ser eficientemente interpretada de maneira isolada de seu contexto. Como suporte técnico e teórico, a autora faz menção ao método iconológico Panofsky, o qual reitera o princípio de que o “estudo das imagens [...] impõe o estudo da sua historicidade” (MAUAD, 2005, p. 150).

Já em *Teoria geral da imagem e a produção de sentidos*, Tammie Sandri (2016) igualmente chama a atenção para o fato de que as escolhas e arranjos picturais de uma obra “estabelecem as relações plásticas entre os *elementos* da composição, tencionam-se entre si e condicionam a *direção de leitura* da imagem” o que corrobora “a *ordem de leitura* ocidental, cima para baixo e da esquerda para a direita” (SANDRI, 2016, p. 80). É possível atestar, portanto, que o artista com domínio sobre seus instrumentos composicionais tem um grande poder de “manipular” a movimentação do olhar do espectador de acordo com suas finalidades específicas. Magalhães (2020) entende que Taunay, seja por intuição ou domínio das técnicas plásticas ligadas à pintura, lança mão de tais artifícios na execução de seu trabalho para gerar os efeitos de significado ou ênfase sobre determinados aspectos da obra.

¹⁶ Nessa pesquisa em particular, os estudos de Mauad (2005) sobre leitura e análise de imagens têm como objeto de estudo a fotografia. Com exceção de algumas especificidades, os seus referenciais teórico-metodológicos podem ser aplicados na análise de qualquer tipo de texto visual.

Dessa forma, em *Cascatinha da Tijuca*, o pintor tende a valorizar o lado esquerdo de sua composição pelo uso das cores mais claras, pela presença humana e por sua própria imagem representada enquanto exerce seu ofício. O olhar do espectador, portanto, partindo da esquerda e movendo-se para a direita, acaba por não encontrar ali uma maior concentração de detalhes e informações pictóricas, dessa maneira sendo “chamado” novamente pelo que existe à esquerda, lado em que o quadro se mostra mais rico. O olhar, então, procura os elementos que ocupam o meio da imagem e, nesse movimento, acaba por concentrar-se ali, mais especificamente na cachoeira, elemento central da tela que lhe dá o título. Há, portanto, um equilíbrio dos elementos na composição muito bem utilizado por Taunay. Muito curioso, também, a partir da análise de Magalhães, é que a posição que o artista ocupa na tela seja a mais insignificante do ponto de vista visual. Ele está embaixo e à esquerda, autorretratado de forma tão diminuta que parece esmagado pela natureza. O pintor parece estar prestes a ser expulso do cenário que ele mesmo criou.

É possível perceber, portanto, que esses tipos de tensões são suscitados a partir de escolhas e arranjos composicionais, o que é essencial para que uma obra de arte se torne polifônica e dialógica e, portanto, perene. Ou seja, sem tensões, uma imagem (também como acontece com um texto poético, por exemplo) é empobrecida uma vez que perde sua capacidade de gerar inquietações, discussões, significados, relações e assim por diante. Kandinsky (2005, p. 26) valoriza tanto esse aspecto a ponto de afirmar que “se subitamente, por um azar, as tensões desaparecessem ou se esvaíssem, a obra viva logo desapareceria”. Uma das maneiras fundamentais para provocar o grau de complexidade necessário para que uma imagem expresse esse tipo de “conflito” semântico-pictórico é a sua composição geométrica. “Quanto ao elemento dinâmico tensão”, enfatiza Sandri (2016), “a principal maneira de criá-lo é o equilíbrio instável, em que os elementos da composição são organizados assimetricamente, ocorrendo uma compensação de suas tensões particulares” (p. 87). A autora reitera que esse efeito gerado pela composição final em grande parte é devido ao tipo de linhas adotado pelo artista. Com base nas premissas teóricas estabelecidas principalmente por Kandinsky e Dondis, Sandri afirma que “[l]inhas horizontais são mais estáveis, frias; linhas verticais são mais instáveis, quentes [...] e, por consequência, as linhas diagonais representam o misto dessas propriedades, com efeito de sentido de maior tensão” (p. 154). As direções para as quais os tipos de linhas apontam em uma composição pictórica trabalham como vetores que “arrastam” o nosso olhar e provocam reações, geralmente no sentido de oportunizar ou romper com a estabilidade do espectador. Havendo, por parte do pintor (ou fotógrafo ou qualquer outro compositor de imagens), uma aderência a um tipo de

linha em detrimento de outra, os efeitos serão diametralmente opostos. No caso da linha oblíqua, por exemplo, Sandri reitera:

A orientação espacial pode produzir tensão nas imagens, conforme a obliquidade da representação. A maior tensão se dará quanto maior for a obliquidade, em relação à orientação comum do que é representado. A orientação oblíqua (sempre presente na representação da tridimensionalidade) é a mais dinâmica das orientações espaciais, tal qual a linha reta oblíqua, uma vez que produz tensões dirigidas a restabelecer as orientações básicas, horizontal e vertical. (SANDRI, 2016, p. 88)

Sob esse prisma, é pertinente apontar para algumas escolhas geométricas realizadas em *Cascatinha da Tijuca* bem como para os efeitos que provocam. Magalhães (2020), por exemplo, pontua como é realmente inquietante que Taunay represente um quadro da natureza feito de diagonais sem um único ponto estável. Essa escolha provoca uma inevitável sensação de desequilíbrio, em especial a linha que se inicia no alto ao lado direito (resultante do contato entre a montanha e o céu) e que vai terminar do lado esquerdo na parte inferior (quase que atrás do artista autorretratado). O efeito é mesmo de instabilidade, provocando a impressão de que o artista vai precipitar-se no abismo. A natureza claramente é apresentada de forma ameaçadora e incômoda para ele, uma vez que parece estar a ponto expulsá-lo, de deitá-lo fora da imagem, como se o movimento das águas viesse em sua direção e ele fosse finalmente arrastado por uma cachoeira muito mais ampla do que aquela que registra em seu quadro. É importante ressaltar que o uso das diagonais, enquanto artifício para expressar a noção de instabilidade, é uma das características da pintura romântica – em clara oposição ao rigor técnico e o primor pelo equilíbrio, valores que expressam a quintessência do ideal neoclássico. Esse é mais um motivo para que Nicolas Taunay possa “ser lido” em vários momentos a partir dos parâmetros da escola romântica, apesar de sua formação neoclássica.

Assim como o emprego das diagonais, a opção por outros tipos de linhas tem o potencial para gerar ou enfatizar determinadas reações no espectador. Como vimos, linhas horizontais e verticais, por exemplo, trazem iminentes a elas elementos que produzem efeitos sensoriais e semânticos. Escolhas pictóricas aparentemente insignificantes em *Cascatinha da Tijuca* podem, por essa chave, ter alguns desdobramentos de ordem mais simbólica. Schwarcz (2009) chama a atenção para um desses detalhes relacionado ao jogo entre a horizontalidade e a verticalidade e que pode, alegoricamente, revelar alguns dos conflitos experienciados por Taunay durante o período em que trabalhou no Brasil. Nesse caso, é intrigante, destaca a autora, que *Cascatinha da Tijuca* seja uma tela produzida em

suporte vertical – assim como a cascata –, mas o artista representado tenha em seu cavalete uma tela que pinta na horizontal. É possível conjecturar sobre as implicações ou razões para que essas situações de tensão estejam presentes na tela e Schwarcz aponta uma delas: “Talvez tenhamos aqui um desabafo diante da própria melancolia e da frustração que Taunay sentiu diante desse local onde não encontrara uma elite tão atenta à sua arte” (p. 38).

Com base em informações relacionadas à teoria da composição e análise visual, talvez seja possível ir um pouco mais a fundo nas implicações relacionadas a esse aspecto na tela que é, por si só conflitante. Uma vez que as “tensões criadas pelos vetores de direção são relativas aos efeitos de sentido de estabilidade e instabilidade” (SANDRI, 2016, p. 81), é inegável que tanto o uso de diagonais como o contraste entre a verticalidade e horizontalidade do suporte provoquem uma sensação de desequilíbrio na tela de Taunay. É como se algo (ou nesse caso, alguém) estivesse fora do lugar. Esse fio interpretativo fica um pouco mais fortalecido quando atentamos para os significados que podem ser apreendidos e as tensões que podem ser geradas a partir do emprego de linhas verticais e horizontais (além das diagonais) em composições imagéticas. Sandri (2016) reforça a ideia de que “um posicionamento *horizontal*” tende a “produzir *equilíbrio*” (p. 136), podendo ser entendido como “como estratégia de aproximação do leitor, pelo conforto ao olhar” (p. 141). Com relação às linhas verticais, estas poderiam ser um recurso para “captar a atenção, por extrapolar “os limites que as pessoas veem como padrão” (p. 141), sendo também, como já vimos, linhas “mais instáveis” (p. 154). A associação da linha horizontal à sensação de estabilidade para Kandinsky acontece em decorrência de ser ela a direção “na qual o homem repousa ou se move” e para Dondís, a “referência primária do homem, em termos de bem-estar e maneabilidade”. Esta última pesquisadora igualmente menciona que, além da instabilidade, a linha vertical pode adquirir um significado “ameaçador e quase literalmente perturbador” (apud SANDRI, 2016, p. 81).

Por esse critério de análise, poderíamos concluir que a situação do artista Taunay como representada em *Cascatinha da Tijuca* expressa o quanto a possibilidade de harmonia entre o artista e suas circunstâncias parece estar distante – aspecto simbolizado pelo resultado final da obra materializada disposto em um suporte vertical. Por outro lado, o fato de o quadro diante do artista autorretratado na tela estar representado no sentido horizontal permite um tipo de leitura que poderia “reforça[r] a percepção de estabilidade e equilíbrio” (SANDRI, 2016, p. 233). Há uma tensão naturalmente exposta pela “contradição” inerente ao fato de o artista autorrepresentar-se pintando a tela numa posição e o seu resultado final estar em outro. Além disso, ele pode, de maneira mesmo que não intencional, estar lançando

mão desse recurso para expressar sua busca por estabilidade, segurança e bem-estar através da pintura, sensações essas que não se encontram até então presentes em sua vida. É como se, eventualmente, fosse possível obter uma espécie de resgate de sua complexa situação através da sua prática artística.

As dualidades e tensões expressas na obra de Taunay podem ser entendidas a partir do embate do artista entre sua formação na Europa e sua nova experiência em terras tropicais, trabalhando para a corte portuguesa aqui instalada. Essa situação paradoxal acaba manifestando-se em praticamente toda sua produção artística no Brasil e também na posterior, já de volta à França. É o caso, por exemplo, de outra obra, *Vista da baía do Rio e do Largo da Carioca tomada do jardim do convento de Santo Antônio* que foi pintada em 1816 do alto do terraço deste convento. O quadro revela um autor situado entre dois continentes. O Rio de Janeiro ali representado, aponta Thomas Traumann, 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, n.p.)



Figura 12 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *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. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.

Schwarcz (2014a) comenta esses elementos que parecem “brigar entre si” na produção do pintor durante sua estada em terras brasileiras, e, em particular, nesse quadro no qual “[t]udo surge plácido, bucólico e em harmonia: cada qual em seu lugar” (p. 257). Taunay fez parte deste “grupo de excepcionais pintores europeus [que] retratou o Brasil joanino como se eles nunca tivessem cruzado o Atlântico” (TRAUMANN, 2008, n.p.). Para a historiadora Cláudia 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 [...]. 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. (HEYNEMANN, 2008, p. 93)

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 e se transformaria no “grande documentarista, pintor e ilustrador da história brasileira” (Migliaccio, 2010, n.p.) – não escapa de análises nesse sentido. Especialistas, de acordo com Luiz Sugimoto (2003, p. 4), “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 “limpidez das imagens, tornando-as meio irreais”. Valéria Lima, historiadora e pesquisadora sobre vida e obra do artista, expressa essas “contradições” na sua produção brasileira:

Também 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, p. 4)

Tropeiros Pobres de São Paulo e *Calceteiros* (Figuras 13 e 14) são duas aquarelas que podem ilustrar bem como esses ideais neoclássicos manifestam-se estética e conceitualmente na pintura de Debret. Nelas é possível perceber como o registro idealizado suplanta a veracidade do cenário e do contexto histórico:



Figura 13 - JEAN BAPTISTE DEBRET: *Trapeiros Pobres de São Paulo* (1823). Aquarela sobre papel. 15.20 cm x 22.30 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ).



Figura 14 - JEAN BAPTISTE DEBRET: *Calceteiros* (1824). Aquarela sobre papel. 17.10 cm x 21.10 cm. Museu Castro Maya - IPHAN/MinC (Rio de Janeiro, RJ).

Com relação às questões de percepção e apreensão da realidade brasileira a partir de seu referencial europeu, as tensões presentes no trabalho de Debret o são também no de Nicolas Taunay. Os dois, entretanto, usavam lentes diferentes na sua concepção da experiência de viver e trabalhar no Brasil, principalmente porque Taunay não era tão indulgente. Segundo Traumann (2008, n.p.), “[m]elancólico, [Taunay] 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”. Tanto em termos humanos, políticos como também estéticos, a relação com os trópicos sempre foi difícil para ele. O pintor não buscou adaptar sua pintura à nova terra, mas tentou adaptar o Brasil à sua concepção artística. Nas palavras de Traumann (2008, n.p.), “mesmo tendo deixado a Europa, a Europa nunca deixou Taunay”. Ele acaba, portanto, como um “estrangeiro em duas terras”. Com certeza não era fácil para ele se “encaixar” em uma cultura e em um modo de vida com as quais vivia “às turras”: “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” (TRAUMANN, 2008, n.p.). Schwarcz (2014a, p. 289) conclui que, tanto no Brasil como na França, “do lado de Taunay sobrava um grande ‘mal-entendido’, entre culturas, cores, gentes e tempos tão distintos”. Neste sentido, Taunay é compreendido como

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. (TRAUMANN, 2008, n.p.)

Mesmo a sua Floresta da Tijuca, justamente por tê-la adotado como lar, deveria passar pelo processo de “estrangeirização” pictórica. Foi retratada pelo seu ilustre morador “como se fosse uma mata temperada, incluindo espécies de árvores e animais europeus na paisagem tropical” (TRAUMANN, 2008, n.p.). *Cascatinha da Tijuca*, nas palavras de Schwarcz (2009) “representa um elogio à paisagem e à sua capacidade de educação e elevação moral, uma tradução possível dos trópicos brasileiros” (SCHWARCZ, 2009, p. 39). Tradução difícil para Taunay que desiludido com os (des)caminhos do projeto político-cultural no Brasil, retorna para a França em 1821 “e, então, foram o Brasil e seu sol que não saíram mais de suas pinturas” (TRAUMANN, 2008, n.p.).

Elementos dissonantes como esses na obra de Taunay exigem do observador que esteja atento e atuante no processo interpretativo. Além disso, diante de uma imagem em “desequilíbrio”, o espectador emprega, inconscientemente, mecanismos mentais que

preenchem o vazio, completam formas, reestabelecem conexões ou restaurem a ordem. A forma como acontece esse processo, que é ao mesmo interpretativo e completo, é esclarecido por Sandri (2016). Referenciando Villafañe e Mínguez (2002), a autora explica: “A tendência ao restabelecimento ocorre pela ‘atuação dos mecanismos perceptivos de nivelção que tendem de forma natural a eliminar todo detalhe discordante em uma configuração visual’” (p. 88). A autora menciona “duas forças empíricas - de coesão e de segregação”, cuja atuação “é responsável pela natureza dinâmica do campo cerebral. As forças coesivas se impõem para regularizar, fechar, tornar semelhante o estímulo e uma relação de equilíbrio indica que a organização do estímulo foi concluída” (SANDRI, 2016, p. 69). Como espectadores, então, não ficamos passivos diante de uma tela como *Cascatinha da Tijuca*, uma vez que os seus pontos de tensão nos convocam a também buscar soluções para os conflitos e enigmas que propõe.

2.1.3 Escravidão: uma verdade inconveniente¹⁷

Os registros pictóricos da propriedade de Taunay feitos tanto por ele como por outros artistas viajantes já traziam em si a tensão provocada pelo contraste entre a paisagem apreciada pelos homens cultos e o universo escravocrata do Brasil do século XIX. Nas telas de Nicolas Taunay, essa relação complicada aparece muitas vezes de forma nada usual considerando esse contexto histórico em que foram produzidas. É o caso, por exemplo, de *Cascatinha da Tijuca* em que, como já foi observado, o pintor que insere a própria figura na representação encontra-se inusitadamente ladeado por seus escravos. Schwarcz (2009) entende que esse posicionamento e essa postura de observação enquanto o artista trabalha “como que subvertem uma convenção”, já que dessa forma os escravos

[s]urgem iguais a seu senhor, observando atentamente a pintura. Não carregam o guarda-sol nem seguram o cavalete como seria de se esperar. Taunay chama os escravos para apreciarem a sua tela, mostrando, ao mesmo tempo, que, em sua cascatinha, os escravos recebem a educação através da pintura e, sobretudo, dentro de sua natureza. É, novamente, a natureza que educa e leva à aprendizagem, numa alegoria rousseaneana da paisagem. Ali, escravos não estão carregando trouxas, crianças, ou trabalhando, mas têm a oportunidade de receber a educação em meio à natureza elevada de Taunay. Ao fundo, outros escravos levam o gado para o pastoreio. Bens “semoventes”, como eram chamados escravos e animais à época, revelam como podia ser dura a vida nesta terra do trabalho forçado. Temos assim a escravidão brutal dos trópicos, ao lado de um projeto civilizacional, representado pela natureza. Tudo parece um grande teatro, onde se encena a paisagem moral brasileira. (SCHWARCZ, 2009, p. 38)

¹⁷ Subtítulo tomado emprestado do documentário dirigido por Davis Guggenheim (EUA, 2006) que versa sobre as “inconveniências” em se analisar as causas e implicações do aquecimento global.

Apesar de serem contra a escravidão – e a conceberem como odiosa, uma vez que a Europa já havia abandonado essa prática – os viajantes estrangeiros no Brasil não conseguiam produzir nem viajar sem a utilização da mão de obra escrava. Talvez por isso, nas composições de Nicholas Taunay essa difícil questão seja tratada de uma forma bem particular: o homem retratado de forma minúscula envolto pela natureza majestosa. Dessa forma, “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, 2014a, p. 19). É possível, então, que a habilidade do pintor em produzir figuras miniaturizadas funcionasse como uma forma de lidar com a situação, uma vez que no Brasil havia a “necessidade” de convívio com ela. Schwarcz (2014a, p. 257) destaca que essa recorrente ambivalência encontra expressão numa espécie de “jogo duplo de apresentar e esconder”, característica particularmente significativa ao se interpretar e representar temas controversos como esse:

Ao mesmo tempo que as pinturas revelam a escravidão, não a trazem para o centro da tela. Quem sabe sua apresentação, tão diminuta, sirva para aliviar as tensões inerentes a uma sociedade escravocrata. Por outro lado, a maneira como os escravos aparecem é – nos detalhes – crítica. Eles são mesmo, como o jesuíta Antonil dizia, “as mãos e os pés do Brasil”. Diante dos trópicos classicistas e italianizados, seu lugar é “naturalmente” deslocado. (SCHWARCZ, 2014a, p. 257)

Ao traçar um panorama geral da obra de Taunay no Brasil, Heynemann igualmente menciona – além da influência europeia na pintura de paisagens brasileiras – a questão da caracterização dos escravos pelo pintor. No período em que esteve em terras brasileiras, Taunay produziu 45 obras em que o Rio de Janeiro, então capital do Império, foi retratado “em imagens mediterrânicas, árcades, 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, p. 93).

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* 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.



Figura 15 - JEAN BAPTISTE DEBRET: *Voyages au Brésil Retour d'un propriétaire*. (1816-1831). Domínio Público.

A escravidão era inaceitável, mas como viver no Brasil sem possuir escravos? Especialmente para a família Taunay que cultivava café em sua propriedade na Tijuca, isso representava um obstáculo moral e econômico difícil de contornar. Essa relação paradoxal torna-se ainda mais contundente diante de um livro como o *Manual do agricultor brasileiro*, escrito por Carlos Augusto Taunay e publicado em 1839. Nele, o filho mais velho de Nicolas Taunay, de formação militar e então responsável pela administração da propriedade da família, trata de assuntos relacionados à conservação do solo e dos mananciais. Porém, a questão central recai sobre a mão de obra responsável pelo cultivo do solo, ou seja, os escravos. Nesse sentido, o autor dará instruções de como eles deveriam ser tratados, não especificamente visando ao seu bem-estar, mas para que produzissem de forma mais eficiente para os seus senhores. A historiadora Mary del Priore lança luz sobre a influência dessa obra no Brasil do século XIX:

Cafeicultores, que davam esteio ao Império e ao regime escravista, tocavam suas propriedades, muito provavelmente, orientados pelo *Manual do agricultor brasileiro*, de autoria de Carlos Augusto Taunay, pioneiro da cafeicultura em seu sítio na Tijuca. Embora considerasse a escravidão “uma violação do direito natural”, o autor julgava que era preciso defendê-la, pois que era importante para a

economia do Império. Taunay propunha um modelo paternalista de gestão dos escravos: uniformização do tratamento, alimentos e roupas suficientes, melhoria do estado sanitário das senzalas, adequação do trabalho às habilidades dos cativos e rigorosa disciplina. (PRIORE, 2016, p. 62)

Ou seja, a visão eurocêntrica e liberal dos Taunay os fazia entrar em choque com muitos dos costumes e práticas dos brasileiros no Oitocentos. Ao mesmo tempo, assumiam seu papel hierarquicamente superior aos escravos, os quais, como bens de consumo, exigiam a adequada manutenção. Curiosamente, ou nefastamente, esse tipo de lógica “instrumental” – que simplesmente ignora (ou mascara) o viés humano relacionado a qualquer tipo de trabalho forçado – é discutido por Tzvetan Todorov em *Diante do Extremo*, livro em que o filósofo examina os tipos de relações de poder estabelecidas nos campos de concentração de judeus durante a Segunda Guerra. Ao analisar por exemplo a postura radicalmente focada e eficiente do arquiteto Albert Speer, Ministro do Armamento do Terceiro Reich, Todorov traça o perfil de um homem cuja postura lembra muito aquela adotada por Carlos Taunay e exposta em seu *Manual*:

Speer não se pergunta se a guerra é justa ou não; seu problema é “somente” a produção de armas, não sua utilização. Para atingir sua finalidade, todos os meios são bons: a deportação de mão de obra estrangeira para a Alemanha, a utilização dos prisioneiros de guerra ou dos detentos dos campos de concentração. Se Speer deseja que se poupe a vida dos prisioneiros ou que se aumente a ração alimentar dos detentos, não é por preocupação com o bem-estar deles, mas para assegurar o melhor rendimento de suas fábricas. (TODOROV, 2017, p. 285)

Na mesma esteira, Carlos Taunay priorizava a produtividade em detrimento da preocupação humanitária, ou seja, uma visão instrumentalista que ressoa muito à do eficiente arquiteto nazista.

Como salienta o historiador Rafael Marquese (2001, p. 14), Taunay entendia que “o principal problema a ser encarado pelos proprietários rurais brasileiros era a gestão dos escravos”. Dessa maneira, ele realiza uma manobra de racionalização através da qual procura resolver a complicada lógica da instituição da escravatura no Brasil. Não importava aqui se a manutenção do regime escravocrata no Brasil era uma afronta aos princípios que deveriam mover as pessoas em suas relações umas com as outras. Taunay tinha consciência de que o país, e por extensão, a monarquia, não subsistiria à sua extinção:

O Brasil sente mais violentamente do que qualquer outra nação, ou colônia, este mal, e menos do que qualquer outra acha-se em estado de subtrair tão cedo à sua influência. Nossa agricultura, já tão decaída, não aturaria no momento atual nem a libertação dos pretos, nem mesmo a real cessação do tráfico; portanto, em vez de querermos sanar o mal, cuja extirpação levaria consigo a existência, o nosso trabalho deve limitar-se a mitigar os seus piores efeitos, e preparar os meios às

gerações futuras para se poderem livrar sem perigo da praga social com que os nossos geradores nos dotaram. (TAUNAY, 2001, p. 54)

Assim, apesar de compreender a dimensão do dilema que envolvia a escravidão no Brasil, Carlos Taunay (2001, p. 54-55) propunha como solução – longe da possibilidade da abolição – a sua institucionalização e regulamentação, sendo necessário, para tanto, sujeitar os cativos “a uma rigorosa disciplina”, impondo-lhes “uma perpétua vigilância” e levando-os a cumprirem seus deveres através do medo, o qual deveria ser “empregado com muito sistema e arte”. O autor prossegue no desdobramento de seu raciocínio seguindo uma linha objetiva e pragmática e demonstrando a importância dos castigos físicos, bem como apontando o modo mais eficiente de serem aplicados. Reiteradamente reforça a noção de que a vigilância constante seria essencial na condução dos “pretos ao trabalho” e que ela não passaria de uma ilusão caso não fosse associada aos castigos que, por sua vez, deveriam “ser determinados com moderação, aplicados com razão, proporcionados à qualidade da culpa e conduta do delinquente, e executados à vista de toda a escravatura, com maior solenidade, servindo assim, o castigo de um para ensinar e intimidar os mais” (TAUNAY, 2001, p. 67). O raciocínio instrumentalista prossegue e torna-se cada vez mais impactante quando o autor propõe que tais castigos deveriam ser orquestrados de forma ordenada, cabendo à lei determinar a sua progressão bem como “o instrumento que se deve[ria] empregar” (TAUNAY, 2001, p. 68).

É de se imaginar, portanto, o impacto que uma obra como essa teria sobre os leitores da atualidade, como expõe Marquese (2001, p. 24): “Construído pelo olhar estrangeiro que se naturaliza brasileiro, o *Manual do agricultor brasileiro* de Carlos Augusto Taunay é um retrato altamente expressivo do Brasil – e para nós, hoje, terrificante”. E isso porque, se a escravidão aparece relativizada ou minuscilmente representada nas pinturas de Nicolas Taunay e em atitude pastoril na de Félix, no livro de Carlos ela é apresentada de forma escancarada e indissociada da própria possibilidade de existência da nação. Dessa forma, com o advento da abolição e as mudanças ocorridas no Brasil na passagem do século XIX para o XX, houve uma tentativa por parte da própria “memória familiar dos Taunay” em tentar recharacterizar o legado de Carlos Taunay, transformando-o em uma espécie de “abolicionista *avant la lettre*”:

O escritor romântico visconde de Taunay, por exemplo, afirmou que seus tios Carlos Augusto e Teodoro Maria “foram os primeiros abolicionistas na Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional”. A mesma avaliação foi reiterada pelo filho do visconde, o historiador Affonso d’Escagnolle-Taunay. (MARQUESE, 2001, p. 24).

Porém, *Manual do Agricultor Brasileiro*, não permite tal compreensão histórica, uma vez que na economia do livro, assevera Marquese (2001, p. 24), “essas assertivas não têm o menor fundamento. Carlos Augusto Taunay foi, na verdade, um dos mais sistemáticos defensores da escravidão negra no Brasil oitocentista”.

Décadas após a publicação do *Manual*, Alfredo Taunay, o sobrinho escritor e político influente, adere publicamente à causa abolicionista. No início dos anos 80, por exemplo, empresta sua pena literária para produzir, a pedido do amigo Carlos Gomes, “uma história de amor centralizada no tema da campanha abolicionista” já que o prestigiado compositor, como aponta Priore (2011, p. 33) desta vez “queria um herói negro” afirmando que a essa altura já se encontrava enfadado de “[t]enores gorduchos vestidos com penas e cocares”. O romance produzido por Alfredo ostentava “laivos libertários” e serviu de base para a ópera lírica *Il Schiavo*, a qual trazia, como protagonista, Iberê, “um escravo negro, apaixonado pela filha de seu senhor [e] também líder de uma revolta pela liberdade” (PRIORE, 2011, p. 33). Porém, apesar de assumir-se abolicionista, a pauta de Alfredo Taunay, estava muito mais focada na questão da imigração, ou seja, em seu entendimento, era de extrema importância ter uma mão de obra no campo que substituísse a escrava.¹⁸ Meio século antes da assinatura da Lei Áurea, seu tio Carlos, sem perspectivas do fim da escravidão em seu horizonte, dedica-se não a causas abolicionistas ou a apontar alternativas para esse tipo de atividade. Reserva-se o papel de “por ordem” em uma instituição que reconhecia como amoral, mas sem a qual o Império não se sustentaria. Ironicamente, Carlos Taunay acreditava que se suas diretrizes fossem adotadas e mantidas, “este sistema te[ria] poucos inconvenientes” (TAUNAY, 2001, p. 71). Sabemos, porém, que algumas verdades serão sempre inconvenientes.

¹⁸ O engajamento de Alfredo Taunay pela emancipação dos escravos tinha alguns aportes de peso como os amigos Joaquim Nabuco e André Rebouças, ambos influentes defensores do movimento abolicionista. A dinâmica dessa relação certamente orientou a postura e ações do escritor: “Com pseudônimo, [Alfredo Taunay] assinou vários artigos em favor da Lei do Ventre Livre [...]. Em 1886, publicou ‘Questões de Imigração’, sobre o movimento abolicionista. Junto com Joaquim Nabuco e André Rebouças formava o trio que embarcou, segundo a historiadora Maria Alice Carvalho, numa ‘viagem de conversão’. O primeiro fez da Abolição ‘uma viagem transcendental do espírito’. O último, ‘uma causa grandiosa’. Enquanto Taunay nela via um atalho de ‘aperfeiçoamento moral e material para o Império brasileiro’” (PRIORE, 2011, p. 29). Essa amizade por vezes foi passível de abalo por conta de divergências entre os três intelectuais com relação à causa da abolição. Além disso, a postura de Taunay era frequentemente criticada por ser um conservador com uma pauta mais liberal do que a de muitos liberais de sua época.

2.1.4 Obras que revelam conflitos do pintor

A representação recorrente de cachorrinhos em algumas telas de Taunay pode parecer uma ocorrência banal e sem maiores implicações. No entanto, a partir dessa simples escolha imagética, bem como das situações um tanto quanto inusitadas em que os animais aparecem, é possível seguir uma linha de análise que revela conflitos do pintor francês vivendo na corte portuguesa temporariamente instalada nos trópicos brasileiros. É como se sua obra falasse por ele desvelando sua postura perante assuntos de ordem estética e pessoal, bem como as angústias dela advindas.

Primeiramente, é possível assumir que essa inserção de elementos do cotidiano tanto em telas paisagísticas como históricas permite interpretações de cunho mais pragmático e também simbólico. O animalzinho já aparece, como vimos, em *Cascatinha da Tijuca* (Figuras 10 e 11), ao lado do cavalete do artista autorrepresentado. Com base na produção de Taunay como um todo, é possível afirmar que essa escolha, além de não ser aleatória, possibilita uma leitura amplificada da tela. Lilia Schwarcz (2014b) pontua que a presença do cachorrinho se movimentando em meio à cena acaba “desviando a atenção da situação principal. Por sinal, não se sabe ao certo o que o cão faz nessa cena. Talvez fosse apenas uma marca do artista e de sua arte; e afinal essas figuras pequenas surgiam até mesmo nas imensas telas de batalhas do artista” (p. 105). De fato, se na cena que registra um momento bucólico, em meio à floresta tropical do Rio de Janeiro, o animal já chama a atenção do espectador, imagine-se em registros históricos – principalmente os de contexto bélico. É o caso de algumas obras produzidas em período anterior ao em que viveu no Brasil como, por exemplo, *A entrada de Napoleão Bonaparte (1769-1821) e o exército francês em Munique*; *Cena Revolucionária: Um Bivouac* e *Entrada da Guarda Imperial em Paris na Barrière de Pantin, 25 de novembro de 1807*.



Figura 16 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Cena Revolucionária: Um Bivouac*, s. d. Óleo sobre tela, Museu de Belas Artes, Orleans, França. (DETALHE)

Interessante como em *Cena Revolucionária: Um Bivouac* o cachorro não ocupa uma posição periférica na cena. De fato, nos parece que toda a ação se desenvolve ao redor dele, como se fosse o protagonista da ação, o “revolucionário central”.



Figura 17 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Entrada da Guarda Imperial em Paris na Barrière de Pantin, 25 de novembro de 1807*, 1810. Óleo sobre tela. Castelo de Versalhes, França. (DETALHE)



Figura 18 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *A entrada de Napoleão Bonaparte (1769-1821) e o exército francês em Munique*, 1808. Óleo sobre tela. Castelo de Versalhes, França. (DETALHE)

Em *A entrada de Napoleão Bonaparte (1769-1821) e o exército francês em Munique*, vemos o imperador cercado por pessoas, crianças, cavalos e cachorros seguindo a movimentação festiva dos demais personagens. O crítico de arte Fábio Cypriano (2008, n.p.) entende que a tela é impressionante especialmente porque “destaca os habitantes da cidade alemã em detrimento de Napoleão, que seria o principal tema da pintura”. É o que também revela a análise de Schwarcz lembrando inclusive as críticas que a obra recebera em virtude da “representação do exército francês. A luz converge para as crianças e os cachorros e para o grupo de pessoas que inclui um judeu, um escravo negro e um menino de feições incomuns” (apud SILVA, 2008, n.p.). A figura do imperador aparece “nivelada” com os demais, tanto adultos, crianças e mesmo animais. Para um artista assumidamente bonapartista (tido, aliás, como um dos preferidos de Napoleão) produzir uma tela como essa – a qual ele sabia iria imortalizar a figura do líder francês nesse contexto particular – passava uma importante mensagem.

Esse tipo de relativização dos personagens representados igualmente aparece em outras obras de Taunay, incluindo, por exemplo, *Passagem de Guadarrama* em que, como salienta mais uma vez Schwarcz, “o pintor, em lugar do caráter heroico da batalha, leva a pensar sobre o sofrimento dos animais e dos homens durante a guerra” e *Exército francês em Saint-Bernard* “em que a guerra é representada em um momento de intervalo e o olhar do espectador dirige-se para o soldado ferido” (apud SILVA, 2008, n.p.).



Figura 19 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *O exército francês cruzando a Serra de Guadarrama, Espanha, dezembro de 1808*, 1812. Óleo sobre tela. (DETALHE)

Isso parece forçar o olhar do observador a mudar sua expectativa e também perspectiva diante do que o pintor escolheu retratar. O fato de animais, pessoas e situações comuns ocuparem uma posição de representação que está no mesmo nível de importância pictural que os personagens e situações principais traz em si um discurso subjacente que argumenta por causas até então não tidas como relevantes. Essa “postura argumentativa” também encontrará seu lugar na produção brasileira de Nicolas Taunay e revela um estilo que, nas palavras de Cypriano (2008, n.p.), “se manteve constante: ele era um pintor de paisagens preocupado em retratar cenas cotidianas”. Motivos temáticos que prezam pela simplicidade são trazidos em produções com temas grandiosos e com isso deixam em evidência sua postura crítica perante esses temas.

No Brasil, a relativização das figuras da realeza contrapostas às que representam pessoas comuns, “esquecidas” ou relegadas ao segundo plano, pode ser identificada, por exemplo, na tela *Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista*. Nela, analisa Cypriano (2008, n.p.), “os reis estão do mesmo tamanho de um escravo, localizado perto de uma representação do próprio Taunay, visto sem chapéu, o que denota o caráter liberal de seu autor”. Entendendo que Taunay tinha bem clara qual seria sua missão pessoal ao vir para o Brasil, esse tipo de escolha assume grande importância simbólica no processo de formação identitária da nova nação. Migliaccio (2010, n.p.) reforça essa noção

ao expor que, enquanto pintor de paisagens, Taunay vem para a colônia portuguesa convicto que pode, “no contexto peculiar brasileiro, pelo significado que a paisagem [e] que a natureza possui no Brasil, transformar a figura do paisagista na figura de pintor da história, de pintor de corte”. Taunay registra esse momento histórico da família real no Brasil usando a mesma abordagem empregada para retratar Napoleão. Apesar de, tanto na França como no Brasil, trabalhar em condição de mecenato e de nutrir respeito e admiração por essas figuras de poder, era natural para ele subtraí-los do lugar confortável que os distanciava das pessoas comuns e das situações prosaicas trazendo-as, talvez, para um patamar mais humano e menos idealizado. Da mesma maneira, pode-se avaliar que há uma espécie de empoderamento das figuras que não são parte da realeza que, pelo menos na representação pictórica, estão de certa forma “emparelhadas” a ela.



Figura 20 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – *Primeiro Passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, 1816-1821. Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm.

A historiadora da arte Zuzana Paternostro (2018, n.p.) traça o perfil de Nicolas Taunay como um artista que não lutava pela autopromoção a qualquer preço. Apesar de ser contado entre os artistas “mais destacados membros da Corte, Taunay não disputou atenção nem insistiu em encomendas vantajosas”. Essa característica pessoal dá à tela ainda maior relevância artística e histórica:

Restrito ao ensino na Escola Real de Artes e Ofícios, [Nicolas Taunay] retratou a realeza em uma única – porém espetacular – exceção, numa paisagem em São Cristóvão, no Rio de Janeiro.

Foi esta a pintura onde focalizou a Quinta da Boa Vista com a presença logo de três retratos significativos. Numa carruagem, levando dois personagens ilustres: o Rei D. João VI e sua nora Dona Leopoldina. Outra terceira se refere a si próprio, num autorretrato, reverenciando as duas figuras ilustres com chapéu na mão. (PATERNOSTRO, 2018, n.p.)



Figura 21 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – *Primeiro Passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, 1816-1821. Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm.
(DETALHES - à esquerda: D. João VI e D. Leopoldina; à direita: autorretrato do pintor).

Para Migliaccio, o que chama a atenção particularmente neste trabalho é a mensagem que pode ser apreendida da forma como Taunay representa a corte brasileira. A família real atravessa a ponte do Maracanã e sai do Palácio de São Cristóvão até a cidade. Migliaccio entende este momento como um cortejo durante o qual a comitiva acompanha e os demais observam reverencialmente os membros ilustres. Um cenário nos moldes da paisagem clássica francesa ambienta a representação de membros da realeza que se movimentam atravessando a cidade, indo “de um lugar para o outro”. A corte portuguesa instalada no Brasil, de acordo com Migliaccio (2010, n.p.), é uma das “mais reacionárias, mais retrógradas da Europa”. No Brasil, porém, assume uma nova postura, um novo significado como expressos na representação de Taunay na qual aparecem praticamente como “reis burgueses, a família que se apresenta como os grandes reformadores, os fundadores de uma nova realidade política na América do Sul”. Assim como acontece com a imagem do líder francês em *A entrada de Napoleão Bonaparte (1769-1821) e o exército francês em Munique*, a mensagem da tela que registra o contexto histórico e político

brasileiro da época é bastante significativa.

Tanto em termos intrínsecos (o discurso que o registro histórico sublinha) como extrínsecos (as dimensões e tema da tela os quais destoam do conjunto da produção artística de Taunay) a importância dessa obra é inestimável. Proporcionalmente inestimável é a sua inexorável perda por conta do incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro em setembro de 2018 – ironicamente no mesmo ano em que a instituição completava 200 anos.¹⁹ O lamentável episódio foi registrado dois meses depois por Paternostro (2018, n.p.) em artigo ao *Jornal Arte & Crítica* da Associação Brasileira de Críticos de Arte Rio de Janeiro, no qual a autora registra a confirmação da funesta notícia: “o majestoso e importante quadro não escapou. Um fogo impiedoso engoliu a imensa imagem panorâmica – a maior de todas – realizada no Brasil. Uma composição extensa como esta era pouco frequente na produção do artista, que cultivava pinturas diminutas e intimistas”.

Para melhor dimensionar o significado histórico e cultural dessa perda, a autora recupera um registro escrito que confere ao incidente contornos ao mesmo tempo trágicos e irônicos no que tange a herança artística deixada por Taunay no Brasil. A *Astrea*, uma publicação de 1826, registra o “olhar anônimo de um carioca” que ficara muito impressionado com a pintura e deixa o seguinte comentário: “Aqui neste Muzeu – se vê huma obra prima de Taunay, Pay. Como he bela Paisagem! Que Arvores, que frescura, que colorido; estava vendo a Quinta do Monarcha. Taunay se deo a imortalidade: viverá no Rio de Janeiro sempre que existir este seo Painel” (apud PATERNOSTRO, 2018, n.p.). O autor de tais palavras por certo jamais imaginou que elas teriam o peso de um vaticínio. Infelizmente, pela lógica proposta, chegaria o dia em que Taunay não mais viveria no Brasil – teria partido enquanto artista e enquanto legado.

A imagem trazia também uma interessante particularidade a respeito da personagem feminina retratada ao lado do monarca português. Originalmente, a tela teria sido apresentada com o título *D. João e D. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista perto do Palácio de São Cristóvão*. Ou seja, o casal real era tido como o que figurava na tela. Porém, sob uma análise mais cuidadosa, essa versão passou a não se sustentar mais. Isso porque o semblante da dama que acompanha D. João VI não se assemelha às imagens da esposa do monarca como havia sido retratada na época por vários artistas, entre eles, Debret e o próprio Taunay. A mulher da tela é mais jovem, com traços menos angulosos e

¹⁹ O Museu Nacional foi fundado em 1818 por D. João VI, mas só em 1892 foi instalado no Palácio São Cristóvão. Em comemoração pelos 200 anos, o museu foi o tema da escola de samba Imperatriz Leopoldinense no carnaval de 2018 – alguns meses antes do incêndio.

cavados e não tão magra quanto à rainha no período em que a pintura foi produzida. Ela também não se parece com nenhuma das filhas do casal real. O semblante e toda a figura da mulher na tela, porém, corresponde às representações da jovem nora de D. João recém-chegada ao Brasil, a arquiduquesa Leopoldina de Habsburgo. O que parece, portanto, é que o rei “teria a iniciativa de fazer-se acompanhar pela nora em passeio pelas redondezas do Palácio, sendo notório o pouco interesse do príncipe D. Pedro, esposo da arquiduquesa d’Áustria, por passeios de cortesia, e suas preferências por companhias menos oficiais e caseiras” (PATERNOSTRO, 2018, n.p.). O próprio bisneto do pintor, o historiador Afonso d’Escragnolle Taunay registrou “em um dos anuários do Museu Nacional de Belas Artes (1947-48): [...] o Rei vai com uma infanta ou quiçá a Princesa Real, D. Leopoldina” (apud PATERNOSTRO, 2018, n.p.). Parece, portanto, não ser realmente D. Carlota Joaquina a figura feminina representada na famosa tela.

Nesse processo quase que investigativo sobre a identidade da personagem que se encontra presente por duas vezes na obra (na pintura e no título), Paternostro faz uma reflexão sobre o papel das imagens no processo de “formação” de um passado nacional:

As imagens que, assim, se constroem dessa obra de Taunay formam um tecido de enredos multissensoriais que impressionam a vista e os sentidos. História e histórias, apreciação de significados orientada pelos fatos e pelas ideias que fazemos dos fatos, essa matéria orgânica da atenção presente no olhar anônimo, ou no olhar do *connaisseur*. Assim foi consolidada, para nós, a identidade da personagem feminina do quadro de Taunay. (PATERNOSTRO, 2018, n.p.)

Assim como em outras telas que produziu no Brasil, *Primeiro Passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista* registra também uma escolha recorrente do pintor, a qual é igualmente apontada por Schwarcz (2014a). O pintor francês “trouxo para as telas brasileiras e para as vistas exóticas do Rio, as vacas, cachorros e outros animais que se acostumara a encontrar e desenhar na paisagem estrangeira” (p. 245). Taunay não conseguiu impedir que a Europa invadisse o cenário brasileiro em sua pintura. Aliás, era pela lente estrangeira que enxergava o país e, portanto, o embate pessoal era inevitável. “Parece até”, na avaliação de Schwarcz (2014a, p. 245), “que Nicolas buscava acercar-se do novo contexto introduzindo elementos que lhe eram familiares e que lhe permitiam entrar em terreno alheio com mais propriedade”.



Figura 22 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – *Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, 1816-1821. Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm. (DETALHE: Ao fundo, o Palácio de São Cristóvão; em primeiro plano, as vacas que Taunay “se acostumara a encontrar e desenhar na paisagem estrangeira” (SCHWARCZ, 2014a, p. 245).

Traços europeus eram comuns também na produção literária da época, como bem pontua Flora Süssekind, em especial nas descrições das paisagens e cidades na prosa de ficção. Já no início do século XVIII, além do cenário, outros elementos evidenciavam a influência do velho continente. A autora assinala que o

desenho da trama e dos protagonistas desses primeiros ensaios ficcionais brasileiros é nitidamente traçado com régua e compasso europeus – tomados de empréstimo ao melodrama e ao romance histórico seriado. Nesse sentido, é como se personagens, códigos de comportamento, regras amorosas e bélicas e situações europeias, enquadradas em moldura e fundo paisagístico locais e observadas, com indescartável distância, por um narrador-viajante, também habitassem contos e romances em vez de possíveis relatos de viagem. (SÜSSEKIND, 2008, p. 68)

Obviamente, o país retratado pelo filtro europeu dará lugar à cor local nos relatos de viagem em que o autor se sente “comprometido com a reafirmação do cenário nativo” (SÜSSEKIND, 2008, p. 70). Das telas de Taunay, a Europa nunca partiu. Estava sempre presente, misturando-se aos elementos tropicais. Essa dicotomia entre o local em que trabalhava e o que trazia dentro de si é central para compreender sua produção brasileira. Schwarcz (2009) assevera que Taunay “sempre estranhou a variedade de verdes das nossas florestas, o céu que considerava azul demais, o sol que insistia em mover-se e, sobretudo, a escravidão que parecia não combinar com a fatura neoclássica francesa mais habituada a retratar exemplos de virtude e de grandiosidade” (p. 40). Além disso, seus métodos e

concepções artísticas não saíram ilesos da experiência nos trópicos, uma vez que não eram só os elementos e a paisagem estrangeira que “contaminaram” sua produção no Brasil, mas também os ideais próprios do neoclassicismo que Taunay igualmente imprimia a ela, buscando “adaptar sua técnica à novidade dos trópicos, traduzindo os princípios da formação clássica e de sua formação como miniaturista” (SCHWARCZ, 2014a, p. 245).

A influência de Jacques-Louis David na obra de Taunay foi tão perceptível que em 1850 “Charles Blanc, crítico de arte e admirador da obra de Taunay, o teria chamado num discurso póstumo de ‘David dos pequenos quadros’” (apud SCHWARCZ, 2009, p. 41). David incorporava o padrão neoclássico de maneira emblemática. Para o pintor, a arte tinha um caráter didático e formativo e por isso teria a função de instrumentalizar o artista para que os conceitos essenciais do classicismo pudessem ser disseminados. Mais que um estilo artístico, observa Carvalho (1990), este exprimia uma visão de mundo bem definida através de valores sociais e políticos como a “simplicidade, a nobreza, o espírito cívico, das repúblicas antigas; era a austeridade espartana, a dedicação até o sacrifício dos heróis romanos” (p. 11). Dessa forma, a inspiração greco-romana estava explicitamente entre os ideais artísticos de David, tanto que, como acentua José Maurício Alvarez (1996), “ao pintar seus romanos heroicos, afirmou que desejava fazê-lo com autenticidade tal que um deles, ao ver seu quadro, o julgasse um dos seus” (p. 10). O escritor argentino Alberto Manguel (2009) também reitera o caráter objetivo “da norma neoclássica dos pintores acadêmicos do século XVIII como Jacque-Louis David [...] para os quais a tela não tinha que retratar a emoção do pintor, mas o modelo fazendo os gestos convencionais de uma emoção” (p. 206).

Historicamente, após a Revolução Francesa, houve a necessidade de expressar e fortalecer o modo de ser, pensar e produzir da burguesia. A busca por inspiração é, então, direcionada aos ideais e padrões de beleza da cultura greco-romana, principalmente no que se refere aos princípios de equilíbrio e rigor formal. O apego a técnicas e convenções estéticas como parâmetro pedagógico passa a dominar tanto o trabalho dos artistas como o das academias de arte. Assim, a contenção da emoção consolida-se como princípio a ser observado nos procedimentos adotados pelos pintores neoclássicos, os quais seriam colocados à prova pela corrente romântica cuja principal característica se configura justamente pelo rompimento da rigidez desses padrões. Segundo Alvarez (1996), tanto a arte do neoclassicismo como seu caráter didático tinham como grande trunfo o fato de “tentar aprisionar o sentimento e representar objetivamente o real. No Romantismo, esta situação se inverterá: a natureza será recriada à luz do olhar interior” (p. 9). Em termos pictóricos pode-se observar o tipo de concepção artística que subjaz a uma obra a partir dos elementos

pictóricos escolhidos pelo artista na sua composição bem como as técnicas por ele empregadas. Isso se traduz basicamente pelos motivos temáticos selecionados, o ponto de vista adotado, a disposição dos elementos bem como o uso da luz, traços e cores. Todas essas escolhas são determinadas pelos valores estéticos em que o artista se baseia. Alvarez (1996) ilustra como esse embate entre os padrões neoclássicos e românticos encontra materialidade na pintura: “A partir da difusão dos postulados da racionalidade na Europa Continental, afirma-se o primado da linha sobre a cor, da objetividade sobre a invenção. Logo a visão romântica imporá uma mudança no eixo expressivo, com sua visão personalista e recriadora do real” (ALVAREZ, 1996, p. 11).

Como Taunay “foi um pintor que se nutriu de sua vivência no Brasil a despeito de jamais abrir mão dos modelos artísticos que trazia na bagagem” (SCHWARCZ, 2009, p. 41), é de se pensar se ele realmente estava ciente sobre os arroubos românticos que invadiam suas telas ou se eles aconteciam de forma mais intuitiva. Pode ser também que já fosse um artista assumidamente em transição. O certo é que a formação de Taunay se mostrava de difícil implementação em terras brasileiras. “Nem o modelo neoclássico”, afirma Schwarcz (2009, p. 28), “ajustava-se perfeitamente à paisagem, nem as antigas imagens dos viajantes correspondiam ao que, então, observavam. Era a realidade que insistia em não se ajustar à imaginação”. Seu filho mais novo, Aimé-Adrien Taunay, também vivia o paradoxo de produzir obras que expressavam um vigor romântico – principalmente nas escolhas dos temas e no uso das cores e traçados – e sua formação na chave neoclássica. O também ilustrador francês Hercule Florence, que viajou com jovem Adrien durante a expedição Langsdorff, possuía, como afirma Miguel Ambrizzi (2008, n.p.), um “traço seco e rigoroso” estabelecendo assim um “contraponto ao companheiro de viagem, Taunay, que privilegia o uso da cor na definição das formas e dos espaços, como quando mostra figuras humanas, objetos, animais e vegetação, ou quando delimita terrenos através de diferentes manchas coloridas”. Comparado também com o pintor alemão Johann Moritz Rugendas, a apreciação de Diener (1995, p. 20) sobre uma das aquarelas de Taunay, a *Cachoeira do Inferno*, a qual foi realizada no distrito da Chapada, reafirma sua tendência romântica: “nesta folha fica claro também que é capaz de fazer um esboço em aquarela quase sem recorrer ao lápis e que utiliza a cor com familiaridade e, evidentemente, com maior desenvoltura do que na obra brasileira de Rugendas”. Sabemos que essa tendência à subjetividade romântica custou a Adrien Taunay muitos embates com seu líder na expedição que justamente primava pelo rigor científico e objetividade nos registros dos membros de sua comitiva. No entanto, o trabalho do jovem artista

pode ser visto como um modo de realização de uma obra em movimento, numa atmosfera de inacabamento, semelhante apenas aos desenvolvimentos do alto romantismo europeu, que valoriza o movimento na constituição das cenas. Retomando o modo como o artista faz uso de histórias de sabor (ou saber) local, como no caso do registro das mulheres negras lavando roupa (num local onde um diamante fora encontrado, iniciando-se um ciclo minerador), também esse elemento assemelha-se em muito à forte presença dos elementos históricos na construção das obras românticas. (AMBRIZZI, 2008, n.p.)

A aquarela a que Ambrizzi se refere é *Rio Quilombo, no Distrito da Chapada* (Figura 63) produzida em 1827 e, assim como as demais produções do jovem Adrien, pode revelar que a inquietação na vida e na arte seria, quem sabe, um traço herdado ou aprendido com seu pai o qual, por sua vez, perseguiu o quanto pôde o propósito de imprimir algum tipo mais apurado e sensível de subjetividade em sua produção artística. Curiosa e paradoxalmente, Taunay levou uma vida de relativo isolamento no sítio que adquiriu junto à Cascatinha da Tijuca. Segundo Paternostro (2008, n.p.), ele “[n]ão era chegado – ao contrário do seu compatriota Jean-Baptiste Debret [...] – aos registros pictóricos em homenagem à Família Real portuguesa”. Gostava de observar e registrar através de sua arte as belezas naturais ao redor de sua casa e produzir retratos, em particular de membros de sua família. Essa ideia é reforçada por Schwarcz (2014a, p. 245) ao afirmar que, “diferentemente de Debret e Rugendas, Taunay não fará uma crônica visual do Brasil; ao contrário, aqui descobrirá uma forma distinta de mediação e uma maneira própria de se assenhorar dessa nova realidade”.

Após vários desapontamentos no Brasil, Taunay volta para a Europa. Isso não significa, porém, que conseguiria deixar o país de fato para trás, uma vez que, inevitavelmente, sua produção artística passaria a sofrer influências da sua experiência do outro lado do oceano. No seu retorno a Paris, o Brasil estaria sempre presente na sua produção,

sobretudo nas obras apresentadas na exposição de 1822. No entanto, ao invés da curiosidade geral, sucedeu a Taunay algo semelhante ao que ocorrera com Franz Post. Ninguém compreendia o colorido das vistas da América, os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distantes das escalas cromáticas dos holandeses. (SCHWARCZ, 2009, p. 40)

Taunay encontrava-se agora em um terreno desconhecido com relação ao público europeu. Era criticado pelas inclinações próprias do Romantismo expressas em suas telas dos trópicos brasileiros. Ao mesmo tempo seus tons pareciam muito amenos para representar a luminosidade da capital da corte na América. “A verdade”, porém, na análise de Schwarcz

(2009, p. 40), “é que Taunay olhava, estranhava, mas também assimilava o que conheceu no Brasil”. E esse foi um processo sem volta. Sua produção na Europa nunca mais foi a mesma, como pode ser percebido por exemplo em uma de suas telas dessa etapa, *Moisés salvo das águas*, de 1827, em que, pela maneira como é retratado, “o evento bíblico parece ter ocorrido nos trópicos e que o Egito bem podia estar no Brasil. A vegetação era nova na fatura de Taunay, assim como o céu ficava mais azul e o sol ainda mais luminoso” (SCHWARCZ, 2009, p. 40).



Figura 23 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Moisés salvo das águas*, 1827. Óleo sobre tela. 65 cm x 81.50 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

Esse “não-lugar” que a vida acabou reservando a Taunay pode ter encontrado “um lugar” em suas telas. Ao tratar inicialmente sobre a recorrência dos cachorrinhos que habitam e movimentam-se livremente no mundo pictórico que criou, foi possível entender como essa escolha produz significados e desdobramentos inclusive de ordem simbólica. Ao contrapor situações, pessoas e animais “prosaicos” à paisagem monumental ou personagens

da realeza, a relativização é inevitável de ambos os lados: há um nivelamento, digamos, “democrático” entre aquilo que é simples e o que é nobre, elitizado ou mesmo idealizado. É possível, porém, explorar mais uma camada de significados a partir dessa opção estética. Lilia Schwarcz (2014b) permite-se um exercício de interpretação alegórica a partir da recorrência desses animaizinhos nas telas de Taunay. Para a autora, além de todas as interpretações possíveis, “o cão é ainda uma alegoria da fidelidade, o que bem poderia simbolizar essa qualidade também encontrada em terras do Novo Mundo” (p. 105). Além disso, numa análise de caráter ainda mais simbólico, cachorros teriam surgido

como guias entre dois mundos, o que faria todo sentido nessa experiência americana de Taunay. Por fim, os cachorros também representariam, nas alegorias ocidentais, a ideia do companheirismo e sacrifício. Assim, nem tão ingênua era a introdução do cachorro, que poderia personificar a própria situação de Taunay: sua experiência que entendia como um “sacrifício” entre dois mundos. (SCHWARCZ, 2014b, p. 105)

Parece, então, ser possível que as inquietações do pintor francês tenham transbordado para suas telas revelando conflitos íntimos: sua visão de mundo que o levava a construir pictoricamente espaços e situações em que cidadãos comuns, crianças e animais pudessem existir em pé de igualdade com nobres e membros da realeza; os embates entre sua formação neoclássica e as manifestações de viés romântico em sua obra; e, finalmente, a inquietação por ter assumido uma postura artística que eventualmente o levaria a ser considerado um estrangeiro em suas duas “pátrias”.

2.2 FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

Félix-Émile (1795-1881) assume em 1834 a direção da Academia Imperial de Belas Artes, posição que seu pai tanto almejava. Ao longo de duas décadas de sua administração, ocupa-se “da construção de uma imagem especificamente nacional” sendo ele quem “de fato instala no Brasil um modelo de instituições artísticas viável” (MIGLIACCIO, 2010, n.p.). Atuou de maneira extremamente eficiente e engajada como professor e administrador da instituição, o que foi decisivo para os rumos das artes plásticas no país. Ele promove inovações com relação tanto às técnicas de ensino como ao incentivo no campo das artes, principalmente através de exposições regulares e concursos premiações para os melhores trabalhos.



Figura 24 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: (1755–1830): *Retrato de Félix-Émile Taunay*, (s.d.). Óleo sobre tela. 46 cm x 38 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

O fato de ter se tornado professor de D. Pedro II quando ele era ainda muito jovem promoveu uma proximidade do pintor com a casa real. Essa questão em particular aliada ao sucesso do *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* exposto em Paris em 1824, concederam-lhe o prestígio necessário para obter o cargo de diretor da AIBA e viabilizaram as mudanças e inserções que vislumbrava implementar. Com base em sua própria experiência e também nas dificuldades enfrentadas por outros artistas como Debret, por exemplo, Félix Taunay “considerou que o papel da Academia fosse o de desenvolver um público e um mercado de arte na capital, criando um projeto de arte nacional a partir de um diálogo com os viajantes estrangeiros” (MIGLIACCIO, 2000, n.p.). Taunay compreendia a magnitude do papel que a Academia deveria ter no contexto nacional e, dessa forma, através da instituição, estratégias de modernização do país puderam ser fomentadas. Durante o período em que esteve à frente da Academia, esta

passou a ter uma premiação anual nas diversas modalidades de ensino, mas a contribuição mais significativa de Félix-Émile Taunay para a criação de um sistema moderno das artes foi a criação de exposições que não se restringiam apenas aos professores e alunos da Academia, abrindo-se a todos os artistas, nacionais e estrangeiros, presentes no Brasil e a técnicas da indústria artística tais como a litografia e a fotografia. Nessas primeiras exposições, a lista dos premiados mostrava como a contribuição dos viajantes e dos artistas estrangeiros era amplamente reconhecida, mas as mostras serviam sobretudo ao esforço de criação de uma escola nacional. Seguindo o exemplo de todas as outras academias inspiradas no modelo francês, Taunay instituiu como prêmio uma viagem ao exterior para os alunos que mais se distinguiam nos diversos cursos da escola. (MIGLIACCIO, 2000, n.p.)

Tais iniciativas mostraram-se extremamente eficientes. Além dessas, várias outras atividades demandavam muito de sua dedicação e empenho, como a tradução de manuais e documentos necessários para a execução eficiente das atividades acadêmicas. A sua produção enquanto pintor, no entanto, não foi tão profícua quanto a longa carreira poderia sugerir.²⁰ Nem por isso as telas que produziu deixam de trazer ineditismos em suas propostas especialmente por aproximar “a natureza da figura do homem que adentra a paisagem, quer seja através do sertanejo, do indígena ou dos escravos que cortam a mata” (DIAS, E., 2005, p. 469). Além disso, procura usar sua arte como veículo para discutir questões relevantes no contexto do Império. “Se em algumas delas”, aponta DIAS, E. (2013) sobre as telas do pintor, “sobressaem-se o caráter científico e crítico, por outro, procura inserir o homem em

²⁰ Weinhardt (2021, n.p.) atenta para a importância da atuação de Félix Taunay como um tipo de “agente cultural”, a qual “parece ter sido muito efetiva, o que nos permite pensar na dupla face do qualquer artista, o que poderíamos alargar para a condição do intelectual, na produção artística propriamente, ou na acadêmica, e na intervenção em seu tempo”.

um espaço nacional, conferindo-o [sic] uma identidade específica em meio a um Brasil que se erguia sobre as bases do segundo Império de D. Pedro II” (p. 12). Seja, portanto, pelo seu perfil administrativo como artístico, sua atuação deixa um legado significativo que imprimiu no país os traços distintivos de uma nação em formação.

2.2.1 Um pintor com viés ambientalista

Félix Taunay compartilhava com o pai a admiração pela natureza exuberante do Brasil. Entretanto, há no pintor estrangeiro uma preocupação ambientalista mais acentuada no sentido de denunciar a falta de conservação da paisagem tropical em nome do progresso do país. Duas de suas telas podem ser tomadas como exemplares nesse sentido: *Vista da Mãe D'Água* e *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*. Ambas trazem a representação do mesmo tema: o impacto do desenvolvimento nacional sobre as florestas. O caráter antitético, portanto, está presente em ambas as obras, porém, o tom e a maneira pela qual são abordados as diferencia. Podem, talvez, ser entendidas como os dois lados da mesma moeda.

Em *Vista da Mãe D'Água* um contraste é imediatamente estabelecido devido à introdução de elementos ligados ao progresso em meio ao cenário edênico. A cena representada por Félix Taunay, conforme as palavras de Dias E. (2013), “é cortada por um grande cano d'água, colocado pelo Governador Gomes Freire de Andrade em 1750” (p. 11). Mattos (2008, n.p.) complementa que o contexto histórico da tela “representa o mais antigo reservatório de água da cidade do Rio de Janeiro, situado no alto do morro de Santa Teresa. O que domina a paisagem, no entanto, não é a construção, mas a mata virgem que rodeia o reservatório e sua tubulação”. Esse elemento estranho que indica o processo de canalização de água obviamente destoa do conjunto visual, uma vez que é inserido no interior de uma floresta tropical.

Apesar disso, tal inserção, ainda que exponha o caráter de inexorabilidade relacionado ao progresso, não parece configurar-se de forma invasiva, mas sustentável. Ou seja, a forma pela qual os elementos são apresentados na tela lança luz – literalmente, ou melhor, pictoricamente – sobre os aspectos positivos do desenvolvimento da nação, o qual aparece dissociado de qualquer forma de degradação dele resultante.



Figura 25 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista da Mãe D'Água (Paisagem da Tijuca)*, ca 1840-1850. Óleo sobre tela, 50x65 cm. São Paulo, MASP/ Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

A imagem positiva associada ao progresso na tela é corroborada pela maneira inusitada pela qual os escravos aparecem representados: em momento de repouso e desfrutando do cenário idílico. O caráter romântico da cena encontra expressão no homem representado em perfeita harmonia com a natureza. Paradoxalmente, tem como atores aquela parte da população que configurava a mais controversa instituição à época.



Figura 26 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista da Mãe D'Água (Paisagem da Tijuca)*, c 1840-1850. Óleo sobre tela, 50x65 cm. São Paulo, MASP/ Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (DETALHE)

Lembremos que Nicolas Taunay já havia igualmente representado os escravos em atitude pastoril, como bem observa Luciano Migliaccio, “colocando-os em uma posição de descanso em meio à natureza, onde seus cajados se assemelham àqueles dos pastores” (apud DIAS, E., 2013, p. 11). Percebe-se que aqui está aqui manifestada uma influência de seu pai, tanto em termos de apreensão da realidade brasileira, como de sua representação. No entanto, Migliaccio entende que há em Félix um aspecto inovador “no sentido de conferir à vegetação um caráter mais romântico, valorizando a natureza em sua grandiosidade e colocando as figuras diminutas quase como uma extensão natural” (apud DIAS, E., 2013, p. 11).

Podendo ser entendida como uma variação sobre o mesmo tema, *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* expõe que as consequências funestas resultantes do processo de desenvolvimento nacional feito sem planejamento revelam a inexistência de um sentimento de pertencimento do homem com relação à floresta. Como o próprio nome antecipa, mais do que uma narração proposta a partir dos elementos visuais, há uma linha argumentativa elaborada pictoricamente.



Figura 27 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, ca 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

A tela apresenta o contraste entre dois cenários paralelos: a natureza paradisíaca e o que restou de uma parte dela – reduzida a carvão. O tom denunciatório da imagem revela a derrubada da floresta para dar lugar às plantações de café – atividade inclusive empreendida no sítio da sua família na Floresta da Tijuca. Lembremos os sinais de erosão presentes na paisagem de *Cascatinha da Tijuca*, de Nicolas Taunay. Tais registros podem, ironicamente, reportar ao processo de limpar a área para dar lugar ao plantio que os próprios Taunay empreendiam, como destacado por Schwarcz (2009, p. 38): “É interessante pensar, nesse sentido, que se Nicolas dizia que pintava os trópicos ‘selvagens do Brasil’, sabe-se hoje, ao contrário, que o local era muito cultivado, inclusive por proprietários franceses que lá plantavam café, com o sugestivo nome de café Bourbon”.

É certo que a inquietação provocada pelo uso de técnicas agrícolas antiquadas e o descaso com os recursos naturais é compartilhada não apenas por Félix, mas por outros membros da família, como, por exemplo, seu irmão, Carlos Augusto Taunay que, como já vimos, escreve o *Manual do agricultor brasileiro* num período em que se discute e “começa também a ser votada a primeira lei de terras do país” (MATTOS, 2009, p. 291). As discussões a esse respeito certamente interessavam aos Taunay. A Carlos havia sido deixada

a responsabilidade de administrar a fazenda da família na Tijuca, o que, entre outros fatores ligados à sua formação, lhe dá certa autoridade sobre o assunto.

No *Manual*, ele condena as queimadas e suas terríveis consequências para as florestas e matas nativas, denunciando “o sistema permanente de devastação que assola e desguarnece as fraldas da Serra do Corcovado e das Serras da Tijuca” (TAUNAY, 2001, p. 253). Analisada em conjunto com o livro de seu irmão, a tela *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* ganha uma interpretação amplificada. Segundo Mattos (2009) ela não pode mais somente ser entendida como “uma alegoria genérica do enfrentamento entre homem e natureza”, mas torna-se “uma espécie de manifesto visual contra práticas concretas de destruição da floresta, em uma parte específica do Rio de Janeiro, isto é, a Floresta da Tijuca, na qual ele próprio habitava” (MATTOS, 2009, p. 291). Em princípio, como Félix estava envolvido em suas funções acadêmicas e administrativas, seria possível supor que estivesse mais distante dos problemas de ordem social do Império, o que não se sustenta. Na verdade, ele era um artista muito engajado com relação aos temas de relevância nacional mais pertinentes à época:

Além de ser diretor da Academia, Taunay era também membro fundador da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIM) e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o que o situava no centro das discussões referentes aos projetos políticos do Império. Neste contexto, exatamente na década de 1840, desenvolveu-se em ambas instituições um intenso debate sobre formas efetivas de promover o emprego de técnicas agrícolas mais modernas, acompanhado de uma forte crítica aos meios arcaicos ainda empregados no Brasil (e associados à escravidão), que, de acordo com muito intelectuais, destruíam de forma irreversível o patrimônio natural do país. (MATTOS, 2009, p. 291)

Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão funciona, por esse viés, como um apelo ao espectador e serve como “um testemunho do envolvimento direto do artista em uma das primeiras batalhas de política ambiental no Brasil, que, surpreendentemente, terminou vitoriosa, ao menos momentaneamente, com o início do reflorestamento da Tijuca, em 1862”. (MATTOS, 2009, p. 291).

A proposta temática de Félix Taunay é reforçada pelos arranjos pictóricos empreendidos na tela. Nesse sentido, Gabriel Magalhães (2020, n.p.) destaca os principais pontos de tensão gerados a partir das estratégias adotadas pelo pintor. Aponta, por exemplo, que propositalmente há nela um grande desequilíbrio na disposição dos elementos e escolhas de cores. Dessa forma, os efeitos gerados pela maneira como se configura a circulação do olhar ao se observar essa composição trabalham de modo a reforçar a mensagem proposta pelo artista. Na contemplação de uma imagem, como vimos, via de regra o nosso olhar

segue uma trajetória intuitiva iniciando a sua “leitura” pela esquerda, avançando então para a direita e, dependendo dos estímulos visuais, tende a manter-se no centro, ou em algum outro ponto específico onde o artista geralmente dispõe os elementos que avalia como mais importantes e significativos. No caso dessa tela, seguindo a perspectiva do espectador, o processo inicia-se à esquerda, mas, pelo excesso de informação pictórica ao lado direito – a exuberância da paisagem – é como que “convocado” por esses elementos e ali se mantém, de forma a praticamente ignorar o que ocorre no lado esquerdo. Sob outra perspectiva, o impacto sobre o olhar pode ser inverso. Paiva (2021, n.p.), por exemplo, afirma que “o excesso de informação à direita puxa [o] olhar de volta para a esquerda de modo a tentar entender o ‘vazio’ proposital”. De uma forma ou de outra, o manifesto crítico por parte do pintor permanece o mesmo por conta do contraste entre os dois lados da composição.

Magalhães (2020) igualmente destaca, que essa trajetória do olhar é reforçada pelos efeitos de luz resultantes da combinação de cores utilizada pelo artista. O uso das cores complementares, por exemplo, gera efeitos de claridade que nos orientam a pontos que merecem mais atenção na imagem.²¹ É o que ocorre, por exemplo com a camisa do homem em primeiro plano no lado de baixo da tela. O vermelho muito vivo realça de forma vigorosa o verde que o rodeia. É um efeito de luminosidade a partir do padrão de complementariedade das cores muito bem aproveitado pelo pintor. No mesmo sentido, o longo caule alaranjado tem seu efeito de luz destacado pela contraposição à cor complementar azul da vegetação localizada na sua base.

²¹ As cores complementares são aquelas que, dentro do círculo cromático, estão posicionadas nas extremidades opostas. Quando comparadas, elas apresentam maior contraste entre si, por exemplo, o amarelo e o violeta (roxo).

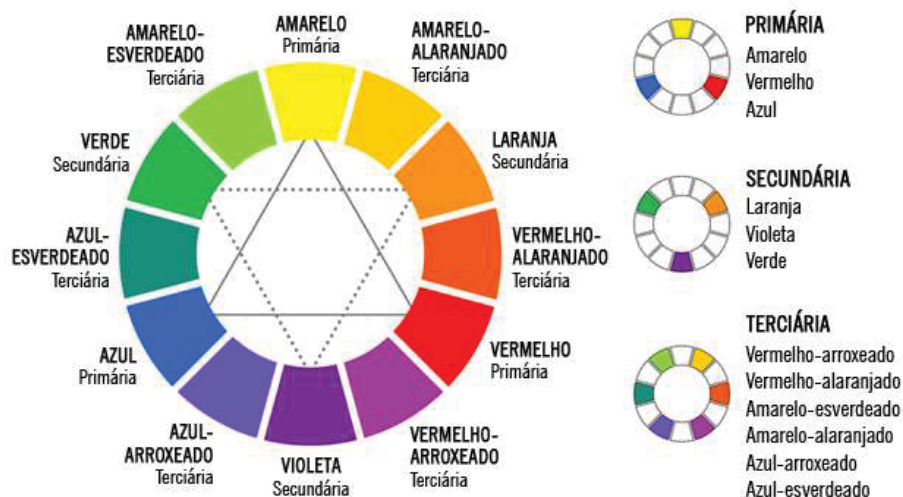




Figura 28 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, ca 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (DETALHE)

Todos esses elementos encontram-se na parte direita da tela, juntamente com a vegetação densa e os córregos. O fato de haver ali a concentração de tantas informações poderia sugerir, quem sabe, um desvio de atenção da parte esquerda da tela por se tratar de uma realidade difícil demais de se enfrentar. Parece que o título da tela é que nos faz procurar a *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*. Sandri (2016) entende esse mecanismo como uma “busca natural por estabilidade [a qual], ao coletar informações sobre o ambiente, leva à tendência de fixar o olhar em *pontos* menos *tensos*, como o *centro psicológico* ou *perceptivo*” (p. 210).

Obviamente, esse parece ser um recurso do artista para passar uma mensagem. Possivelmente um apelo para que sensorialmente nos demoremos na contemplação da natureza bela, grandiosa, luminosa e exuberante. O título remete à outra parte da tela, aquela que deveria ser evitada, relegada e esquecida, aquela que não deveria existir – e nesse caso não precisaria ser registrada pelo artista. Mesmo visualmente, a composição da tela parece proibir ou deseja apagar aquilo que está a ocorrer do lado esquerdo: a extinção da paisagem em nome de um progresso às avessas. É quase um grito de socorro, paradoxalmente silencioso e sutil que expressa a sensibilidade de Félix Taunay. Mais uma vez é possível atestar a camada de influência intermediária na produção artística da família Taunay em terras brasileiras: as palavras pintam e os elementos picturais narram – e, nesse caso, denunciam.



Figura 29 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, ca 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (DETALHE)



Figura 30 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, ca 1843. Óleo sobre tela 134 x 195 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (DETALHE)

Ao analisar especificamente essa obra, Elaine Cristina Dias, pesquisadora da produção de Félix Taunay no Brasil, confirma a intencionalidade discursiva da tela.

Em *Vista de hum mato virgem que se está reduzindo a carvão* ou simplesmente *Mata Reduzida a Carvão* [...] vemos claramente uma narrativa em meio à paisagem, chamando a atenção para um processo social e econômico que se ali se desenrola, como também ao caráter científico da natureza. Vemos a natureza grandiosa e intocada em um dos lados e, do outro, o processo de destruição já instaurado, com a queima e a produção de carvão. (DIAS, E., 2013, p. 11)

Com relação ao seu tema e ao contexto histórico-cultural em que foi produzida, a tela de Taunay não pode ser considerada uma produção isolada. Esse problema inquietava outros estrangeiros que tinham muita dificuldade em aceitar a indiferença do homem em sua relação com a terra. Nesse sentido, *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* dialoga com outras obras pictóricas que versam sobre o tema de denúncia sobre o descaso com a floresta. É o caso por exemplo de *Derrubada de uma Floresta*, gravura colorida por Rugendas e *Floresta cortada com uma velha figueira em São João Marcos, província do Rio de Janeiro*, de Thomas Ender, ambos pintores viajantes, sendo este último de origem austríaca e que viera para o Brasil acompanhando a Expedição Científica de História Natural liderada por Spix e Martius.²² A ilustração de Ender (aqui como retomada por Von Martius) realmente encerra muitas semelhanças de ordem temática e pictórica com a tela de Félix Taunay. A denúncia feita por ambos os artistas é realçada pelo contraste provocado pela distribuição dos elementos pictóricos no cenário retratado.

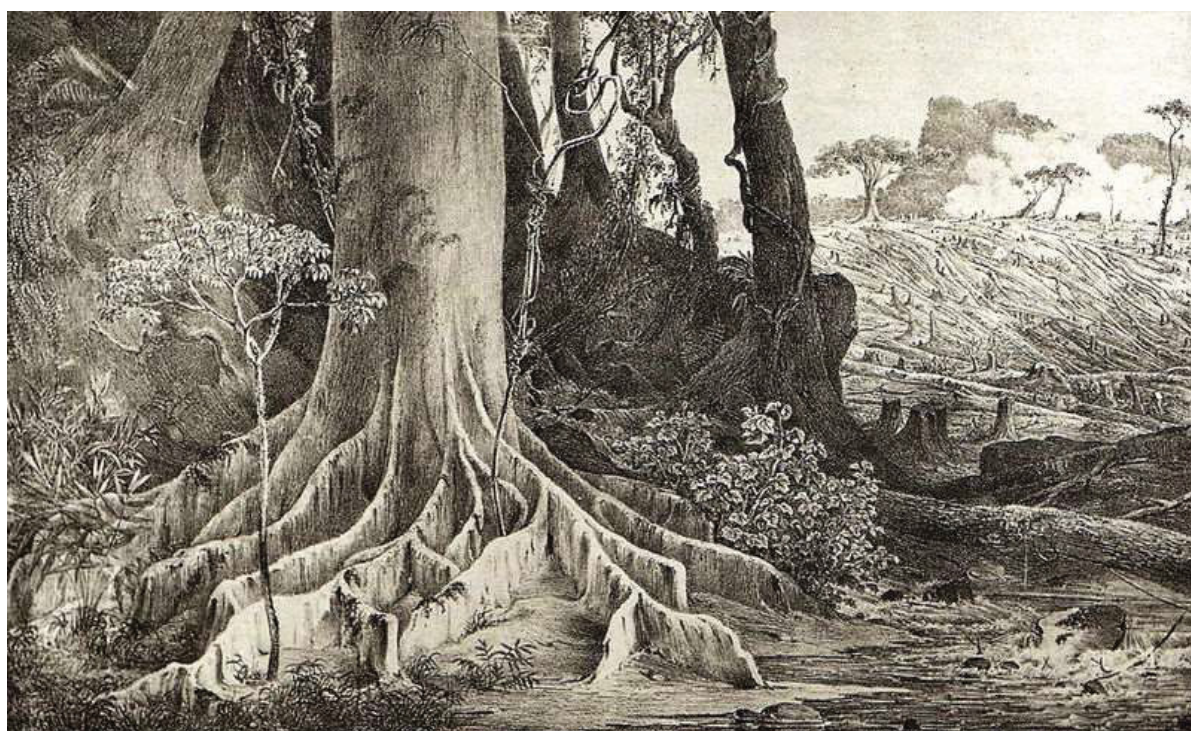


Figura 31 – C. F. von Martius (colaborador), XVI. *Floresta cortada, com uma velha figueira, em São João Marcos, Província do Rio de Janeiro*. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, RJ.²³

²² Essa prancha aparece no primeiro tomo de *Floras Brasilienses* e traz Von Martius como autor colaborador. Era comum nesse contexto de viagens exploratórias pesquisadores realizarem “releituras” ou se inspirarem em ilustrações de outros artistas.

²³ Von Martius, nessa e em outras ilustrações, usava como base aquarelas de Benjamin Mary e Thomas Ender.

Assim como na tela de Taunay, aqui, a maior parte do espaço pictórico é reservado para registrar o esplendor da paisagem brasileira. A destruição está em pleno andamento apreendida no lado direito superior da imagem. Na magnífica *Flora Brasilienses*, fruto de suas pesquisas botânicas no Brasil, além do registro pictórico, Martius (1996, p. 73) textualiza seu lamento denunciando a prática das queimadas que, de forma muito rápida, consumia espécies de árvores nobres e antigas: “sobre a notável magnitude e a sublimidade da natureza, interpõe-se, ao mesmo tempo, a cobiça do gênero humano de possuir, que, a tudo desprezando, nada que possa estar a serviço da utilidade deixa intacto”. A figueira por enquanto parece ter sido poupada, mas troncos de árvores abatidas quase tocam suas raízes aparentes que se elevam acima do solo, revelando a ameaça iminente. A espessura quase descomunal da árvore que ocupa o primeiro plano praticamente “apaga” do olhar menos atento, a figura dos homens que trabalham no processo de queimada e “limpeza” da área para plantações. No entanto, ironicamente a denúncia está ali: a ameaça está próxima e nem a floresta mais densa, majestosa, milenar está a salvo desse avanço.



Figura 32 - C. F. von Martius (colaborador), XVI. *Floresta cortada, com uma velha figueira, em São João Marcos, Província do Rio de Janeiro*. Acervo Fundação Biblioteca Nacional, RJ. (DETALHE)

A tela de Taunay consegue expressar essa mesma tensão lançando mão de tipos de contrastes semelhantes. Em *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*, não é a

espessura do tronco de uma árvore em particular que é evidenciada, mas o adensamento das espécies e a grandiosidade do conjunto, o ecossistema que ali está ameaçado. Ali, a floresta se projeta para o alto e as figuras humanas em primeiro plano servem bem ao propósito de estabelecer as devidas proporções. Por outro lado, ao contrário da prancha de Martius, na de Taunay, o elemento humano já se encontra no local “sagrado”, intocado que parece estar, inevitavelmente, à beira da queimada.

Já em *Derrubada de uma floresta*, de Rugendas, o cenário desolado ocupa a maior parte da tela.



Figura 33 - JOHANN MORITZ RUGENDAS (1802-1858): *Derrubada de uma floresta*, 1835. Litografia sobre papel. 21.60 cm x 28.50 cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Aqui, nenhuma licença poética para os escravos, nenhum cenário bucólico do qual podem desfrutar harmoniosamente – como acontece em *Vista da Mãe D'Água*. Na litografia aparece mais explícito o contraste entre os papéis de brancos e negros na sociedade escravocrata brasileira do Oitocentos. Aqueles aparecem no papel de senhores, um sentado e outro montado em seu cavalo, comandando e administrando a “barbárie ecológica”,

enquanto os escravos são quem põem essas estratégias em ação. Em primeiro plano, um grande caule cortado revela que a árvore, provavelmente centenária, não foi poupada como aconteceu com a figueira na tela de Martius. A mensagem ameaçadora da ilustração de Rugendas é reforçada pelo arranjo dos elementos pictóricos da composição, como bem aponta Magalhães (2020, n.p.): “Neste trabalho, também impressiona a presença de uma diagonal no centro da obra. Como linha disfórica, conotando a morte, contrasta com a frágil verticalidade das árvores que sobreviveram”.



Figura 34 - JOHANN MORITZ RUGENDAS (1802-1858): Derrubada de uma floresta, 1835. Litografia sobre papel. 21.60 cm x 28.50 cm. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. (DETALHE)

Nas três telas o diálogo e a argumentação estão postos. Assim como o estão em *Vista da Mãe D'Água* uma vez que compartilha o eixo temático do contraste entre a imponência da natureza e as consequências do progresso sobre ela. Essa obra, entretanto, aparece desprovida do tom denunciatório ao mesmo tempo que veicula uma representação muito singular dos escravos: tranquilos e integrados à natureza – assim como os sinais de urbanidade e desenvolvimento retratados. Já em *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (assim como nas ilustrações de Martius e Rugendas) a atividade de trabalho forçado dos escravos reforça a ideia negativa do desmatamento indiscriminado e sem controle. O que a natureza levou muitos anos para gerar, o fogo consome em poucas horas. Para von Martius, os lavradores no Brasil não assumem o papel de administradores e mantenedores da floresta, mas de predadores, os quais

não fazem outra coisa senão cultivarem, após a destruição das primitivas florestas pelo fogo, o solo por isso mesmo maltratado; como nisto, se utilizam de pressa e descuido, segue-se que árvores nobilíssimas que, por muitos anos, foram elevadas

à altura pela natureza, que trabalha em silêncio, sem nenhuma demora são consumidas pela violência dos fogos, e que aquelas coisas que reta e sabiamente foram colocadas como grandes riquezas, passadas poucas horas, desaparecem, arrancadas pela fumaça e pelas chamas. (MARTIUS, 1996. p. 73)

As imagens expressam muito. Na verdade, nesse contexto, as camadas de interpretação e análise pictórica parecem ter fluência atemporal e inesgotável. A monumentalidade *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* tanto pela paisagem exuberante que retrata, pelo problema social e ambiental que denuncia, como pelas as dimensões físicas do suporte (134 x 195 cm), promovem uma intensificação da questão que se propõe a discutir. Além disso, assim como era costume de seu irmão Adrien, Félix Taunay fez sua tela ser acompanhada por um texto elucidativo no catálogo de exposição: “A desapareição dos mais belos exemplares do reino vegetal nos arredores da Cidade ameaça a esta, segundo cálculos irrefragáveis, com diminuição das águas vivas e elevação do grau médio de calor, dois males reciprocamente ativos” (TAUNAY apud DIAS, E., 2013, p. 11). O reforço verbal da produção imagética através da sobreposição de discursos serve como meio de reforçar e amplificar o debate. Nessa obra Taunay distancia-se dos padrões acadêmicos atribuídos à pintura de paisagem e aproxima-se mais do gênero **pintura histórica**. Há algo a ser debatido e analisado na tela, algo que deveria atravessar os anos e atingir as seguintes gerações, como acentua DIAS, E. (2013, p. 11): “Taunay procura passar ao público uma mensagem histórica e social, propondo um alerta para a destruição das matas do Rio de Janeiro e dando à sua obra um caráter instrutivo e moralizante”. Na mesma linha, Migliaccio (2010, n.p.) expressa o questionamento latente nessa composição: a necessidade de desenvolvimento do país, o qual, entretanto, está sendo levado a cabo de maneira predatória, sem planejamento, sem perspectivas das consequências futuras. Para o autor a tela parece estar indagando: “Como se constrói a história do Brasil?” E a própria imagem traz em si a resposta: “Se de um lado [ela] é composta, como Debret mostra, como Von Martius afirma, pelas contribuições de todas as culturas que fazem parte do Império, do outro lado, a grande questão da história brasileira é a relação com a natureza. O que se paga para construir? Como construir?”

A preocupação de Taunay não pode ser interpretada como alarmista e sem fundamento considerando o cenário brasileiro do século XIX. Havia na época, e ainda há agora, a necessidade urgente de se pensar o progresso do país aliado à preservação do patrimônio natural, cultural e humano. Infelizmente, a questão específica do desmatamento e das queimadas predatórias atravessou os anos e continua sendo assunto central das

discussões sobre o país na atualidade – só que de uma maneira tragicamente amplificada. A denúncia proposta pelo pintor não obteve a atenção que merecia à época e nos períodos subsequentes, ou não estaríamos sendo hoje uma vexatória vitrine para o mundo com relação à devastação que assola – de forma intensa e descontrolada – os diferentes biomas nacionais quase dois séculos após a produção de sua tela. De fato, de acordo com Célia Arns de Miranda, impossível não estabelecer um vínculo dos alertas ambientais de Félix Taunay “com o contexto atual brasileiro: o ambiente devastador das florestas e da fauna brasileira a partir do descaso absoluto dos governos tanto estadual como nacional” (MIRANDA, 2020, n.p.). Historicamente, essas práticas predatórias de ocupação do solo intensificaram-se em 1930 com a política de incentivo ao povoamento das regiões Norte e Centro-Oeste Getúlio Vargas (a Marcha para o Oeste). O Plano de Metas que previa o processo de industrialização de todas as regiões do Brasil no governo de Juscelino Kubitschek (1956) implementado no Governo Militar foi outro momento decisivo nesse quadro – além da criação do polo industrial de Manaus em 1967. Hoje, a dimensão do problema alcançou repercussão global tendo como foco das atenções as regiões que mais sofrem: a Amazônia o Cerrado brasileiros.

As informações sobre os atuais níveis de desmatamento e queimadas disponibilizadas por vários veículos de comunicação são muitas vezes desconstruídas. No entanto, sejam quais forem os dados mais fidedignos, o cenário é sombrio. Estudos realizados pelo Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE) revelam que a situação é devastadora, seja qual for o ângulo por qual é encarada.²⁴ Infelizmente, o dilema ambiental imortalizado na tela de Félix Taunay, bem como nas de Martius e Rugendas, não ficou somente no registro histórico de uma situação pontual, com tempo e espaço delimitados. De fato, a crítica continua desoladoramente atual.

²⁴ Em matéria de 22 de setembro de 2020, por exemplo, o site da BBC Brasil reporta e analisa os dados recentes fornecidos pelo INPE: “De janeiro a meados de setembro deste ano, foram registrados 69,5 mil focos de calor (que costumam representar incêndios) na Amazônia [...]. Somente na primeira quinzena deste mês, na Amazônia, houve crescimento de 86% de focos de calor, em comparação ao mesmo período do ano passado. No Cerrado, foram registrados 40,8 mil focos de calor de janeiro a meados de setembro deste ano. Somente nas duas primeiras semanas deste mês foram 13,6 mil registros, crescimento de 9,21% em comparação ao mesmo período em 2019. Já o Pantanal teve o maior crescimento de focos de calor entre os biomas neste ano. Os registros aumentaram 219%, em comparação ao mesmo período de 2019 – de janeiro à primeira quinzena de setembro. Até sábado (19/09), havia 15,9 mil focos correspondentes a 2020. Somente nas duas primeiras semanas de setembro deste ano foram registrados 5,3 mil focos de calor no Pantanal. Em 2019, no mesmo período, havia 1,6 mil”. FONTE: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-54254732>. Acesso em: 28 set. 2020.

2.2.2 O panorama do Rio de Janeiro numa rotunda em Paris

Félix Taunay é responsável por uma obra que teve uma enorme e positiva repercussão com relação à imagem do Brasil no exterior. Em 1822, ele produz oito gravuras, cada uma medindo 51cm x 39cm, as quais serviriam de base para produção de um panorama exibido em Paris em 1824. Sua ampliação ficou a cargo de Frédéric Guillaume Ronmy, uma empreitada de grandes proporções.



Figura 35 - *Panorama da cidade do Rio Janeiro* - com base nos desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Frédéric Guillaume Ronmy em 1824.

Os panoramas constituíram um grande passo na questão da recepção estética das obras de arte à época. Após a ampliação, a exibição das pinturas era feita por intermédio de grandes estruturas circulares, as **rotundas**, que forneciam uma visão panorâmica da cidade representada, envolvendo o espectador e conferindo-lhe uma experiência de imersão no espaço pictórico projetado. Eram uma “forma ilusionista de arte, difusamente de vanguarda” que, como explica o pintor e professor Vladimir Machado (2010), “estava próxima da sensibilidade visual dos cidadãos à procura de diversão ‘instrutiva’, sem grandes elucubrações intelectuais” (p. 707). Para serem expostas nesse tipo de estrutura é que as gravuras de Félix Taunay foram encomendadas.

Robert Barker foi o idealizador responsável pela invenção dos panoramas em 1787, os quais foram chamados “*La Nature en Coup d’Oeil* (A natureza em um golpe-de-vista)” e consistiam “na construção de um edifício circular com uma cúpula de vidro, tendo no seu centro uma plataforma, semelhante a um mirante em uma elevação. A pintura iluminada pela cúpula de vidro estaria ocupando os 360° dessa rotunda” (MACHADO, 2010, p. 707). Apesar de suas grandes dimensões, a rotunda em Paris onde o *Panorama da cidade do Rio de Janeiro* foi exibido possuía somente um andar, o que difere um pouco daquela projetada e

construída por Robert Mitchell em Londres, a qual era disposta em dois níveis.²⁵ Os procedimentos adotados por Taunay na elaboração desse ousado projeto alcançaram de forma muito eficiente seus objetivos principalmente com relação aos efeitos causados nos espectadores europeus no século XIX.



Figura 36 - Maquete do edifício Rotunda em Londres do Arquiteto Robert Mitchell para exibir pinturas panorâmicas de paisagens em 360°.²⁶

Ao analisar esse tipo específico de produção de caráter, ao mesmo tempo, artístico, científico e performático, algumas de suas particularidades acabam adquirindo especial relevo. Primeiramente, é importante destacar que por trás de empreitadas como essa está o intuito de colocar o espectador na centralidade da experiência, de forma que se sinta participante da obra, como se estivesse realmente viajando por uma nova cidade. A sensação de apreensão espacial em sua totalidade – assim como experimentada pelos espectadores nas rotundas – correspondia a um ideal de exibição chamado visão de pássaro.

²⁵ Robert Mitchell publicou em 1801 o desenho da Rotunda que projetou para a Leicester Square no livro *Plans, and views in perspective, with descriptions of buildings erected in England and Scotland*. FONTE: *The British Library*. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square>. Acesso em: 8 jun. 2020.

²⁶ FONTE: <https://www.pinterest.de/pin/534943261975561412/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

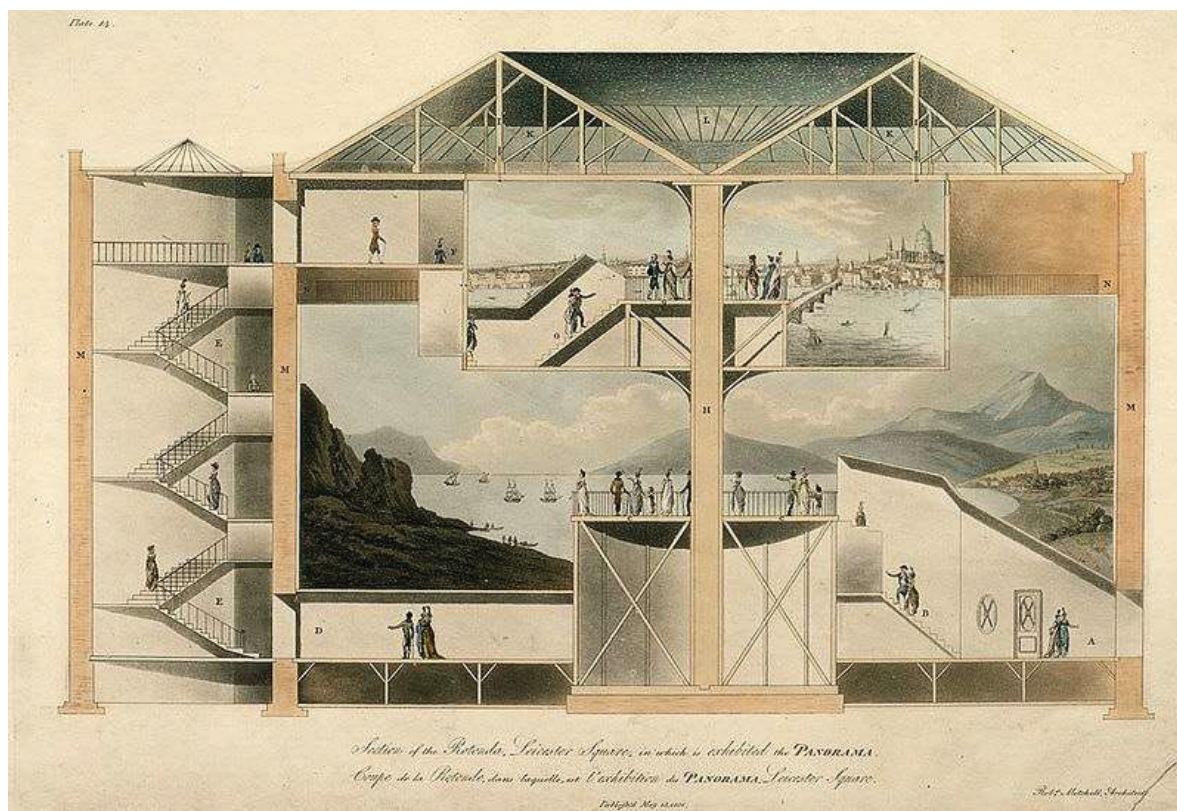


Figura 37 - Diagrama de Robert Mitchell ilustrando a Rotunda de Leicester Square, Londres, 1837.²⁷

Em *Considerações sobre dois panoramas viajantes do Rio de Janeiro no século XIX*, Carla Hermann (2013, p. 109) interpreta essa experiência de maneira como se um panorama “nos desse o mundo para ler” e isso pode ser facilmente compreendido ao se notar os pontos de observação destinados ao público dentro dessas grandes construções em que eram dispostos os panoramas.



Figura 38 - Diagrama de Robert Mitchell ilustrando a Rotunda de Leicester Square, Londres, 1837. (DETALHE: Experiência sensorial dos espectadores)

²⁷ FONTE: <https://shannonselin.com/2016/11/panoramas-19th-century/>. Acesso em: 11 jul. 2020.

Uma exposição dinâmica como essa traz o observador para um lugar privilegiado e de destaque, promovendo a ênfase no caráter subjetivo da experiência, o qual, por sua vez, exige uma atitude mais participativa por parte dos espectadores que são convocados a interagir de alguma forma. Esse tipo de apresentação remete ao modo interativo de apreciação de uma obra, assim como proposto por Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*,²⁸ pelo qual o sujeito é convocado a estabelecer uma relação dinâmica com o conteúdo veiculado por algum tipo de mídia. Como os estudos de Hutcheon são bastante contemporâneos, o fato de que seus conceitos possam ser utilizados para analisar as características performáticas dos panoramas que se popularizaram no século XIX atesta o caráter visionário de tais apresentações.²⁹ A autora toma como ponto de partida de seus estudos aquilo que chama de “modos de engajamento”, os quais consistem em três maneiras pelas quais uma obra pode se manifestar ao espectador: é possível *contar*, *mostrar* e *participar* de uma história. Embora esses três modos, “em graus e maneiras diferentes”, possam ser considerados imersivos, “somente o último é geralmente chamado interativo” (HUTCHEON, 2011, p. 47). Hutcheon expõe que “o modo contar [...] nos faz mergulhar num mundo ficcional através da imaginação; o modo mostrar [...] nos faz imergir através da percepção auditiva e visual [...]; o modo participativo [...] nos faz imergir física e cinestésicamente” (2011, p. 47-48). O caráter performático é inerente ao modo interativo com relação a uma determinada obra – e é essa característica, como ocorre com os panoramas, que o diferencia dos outros modos de engajamento:

Interagir com uma história é bem diferente de lê-la ou vê-la, e não apenas por permitir um tipo de imersão mais imediata. [...] [Tal qual no modo mostrar, no modo interagir] a linguagem não tem de evocar um mundo sozinho; esse mundo está presente aos nossos olhos e ouvidos. Mas no modo mostrar nós não entramos fisicamente no mundo para agir dentro dele. [...] [No modo interagir] o engajamento do público é de um tipo diferente de quando se lê ou vê a mesma história. (HUTCHEON, 2011, p. 51)

Enquanto imerso nessa experiência cinestésica, o ponto de vista do espectador remete àquele do pintor que observou e realizou o registro geográfico através da pintura. As pesquisas científicas relacionadas à Geografia e à Arquitetura, aliás, passaram a ocupar

²⁸ Apesar de a proposta de Hutcheon focar os estudos de adaptação, alguns de seus conceitos nos parecem pertinentes às análises relacionadas a formas específicas de representação como as que eram expostas em rotundas no século XIX. Nesse sentido, Paiva (2021, n.p.) entende que “essas pinturas panorâmicas expostas em rotundas poderiam ser pensadas como um proto-parque temático, ou um predecessor de programas de viagem”.

²⁹ Só para se ter uma ideia desse “caráter visionário” das rotundas, em *Teoria da adaptação*, como exemplos atuais de modos de engajamento interativo, Linda Hutcheon apresenta a realidade virtual e os jogos de *videogame*.

posições de maior centralidade nesse período por conta da demanda na produção dos panoramas. Isso seria uma consequência natural para ambas as áreas que tinham como objeto de estudo a conceitualização e a representação do meio físico, bem como a investigação sobre as formas pelas quais a ação humana imprime nele as suas transformações.

Através desse tipo de expressão artística, cidades importantes do mundo tornam-se parte do repertório urbano conhecido e reconhecido no mundo todo. Daí o grande sucesso da obra que transportava a capital do Império brasileiro para a exposição parisiense. Através dessa representação amplificada e um tanto idealizada, o Brasil passaria a ser validado no exterior por um viés científico uma vez que, na análise de Hermann (2013), “‘novos mundos’ eram anunciados e representados pela imprensa e por gravuras, e a consistência dos cálculos e ilustrações científicas era assegurada por uma comunidade científica e erudita geograficamente espalhada” (p. 107). Era um verdadeiro *frisson*, uma forma de conhecer lugares exóticos e distantes (tanto no espaço como no tempo) agora acessíveis àqueles que não poderiam viajar e visitá-los pessoalmente. As exposições artísticas nessas grandes estruturas cumpriam, dessa maneira, o papel tanto de entreter como contribuir para a formação cultural dos visitantes, os quais encontraram uma forma de se transportar para outros lugares sem mesmo precisar viajar.

Em situações em que o público – geralmente composto pela classe média – era levado a apreciar uma vista panorâmica que projetava a sua própria cidade, isso também teria um efeito pedagógico e cultural: o de reapropriação do espaço urbano por seus próprios habitantes. As cidades passam, dessa forma, a ocupar o espaço central na temática das representações artísticas, o qual antes era dedicado às paisagens bucólicas proporcionadas pela natureza idealizada. Os panoramas, portanto, não somente

acostumaram a população à própria existência das cidades enquanto formas construídas que fossem vivíveis e experimentáveis, como contribuíram para uma mudança de ideal, deixando as visões arcadianas e buscando o enfrentamento com o mundo urbano. Indo além, permitia que o público se familiarizasse também com outras cidades e suas características fisionômicas, como determinados marcos arquitetônicos ou naturais que viriam a ser conhecidos como característicos de cada uma delas. (HERMANN, 2013, p. 110)

Os panoramas, assim, cumprem o papel antes reservado aos relatos de viagem os quais faziam conhecidos do resto do mundo esses marcos distintivos de uma região até então praticamente desconhecida. Em ambos os casos, o que ia tomando forma era a identidade desses lugares no imaginário do estrangeiro, nesse caso, o Brasil do Oitocentos:

A natureza “tropical” foi sendo conhecida por meio dos relatos e imagens dos diários de viagem, de forma que as identidades desses lugares foram sendo consolidadas e divulgadas pelo mundo ocidental. Por outro lado, o conhecimento da natureza e reconhecimento nacional caminhavam juntos em muitos dos discursos a favor das jovens nações latinoamericanas que estavam em formação no século XIX. Os extensos espaços que compunham esses territórios, aos poucos, foram se tornando lugares e foram sendo apropriados enquanto paisagens pertencentes à cultura local. (FRANÇA, 2019, p. 20)

A recepção do *Panorama da cidade do Rio Janeiro* revelou sua conformidade com as finalidades desse tipo específico de objeto artístico. De acordo Machado (2010, p. 710), essa “[e]ra uma forma de exposição artística que possuía um caráter espetacular e obviamente tinha entre seus objetivos”, citando Pedro Américo, ““despertar o entusiasmo popular e o espírito patriótico na população””.

Porém, para que o ideal performático encontrasse realização prática era necessário superar algumas dificuldades de ordem técnica. Em termos formais, como se tratava de uma obra linear, havia a necessidade de uma certa configuração que pudesse adaptar a materialidade geográfica ao registro pictórico. Por esse motivo, o detalhamento cartográfico acabou sendo um recurso de que os pintores dos panoramas lançavam mão para tornar o cenário reconhecível e conferir-lhe um verniz de maior fidedignidade representacional. A execução da obra de Félix Taunay teve, inevitavelmente, que recorrer também a alguns artifícios técnicos para que a representação pudesse se concretizar:

A manipulação da perspectiva, que é alongada para caber o detalhamento das construções da parte central da cidade, parece ter sido o grande truque para fazer caber todo esse conteúdo informativo em uma única tela. Da mesma forma, a colocação da faixa de nuvens mais claras próximas à linha do relevo ao fundo, expande também a linha do horizonte, dando mais amplitude vertical para a vista. (HERMANN, 2013, p.113)

Na obra de Taunay os traços urbanos aparecem associados ao contorno paisagístico natural, cuja beleza nunca deixou de ser marca registrada da cidade do Rio de Janeiro. Esses elementos são representados de forma a completarem-se no cenário da cidade que “se confunde com a sua própria natureza, que se torna bastante presente. Daí a definição das montanhas e escarpas, a iluminação que confunde construções e a colina na parte esquerda do panorama” (HERMANN, 2013, p. 112).



Figura 39 - *Panorama da cidade do Rio Janeiro* - com base nos desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Frédéric Guillaume Ronmy em 1824. (DETALHE)

O *Panorama da cidade do Rio Janeiro* foi extremamente bem recebido na França. Esse era, obviamente, o objetivo que fundamentava sua produção, uma vez que a exposição ocorreria apenas dois anos após a declaração da independência por D. Pedro I, cuja figura, aliás, está registrada na obra, aparecendo rodeado por sua comitiva (Figura 40). Esse detalhe tem uma intencionalidade político-simbólica bem planejada. É possível imaginar o tipo de impacto que a presença dessas ilustres figuras teria no público europeu em uma obra de proporções monumentais como essa.



Figura 40 - *Panorama da cidade do Rio Janeiro* - com base nos desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Frédéric Guillaume Ronmy em 1824. (DETALHES: D. Pedro I e sua comitiva)

Elaine Dias (2013, p. 9) pontua que o fato de o “Imperador Pedro, sua esposa D. Leopoldina de Habsburgo e o Ministro José Bonifácio” ocuparem essa posição de destaque no panorama, evidenciava “a constituição de um país agora independente de Portugal – cujo reconhecimento por este país dava-se, justamente, naquele ano – e formado politicamente por bases liberais”. Nesse sentido, a autora atenta em particular para figura histórica de José

Bonifácio de Andrada e Silva, então Ministro do Império e que mais tarde, após muitas reviravoltas políticas, atuaria como tutor de D. Pedro II. A representação do Ministro no panorama visava a funcionar no estrangeiro como “indicador do liberalismo constitucional [lembrando que] a primeira constituição brasileira foi promulgada em 1824, data da exposição do Panorama em Paris” (DIAS, 2013, p. 9). A inserção desses atores políticos confere à obra um caráter de registro documental e mesmo científico a respeito do momento histórico tão significativo para o país. A capital do Império brasileiro era praticamente desconhecida nessa época. O propósito na elaboração e execução de Taunay, portanto, além de integrá-la ao mundo, era projetar uma imagem de cidade que almejava “se espelhar no Velho Continente, identificada por ser um lugar de características peculiares e ao mesmo tempo um lugar no qual cabia uma mirada moderna” (HERMANN, 2013, p. 112). A modernidade não emanaria somente da cidade representada, mas na própria natureza da tela que adquire, inevitavelmente, um caráter multidisciplinar: através do fazer artístico é possível estabelecer um diálogo entre a ciência (principalmente por conta do detalhamento geográfico e arquitetônico) e o registro histórico de um país em formação:

A construção perspectiva parece trazer o espectador do fundo da baía gradualmente até o centro urbano – denso e povoado. A cidade e a natureza, tornadas em unidade, servem como receptáculo da única ação da extensa cena, a do imperador da jovem nação há pouco independente. A ideia de uma unidade – tanto no desenho quanto na apresentação do panorama – procura engendrar uma realidade da cidade do Rio de Janeiro que hoje nos parece dada como um fato histórico apreendido pelo artista, mas capaz de convencer o sujeito observador. (HERMANN, 2013, p. 112-113)

Em todas as suas fases, portanto, – desde sua concepção, execução e exposição – o propósito de consolidação cultural e política do Brasil inerentes ao *Panorama da cidade do Rio Janeiro* foi atingido de forma muito eficiente.



Figura 41 - *Panorama da cidade do Rio Janeiro* - com base nos desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Frédéric Guillaume Ronmy em 1824.
(DETALHE: À direita, a Igreja de São Sebastião e o Pão de Açúcar)



Figura 42 - *Panorama da cidade do Rio Janeiro* - com base nos desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Frédéric Guillaume Ronmy em 1824. (DETALHE: Ilha das Cobras).

As estruturas dos panoramas eram projetadas de forma que pudessem ser desmontadas, transportadas e remontadas em outras cidades ou países. Eram, portanto, obras feitas para serem expostas de forma itinerante – ou seja, nesse caso, o movimento é inverso: os viajantes não são os artistas, mas as pinturas. Enquanto o artista viajante vai ao encontro de novas e exóticas terras para conhecê-las – ou reconhecê-las – e representá-las, as ilustrações de Félix-Taunay é que viajaram para levar esse mundo pouco conhecido para o estrangeiro.

É bem possível que Nicolas-Taunay, nessa época já vivendo novamente na França, tenha feito algumas “contribuições” plásticas à obra do filho. Os desenhos revelam uma atenção para os detalhes e um apuro nos traços “mais próximos da maneira de pintar do pai do que da experiência ainda pequena do filho. Nicolas teria, possivelmente, a intenção de conferir ao filho uma certa projeção no Brasil, de modo a colocá-lo dentro da Academia, possivelmente em seu lugar” (DIAS, E., 2013, p. 10). Na mesma linha, anos mais tarde Félix teria sido o responsável por escrever a dedicatória de *A Retirada da Laguna* oferecendo o livro, em nome do filho, ao Imperador D. Pedro II. Além de uma cumplicidade entre os próprios membros da família, o vínculo de admiração e fidelidade dos Taunay com o trono marcaria e direcionaria sua trajetória no Brasil do Oitocentos.

2.2.3 Amigo do imperador

Félix-Émile torna-se professor e amigo do herdeiro do trono brasileiro, representando-o, inclusive, em algumas de suas telas, como é o caso de *Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos* (Figura 43). Em 1840, poucos anos depois dessa obra ser realizada, acontece no Brasil aquilo que ficou conhecido como o Golpe da Maioridade. O príncipe herdeiro, que ainda não havia completado 15 anos, precisava assumir o trono na tentativa de unificar o país assolado por conflitos e revoltas que ameaçavam a soberania da nação.³⁰ Devidamente no exercício de seus poderes reais, o imperador deveria dar legitimidade ao trono, tornando-se a figura central aos olhos da população tanto política como simbolicamente. Esse processo emblemático com relação à imagem do jovem imperador começara muito antes, uma vez que o posto o aguardava desde que ele tinha cinco anos, quando seu pai, D. Pedro I, se vê forçado a abdicar do trono brasileiro e retornar para a Europa. Por uma década, durante a infância e juventude do príncipe-herdeiro, ele esteve sob a tutela de regentes e isso gerou tremenda instabilidade no país. Dessa maneira, desde cedo, e também por toda sua vida, além de precisar aparentar ter mais idade do que realmente tinha, era imperativo que sua imagem estivesse devidamente envolta em uma aura de maturidade, poder e confiabilidade.

O retrato de D. Pedro II feito por Taunay revela um modelo ainda infante, mas já investido de autoridade como soberano da nação. Nele é possível observar a figura do jovem monarca cercado por símbolos de poder e afirmação. Ele traz no peito as ordens honoríficas: a placa de Cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro e Grão-Mestre da Imperial Ordem do Cruzeiro do Sul, honrarias – brasileira e estrangeira, respectivamente – a ele concedidas. Ao fundo, já com sua insígnia, o trono que o aguarda. O ilustre personagem retratado por Taunay reúne as características apresentadas por Manguel (2009), como aquelas que permitem aos retratados deixarem de ser meros artefatos para serem eternizados envoltos numa aura de divindade, “elevando-os iconograficamente à categoria mais elevada da condição humana” (p. 163).

³⁰ Guerra dos Farrapos, Sabinada, Cabanagem, Revolta dos Malês e Balaiada eram focos de rebelião que, ocorrendo em diferentes províncias e por motivos diversos entre os anos 1831 e 1840, colocavam em cheque a estabilidade política do país.



Figura 43 – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: *Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos*, 1837.
Óleo sobre tela, 90 x 66 cm. Museu Imperial de Petrópolis, Brasil.

Ao comentar a questão de representatividade e os desdobramentos de natureza simbólica dos retratos, Manguel (2009) assevera que estes “levam a representação para além da própria imagem, destinados a serem lidos não apenas como identidade do modelo, como registro histórico ou privado, mas também como símbolo do que aquela pessoa significava: autoridade, amor, amizade” (p. 149). E tudo no retrato do jovem imperador realmente

transmite esse peso simbólico. Obviamente, é preciso que alguns códigos de representação sejam observados para que esse tipo de elevação simbólica possa encontrar materialidade em uma imagem. Elas precisam expor signos de realeza e autoridade: “enfeites com que a sociedade glorifica a autoridade e recompensa o poder – enfeites que ela talvez recorde de seus encontros de criança com os retratos da corte europeia: panos de fundo dourados, poses régias, adornos caros” (MANGUEL, 2009, p. 163).

Nem sempre a representação naturalista em um retrato é necessária para servir aos seus propósitos. É possível produzir registros alegóricos ou livremente referenciados que cumprem bem o papel que lhes cabe em determinadas circunstâncias. No entanto, “apenas quando a face retratada também deve servir como prova documental é que uma face estilizada ou imaginada não basta: a face reconhecível deve ter peso de comprovação, quase como a face fotografada num passaporte” (MANGUEL, 2009, p. 149). No caso de figuras de autoridade, as quais se transformam em “[o]bjetos de contemplação que por sua vez nos contemplam, a nós espectadores, esses corpos de posturas estudadas” (p. 163), as representações devem produzir resultados os mais fidedignos possíveis, já que o público-alvo não deve encontrar obstáculos para decifrar os códigos implícitos na imagem daqueles que, eventualmente, serão convertidos em objetos de veneração:

Essas faces “factuais” são destinadas a representar um político ou uma celebridade, um deus ou uma figura de autoridade, um parente ou um amigo, em cuja presença devemos nos comportar como que diante de um próprio deus ou autoridade. Às vezes essas faces se destinam a honrar alguém que morreu ou um herói do passado, e aqui mais uma vez a função do retrato é tornar o ausente presente, trazer os mortos de volta à vida no olhar do espectador. (MANGUEL, 2009, p. 149)

O processo de presentificação do modelo que ocorre no ato de contemplação de um retrato tem como base um tipo de código específico entre a imagem e o observador. Lopes (2016, p. 72) observa que esse jogo representacional está firmado em um sistema de equivalências e representatividade: “A eficácia da ilusão opera-se num acordo tácito com o espectador, que integra-se numa dinâmica de visualidade, que se rege numa dimensão intelectualizada específica”. Há uma espécie de pacto que se faz no processo que vai da representação à percepção da imagem em que evocamos à existência uma pessoa que sabemos não estar ali a não ser pelo seu registro pictórico. “Uma realidade”, nas palavras de Molina (1995), “por determinados motivos, substitui ou toma o lugar de uma outra realidade distinta” o que permite que a “representação também [possa] atuar segundo um sentido de evocação; evocação como substituição, que ocupa e toma o lugar de outra realidade” (apud

LOPES, 2016, p. 71). Ou seja, essa é uma questão que, a princípio, abarca

a problemática da relação entre a percepção do visível e os mecanismos da sua representação. Este processo é resultado do processamento estruturado de sistemas de códigos que se organizam num sentido de substituição, operando numa dinâmica que se reinventa numa procura constante de adequação entre a forma e o conteúdo. (LOPES, 2016, p. 71)

O retrato, portanto, apela para um certo grau de empatia e cumplicidade por parte do observador diante do modelo retratado. Essa é uma relação que não opera na mesma chave em se tratando de registros paisagísticos, os quais tendem à impessoalidade:

A representação de uma cena, uma paisagem, uma história, estabelecendo uma narrativa na terceira pessoa [...] pergunta ao espectador “Que lugar é este?”. Um retrato por sua vez, em que o modelo se apresenta diretamente a nós, exige uma relação mais dinâmica entre tema e espectador: ele muda a narrativa para a primeira pessoa, para uma história em que o tema se dirige ao espectador nos termos íntimos e tantalizantes de convenções aparentemente partilhadas. “Quem sou eu?” pergunta o modelo. (MANGUEL, 2009, p. 150-151)

A pintura de Taunay, mais que uma exaltação individual da figura do soberano, ou de uma expressão de respeito e amizade por parte do pintor, tinha finalidades de legitimação do poder monárquico perante a população. Era costume as pessoas terem imagens do imperador para serem expostas e admiradas. Havia, é claro, um objetivo político bem delineado de unificação nacional e patriotismo centralizados na figura de D. Pedro II que encontrava expressão através de imagens como essa. Isso, porque quem completa a mensagem proposta por um retrato é o observador. Há um diálogo que se estabelece tacitamente entre o pintor, o modelo e, nesse caso, o povo. Tomando como exemplo o quadro mais famoso de Diego Velázquez, *As meninas*, Manguel evidencia essa relação dialógica analisando que, nessa obra em particular, o pintor espanhol

brinca com o fato de que um retrato aceita como natural a presença de um espectador, um espectador que concorda em participar de um diálogo em que as palavras são apresentadas pelo tema, mas em que o significado deve ser inventado pelo espectador. A troca é intensa: o retrato é oferecido à contemplação do espectador como se fosse uma velha foto de família vagamente familiar a que o espectador deve ligar um nome, uma história, um parentesco. (MANGUEL, 2009, p. 151)

A história sempre oferece exemplos de situações em que os retratos dos líderes são apropriados pela população de uma forma quase religiosa. Um desses casos pode ser observado em um contexto mais recente na América Latina, em particular o casal Eva e Juan Domingo Perón, elegendo-se este presidente da Argentina em 1946. A administração

peronista, apesar de nociva para a economia do país a longo prazo, foi extremamente bem sucedida em termos da propaganda que disseminou a exaltação da imagem do casal, especialmente da primeira dama.

Evita Perón, como ficou conhecida, morreu precocemente aos 33 anos. Porém, os sete anos em que atuou politicamente ao lado do marido foram suficientes para “imprimi-la” definitivamente no imaginário dos argentinos. Por sua postura eloquente e assistencialista, tornou-se uma referência para a parte mais necessitada da população. Para alguns deles, o culto à sua imagem persiste até os dias atuais. Há registros de pessoas que guardam fotos do casal Peron (especialmente o de Evita) como relíquias. Estes não somente ainda habitam as casas de muitos argentinos – especialmente os mais pobres –, mas são entendidos como objetos de veneração.³¹ Nesse contexto, o propósito apelativo dos retratos foi alcançado – na verdade chegou a ultrapassar as expectativas. Figuras de autoridade, chefes de estado ou imperadores como Napoleão e o nosso D. Pedro II precisavam valer-se de suas representações associadas a valores como coragem, heroísmo, firmeza e empatia para que assim pudessem habitar na mente e no coração do povo. Retomando Carvalho (1990), não basta “atingir não só a cabeça mas, de modo especial, o coração, isto é, as aspirações, os medos e as esperanças de um povo” (p. 10).

É o que também objetiva a representação de Taunay em *Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos*. Buscou o artista assegurar-se de que o retrato apelasse para a recepção pública de forma que incorporasse a imagem do jovem príncipe aos seus pensamentos e emoções. Tais efeitos sobre o espectador manifestam-se de forma simbólico-pictórica a qual pode ser identificada a partir de um exame visual mais detalhado da imagem. Nesse sentido, a análise de Gabriel Magalhães permite perceber que as escolhas de alguns elementos composicionais pelo artista intencionalmente reforçam a mensagem que se quer passar no momento histórico e contexto político de sua produção.

³¹ “Nicholas Cachanosky, argentino nato e economista da Universidade Estadual Metropolitana de Denver (EUA), diz que ‘a figura de Evita Perón é hoje como um mito religioso: seu uso populista dos pobres permanece oculto por trás da falsa, mas forte imagem de um político dedicado. Ela desempenhou um papel importante na propaganda política que apoiou as ambições políticas de Juan Domingo Perón e sua ideologia está incorporada, de uma forma ou de outra, em quase todos os movimentos políticos na Argentina. Sua morte prematura contribui para sua imagem de uma mártir na luta de classes entre pobres e ricos’” (apud REED, 2018).

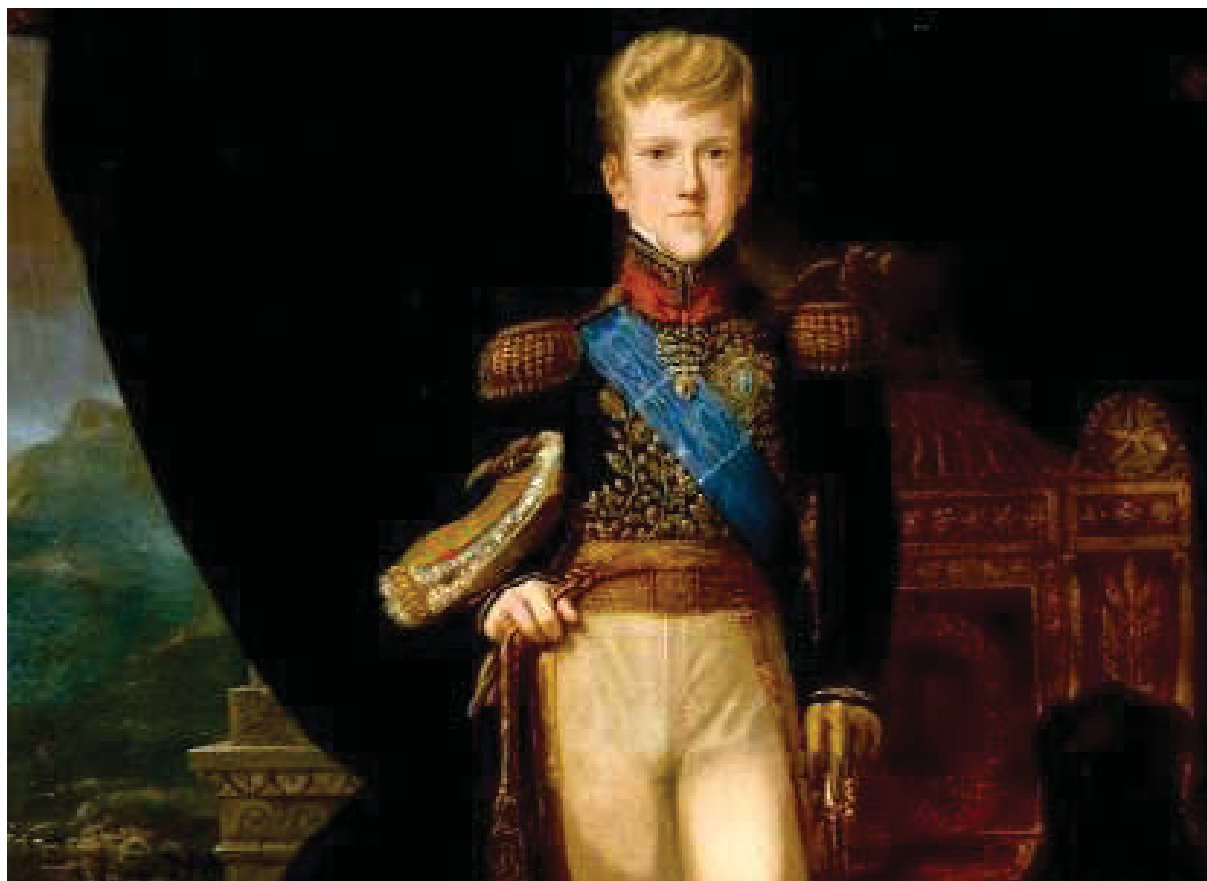


Figura 44 – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: *Retrato do Imperador D. Pedro II aos 12 anos*, 1837. Óleo sobre tela, 90 x 66 cm. Museu Imperial de Petrópolis, Brasil. (DETALHE)

Com relação à questão da circulação do olhar de quem contempla a imagem, Magalhães (2020, n.p.) entende que, seguindo instintivamente sua sensibilidade artística, Félix Taunay atribui uma dimensão de peso do lado esquerdo da tela (do ponto de vista do observador), através principalmente da inserção dos detalhes dourados no braço direito do modelo, cuja mão está muito iluminada se comparada com a sua mão esquerda. Há também o detalhe da cortina em segundo plano, a qual se abre mostrando o palácio e ao fundo a natureza brasileira. O lado esquerdo, dessa forma, é iluminado em contraste com o direito, o qual se mantém na sombra. Tal disposição serve de guia para o olhar do observador que ao ler uma imagem, como sabemos, principia instintivamente pela esquerda. Daí parte para investigar o que há de importante do outro lado, e, não encontrando lá muitos elementos que prendam sua atenção, acaba por fixar-se ao centro da imagem, ou seja, no semblante iluminado do jovem imperador herdeiro do trono brasileiro. Além disso, como bem pontua Miriam Paiva, “vale pensar como que a luz converge para o centro da tela que é a genitália do monarca, ainda uma criança, provavelmente para reforçar sua masculinidade” (PAIVA, 2021, n.p.).

Sergi Câmara (2005, p. 27) reforça esse tipo de interação entre uma imagem e seu observador afirmando que “[u]ma composição correta ajuda-nos a perceber a trama e a entender com clareza o que acontece na tela, uma vez que conduz o nosso olhar para um inequívoco ‘centro de interesse’, por maior que seja a diversidade de elementos presentes na cena”. Os enquadramentos e disposição dos elementos, portanto, são ferramentas fundamentais nas produções imagéticas dos mais variados tipos, desde as pertencentes ao domínio das artes plásticas, como as cinematográficas, desenhos animados, fotografias, quadrinhos, entre tantas outras. Sua correta utilização é decisiva para produzir os efeitos desejados, entre eles conduzir o olhar do espectador para aquilo que o autor entende como mais importante.

Outro ponto digno de referência sobre a tela de Félix Taunay diz respeito ao ponto de vista adotado pelo pintor ao retratar o modelo. De fato, é a partir dessa escolha que se depreende uma das principais mensagens a serem transmitidas através da representação. Magalhães (2020) observa que, dependendo da intenção do artista, uma relação de poder é estabelecida entre o modelo e quem o observa. Se a finalidade, por exemplo, é passar uma sensação de “esmagamento” do retratado, ele será representado a partir de cima. O ponto de vista do pintor (e por consequência, do observador) será como se estivesse numa posição superior e o modelo passará impressão de submissão, olhando de baixo para cima. Se ao contrário, a intenção é passar a ideia de superioridade do modelo, este deve ser retratado olhando de cima para baixo, ficando o espectador na posição inferior.³² No caso da pintura do monarca feito por Taunay, destaca Magalhães (2020), a relação que se estabelece é de fraternidade entre o observador e a figura do imperador. Esse recurso torna o quadro bastante intimista, uma vez que não é pintado nem a partir de cima, nem de baixo, mas com um olhar “democrático” que nivela o retratado e o observador. Revela, igualmente, uma proximidade entre o artista e o personagem retratado, e consequentemente entre ele e os demais espectadores. No contexto político de fomento às atribuições positivas do jovem imperador, este quadro cumpre bem a função de promover empatia, respeitabilidade e consequente coesão popular em torno da instituição monárquica.

³² Com relação à altura do ângulo no enquadramento, eles podem ser realizados a partir de três posições fundamentais: a normal, que é a adotada no retrato de D. Pedro II feito por Félix Taunay, em que está no nível dos olhos da pessoa retratada (ou filmada); *plongée* (em francês, “mergulho”), quando a representação é feita a partir de uma posição acima do nível dos olhos, voltada para baixo; *contra-plongée* (“contra-mergulho”), quando o ângulo de representação está abaixo do nível dos olhos, como se a câmera (nesse caso a posição de observação do pintor) estivesse voltada para cima. FONTES: MAGALHÃES, 2020; SCHUCH, 2016; CÂMARA, 2005).

Outra obra de Félix Taunay reforça a proximidade e cumplicidade do pintor e professor com o trono. A litografia *Pedro II do Brasil e suas irmãs no Gabinete de Estudo em S. Cristóvão* expõe um momento ao mesmo tempo íntimo e doloroso para os jovens príncipes do Brasil. Enlutados logo após a morte do pai D. Pedro I em 1834, estão em sua câmara privada os irmãos infantes: D. Pedro II, com cerca de 12 anos, e suas duas irmãs que moravam no Brasil, Francisca e Januária. Tanto o contexto da cena, caracterizado por tristeza e introspecção, como os aposentos privados em que aparecem representados revelam a intimidade do pintor com seus alunos e representantes do poder imperial à época. Quem mais poderia estar presente para imortalizar pictoricamente um lugar e momento tão reservado e tocante como esses?



Figura 45 – FÉLIX-ÉMILE TAUNAY: *Pedro II do Brasil e suas irmãs no Gabinete de Estudo em S. Cristóvão*, 1835 (1834-1840). Litografia colorida, 26,5 x 35 cm. Museu Imperial de Petrópolis.

A admiração que Félix-Émile Taunay nutria pela família imperial, especialmente por D. Pedro II, avançou para a geração seguinte. O Visconde de Taunay terá por ele uma amizade que pode ser traduzida em defesa obstinada da figura do imperador e da manutenção da monarquia. Maria Lídia Maretti (2006) comenta que esse apreço “não se explica somente por uma decisão de ordem política sobre o sistema de governo mais

apropriado para o país, mas que advém também de sua admiração e fidelidade à figura ilustrada e moderadora de D. Pedro II” (p. 69). Essa é uma postura que expressa o viés conservador tanto do escritor e político como do projeto de país que tinha em mente. Em muitos aspectos, por outro lado, Alfredo Taunay era tido como liberal – uma aparente contradição que parece retomar os mesmos tipos de embates enfrentados por seu avô durante o período em que viveu no Brasil. Inquestionável era o fato de que seu conservadorismo advinha da sua completa adesão ao modelo monárquico:

Numa atitude que eventualmente poderia ser caracterizada como um mecenato *après-la-lettre*, ou como a de um intelectual orgânico, nos termos de Gramsci, ou, ainda, apenas coerente com o comportamento já tradicional de sua família em relação ao trono, o que importa observar é que seu conservadorismo não coincide exatamente com o do partido sob o qual atuou politicamente: os conflitos frequentes entre ele e seus pares são exemplos de um comportamento mais afeito a princípios nacionalistas e éticos que às contingências circunstanciais partidárias. (MARETTI, 2006, p. 69)

A exaltação à figura do imperador encontrará registro na produção literária do escritor. Em *Inocência*, por exemplo, há uma referência a ele que somente tangencia a ação, mas que é inserida de forma a enaltecer o monarca. Pereira hospeda o estrangeiro Meyer de forma solícita e desarmada por conta de uma carta que seu irmão lhe escrevera recomendando e atestando o bom caráter do naturalista alemão. A emoção toma conta do sertanejo, o qual havia muito tempo que não recebia notícias do irmão e, por sua vez, nutria-lhe grande apreço além de estar muito saudoso. Pereira valoriza a carta de tal forma como se ela tivesse sido escrita pelo próprio imperador: “É como se se recebesse uma ordem do punho do senhor D. Pedro II, filho de D. Pedro I, que pinchou 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 do imperador no imaginário de seus leitores.

A Retirada da Laguna, por sua vez, tinha em D. Pedro II o seu primeiro e mais importante interlocutor. Através de suas páginas é possível compreender o objetivo de fortalecimento do espírito patriótico e, conseqüentemente, da nação governada pelo monarca, a exemplo do trecho em que saúda os combatentes: “Soldados! honra à vossa constância, que conservou ao Império os nossos canhões e as nossas bandeiras!” (TAUNAY, 2013, p. 165). Além disso, como já mencionado, a obra foi dedicada ao soberano. Com palavras extremamente respeitadas – e provavelmente escritas por seu pai –, lê-se que, apesar dos inerentes “sacrifícios indispensáveis ao sólido estabelecimento da paz” durante a guerra, o seu relato escrito do episódio bélico seria apenas um “reflexo de um grande ato de

iniciativa soberana, a mais bela recordação que jamais poderemos entre camaradas invocar [e que, portanto,] cabe-nos a honra de a Vossa Majestade dedicá-la” (TAUNAY, 2013, p. 43). Subscrive-se, na referida dedicatória, como o “De Vossa Majestade Imperial súdito e servidor, muito humilde e obediente Alfredo d’Escragnolle Taunay” (p. 43).

Foi no interior de Mato Grosso, analisa Olga Maria Castrillon-Mendes (2007, p. 22), que Alfredo Taunay tornou-se um “(d)escritor de paisagem”, o qual compôs “uma imagem da região que ir[ia] representar, juntamente com outras imagens construídas pela Monarquia brasileira, a vontade consciente de definir a ideia de um Brasil homogêneo, mesmo que essa unidade figurasse como uma utopia nacional”. Para a autora, o “universo particular” de Taunay, o qual é “carregado de contradições”, permite observar

de um lado, o olhar identitário que tende a representar um tempo de transformações sociais e econômicas da crise do regime escravista, da imigração; de outro, as lutas para a consolidação do Estado Imperial que garantisse a Soberania Nacional ou o mundo dito civilizado, animado pelo ideal de progresso e pelo sentimento da polis. (CASTRILLON-MENDES, 2007, p. 19)

Nesse contexto, a figura de Alfredo Taunay, pode ser entendida enquanto um “jovem militar – de família estreitamente vinculada a Pedro II – [que] viajou movido também pelo dever, em posição quase que missionária” (SUGIMOTO, 2007, p. 6). Esse vínculo ganha sua mais expressiva manifestação no fato de que, com a Proclamação da República, Alfredo Taunay abandona definitivamente a política, apesar da insistência por parte das autoridades militares republicanas que compreendiam o alcance da sua influência em um momento de transição nos rumos do país. De fato, como bem avalia Antonio Candido (2000), “a Proclamação da República lhe cortou a carreira, dada a intransigente fidelidade com que permaneceu monarquista, até a morte, em 1899” (p. 343). Portanto, assim como seu pai, manteve o comprometimento com o Império e seu máximo representante, tanto na vida pessoal como na artística.

2.3 AIMÉ-ADRIEN TAUNAY

Ao contrário do irmão Félix, Aimé-Adrien Taunay tem um destino trágico. Mais jovem e aventureiro, morre afogado em 1828 ao tentar atravessar a nado o rio Guaporé no Mato Grosso durante a expedição Langsdorff em que trabalhava como pintor e ilustrador. Não seria sua primeira experiência como artista viajante, uma vez que em 1818, com apenas 15 anos, fora contratado por Louis-Claude de Saulces de Freycinet como segundo ilustrador científico em sua Viagem de Circum-navegação do Globo. Apesar de sua morte precoce com apenas 24 anos, deixou um legado de grande valor iconográfico. São registros que atestam seu grande talento e sensibilidade romântica com relação à paisagem exuberante do Brasil, sua gente, sua fauna e flora. Aqui, o jovem e promissor artista aparece em um dos retratos feitos por seu pai, Nicolas:



Figura 46 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: (1755–1830): *Retrato de Aimé-Adrien Taunay*, (s.d.). Óleo sobre tela. 46 cm x 38 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

O próprio Adrien produziu alguns autorretratos, os quais, como analisa Diener (1995, p. 14), apesar dos traços simples e da ausência de cores, são muito ricos em termos expressivos:

Nos seus dois auto-retratos que se conservaram, Taunay representa a si próprio como um jovem de traços delicados, cabelos encaracolados e costeletas compridas, com o olhar fixo e os olhos muito abertos. Em um deles [Figura 47] parece estar brincando na frente de um espelho, com uma das mãos na cabeça, em um gesto meio duvidoso, meio meditativo.

Ambrizzi (2008, n.p.) igualmente destaca a expressividade que emana das autorrepresentações de Adrien Taunay. A princípio muito despreziosas, elas revelam um artista-modelo enigmático e introspectivo, paradoxalmente perenizado em traços muito “eloquentes”:

Consciente de uma posição artística e de sua particularidade frente aos projetos da expedição científica, seus auto-retratos, ao apresentarem a si mesmo como figura romântica e com ar juvenil, ressaltam aos olhos e interpretação dos comentaristas este caráter empreendedor e que busca a autonomia da arte em face das regras e princípios da ilustração. (AMBRIZZI, 2008, n.p.)

O olhar do artista registrado por ele mesmo consegue expressar a inquietação e a vivacidade de um jovem talentoso em busca novas experiências e descobertas, ao mesmo tempo que se apresenta romanticamente contemplativo e absorto.

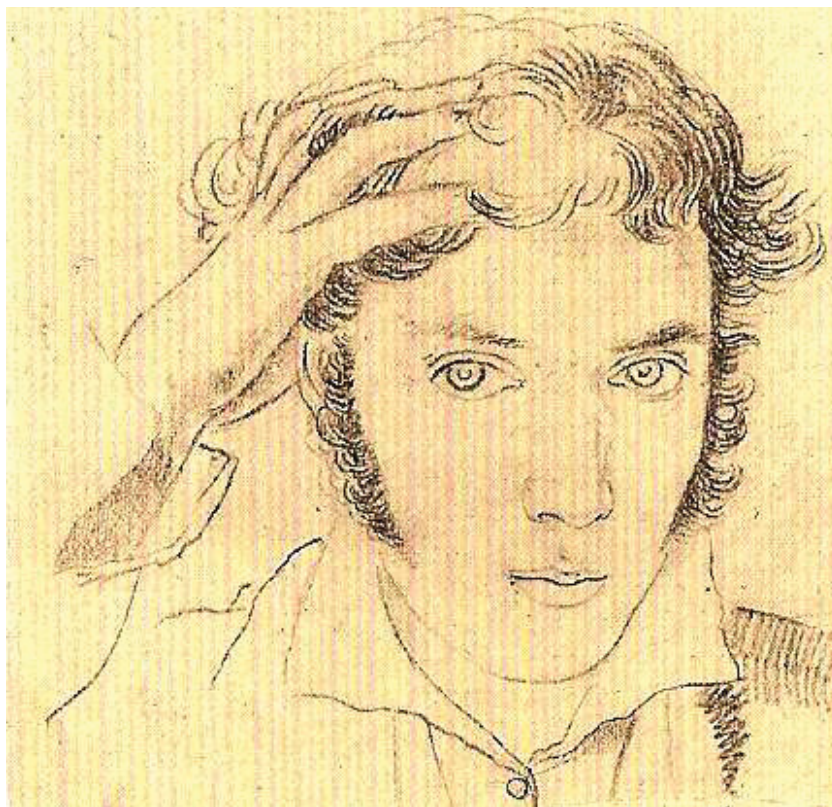


Figura 47 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY (1803-1828): *Autorretrato*, ca 1827. Lápis sobre papel, 21,5 x 31,2 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo.

A esse olhar, portanto, realmente é dado um lugar de destaque na configuração final da composição, como bem pontua Gabriel Magalhães. O escritor destaca os efeitos plásticos provocados pelos traços e enquadramentos na ilustração, em especial a beleza estética provocada pelo “modo como o gesto da mão direita do artista centra o nosso olhar no seu olho direito, que é o centro absoluto do quadro” (MAGALHÃES, 2020, n.p.). De certa maneira, por essa centralidade pictórica, bem como pelo conflito de emoções sugerido pelo desenho, parece que somos atraídos por esse olhar cujos enigmas ele nos instiga a decifrar.

2.3.1 Um Humboldt francês no Brasil

A expedição liderada pelo alemão Georg Heinrich Von Langsdorff foi patrocinada pelo Czar Alexandre I da Rússia e entre os anos 1822 e 1829 percorreu extensas regiões do interior do Brasil fazendo registros dos mais variados elementos humanos, animais, vegetais e paisagísticos. Adrien Taunay começa sua participação nessa grande empreitada substituindo o pintor alemão Johann Moritz Rugendas que nela trabalhara entre os anos de 1822 e 1824 e que, após acirradas discussões com o líder da expedição, abandona o projeto naquela que correspondia, então, à primeira fase da viagem exploratória. Rugendas de forma alguma cederia aos descabidos desmandos do chefe. Segundo atesta Rafael Baeza, (2014, p. 9), o pintor alemão “não aceitou jamais a submissão a Langsdorff e, menos ainda, deixar de construir representações artísticas em benefício de um simples registro da realidade natural”. No entanto, Taunay não tem sorte muito diferente. Logo a relação entre ambos se revelaria um grande desafio.

Após as alterações com Rugendas, Langsdorff, receoso de que a situação pudesse repetir-se com o novo artista, contratou também como segundo ilustrador outro jovem pintor francês, Hercule Florence. Assim, se por qualquer motivo Taunay viesse a abandonar a expedição, ela não ficaria sem um artista para registrá-la. Hoje sabemos que Langsdorff antecipou de forma correta os ventos fortes pelos quais passaria sua jornada. É certo também que não conseguiu prever a proporção das dificuldades e percalços que os aguardavam.

Além de atrasos e tensões de ordem prática com relação ao início da expedição, haveria outra questão determinante na relação entre o líder da expedição e Adrien Taunay. Este se vê diante de grande pressão e constante intervenção no modo de encaminhar sua produção iconográfica, a qual para ele não deveria ser fruto da dissociação entre ciência e arte. Maria de Fátima Costa, estudiosa da expedição Langsdorff no Brasil, aponta essa

situação como um dos principais fatores que provocavam os enfrentamentos de parte a parte. Assim como Rugendas, Taunay “procedia de uma família de artistas, educado não como um servil documentador de riscos científicos” (COSTA, 2007, p. 8). Daí, entre outros motivos de ordem prática ou pessoal, o confronto foi inevitável. O jovem artista

tem uma concepção própria sobre o seu trabalho e projetava continuar reelaborando-o de acordo com estas premissas. Obviamente, toda interferência lhe parecia uma intrusão no mundo privado de sua criação artística. Era-lhe difícil se submeter aos cânones exigidos por seu chefe. Langsdorff – um naturalista educado sob as luzes da ciência ilustrada do século XVIII – agia de acordo com seu referencial e exigia que os desenhistas realizassem um seguro registro documental. (COSTA, 2007, p. 9)

Segundo Alvarez (1996), tanto Taunay como Florence e o próprio Rugendas estavam “a par das contaminações românticas” da época e, para tormento de Langsdorff – o próprio baluarte do cientificismo –, “têm em suas formações epistêmicas originais compromissos com a visualidade naquilo que R. Arheine denomina de ‘configuração’. Este conceito serve para ‘informar sobre a natureza interna das coisas através de sua aparência externa’” (ALVAREZ, 1996, p. 11). Ou seja, para os artistas, sua missão era expressar um tipo de essência que teriam os objetos representados. Já o espírito prático de um cientista buscava a objetividade e verossimilhança no processo de registro dos objetos, a partir de sua externalidade. Uma “configuração correta”, na concepção objetiva e prática de Langsdorff, “era fundamental para que os estudos científicos pudessem ser efetivados, ou seja, a obra do artista era o objeto para o cientista. O fragmento da natureza como obra de arte é portador de credibilidade” (ALVAREZ, 1996, p.11-12). Mesmo que com a melhor das intenções, já que partia de um ponto de vista cientificista, Langsdorff insistiu tenaz e reiteradamente na supressão da subjetividade dos artistas que contratara, tanto na práxis como no comportamento. Essa tensão resultou em inevitáveis e desgastantes confrontos que bem personificavam os contrapontos entre as bases epistemológicas da arte e da ciência no século XIX.

Em *Literatura de viagem na época de Dom João VI*, Günther Augustin (2009) confere especial destaque ao caráter dialógico dos relatos de viagem. Para o autor, estes são “campos interdiscursivos em que se cruzam os discursos naturalista e literário, entre outros [...]” (p. 39). Essa dimensão é sempre alvo de questionamentos no que se refere aos desdobramentos resultantes da mútua interferência entre os campos das artes e das ciências. A questão, que envolvia a comunidade artística e científica da época, na verdade era muito mais ampla. Uma das grandes influências nesse sentido foi a de Alexander von Humboldt

(1769-1859), ele mesmo um cientista e artista viajante que produziu em 1808 o renomado *Quadros da Natureza*, relato enciclopédico fruto das pesquisas e registros que realizou quando visitou as colônias espanholas da América do Sul – Venezuela, Peru, Colômbia e Equador –, além de México e Cuba, entre os anos 1799 e 1804.

Em seu artigo *A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza*, Lúcia Pedras faz inventário e análise dos conceitos que norteiam a obra. Para a autora, *Quadros da Natureza* “procurava sugerir ao leitor do século XIX o cultivo simultaneamente estético e científico das cenas naturais. Com efeito, a união de arte e ciência vinha a ser essencial para sua qualificação literária” (PEDRAS, 2000, p. 97). A percepção experienciada pelo artista-cientista viajante ao entrar em contato com uma determinada cena, deveria, de alguma maneira ser conservada e transmitida ao espectador através de seu registro. Subjetividade bem ao estilo romântico que escapava à compreensão de muitos homens das ciências vivendo um período em que se entendia que a racionalidade deveria ocupar lugar exclusivo na condução das investigações em novas terras e culturas. Dessa forma, a obra de Humboldt constituiu “uma tentativa de experimentar até que ponto as cenas da natureza, dos diversos continentes, podiam ser descritas sem perder o efeito do natural e sem perder a força de evocação e a consistência material de um juízo perceptivo sobre a natureza” (PEDRAS, 2000, p. 97). Augustin (2009) corrobora os postulados de Humboldt, e tantos outros artistas por ele influenciados. Há de fato muita subjetividade no olhar do viajante. Suas emoções, solidão, saudade, êxtase frente à exuberante paisagem, não conseguem (e não deveriam) ser suprimidas na descrição ou registro artístico. Essa é também a interpretação de Pedras (2000, p. 99) para quem o ponto decisivo na obra de Humboldt “é a intersecção estabelecida entre dois modelos científicos: o modelo da descrição e o da especulação”. Por conseguinte, o legado artístico científico e filosófico de Humboldt influenciou não somente as artes, mas também a maneira pela qual as ciências são hoje abordadas – de forma muito particular, as pesquisas relacionadas à geografia. Nessa linha, Vitte e Silveira (2010) apontam como os conceitos do explorador alemão estão na gênese da geografia física moderna, sendo um deles justamente a impossibilidade da dicotomização entre questões científicas e subjetivas. Humboldt, conforme a análise dos geógrafos, “concebe o homem como médio entre razão e sensibilidade, assim como aponta Schiller, e, desse modo, pode articular coerentemente dois domínios que se apresentam antagônicos: o da racionalidade e o da sensibilidade” (VITTE; SILVEIRA. 2010, p. 82). Os autores entendem que em Humboldt a representação artística é na verdade a síntese produzida a partir do observador (o artista, naturalista, cientista) e o objeto de contemplação

(a natureza, as pessoas, a paisagem, animais, plantas). A arte, nesse contexto, ganha um papel de grande destaque, já que é o produto em que se dá a articulação entre o que pertence ao domínio humano e aquilo que é próprio da natureza. E essa síntese só pode acontecer se tanto a razão como a sensibilidade estiverem convocadas no momento da elaboração do objeto artístico:

não há mais a dificuldade de se pensar dois domínios antagônicos, a síntese está realizada, cumprida no seu grau mais elevado. Como em um par dialético, natureza e homem se associam, cumprem o que lhes incita o próprio da existência, esse fim que é o princípio de ordenação: a força vital, o ideal que perpassa tanto o inconsciente como a consciência. Para além de uma realização humana, esse representar do mundo é a própria atividade desse elemento unificador; ou seja, é a força imposta ao mundo; é a natureza manifestando-se pela sua mais alta voz: a humana. (VITTE; SILVEIRA. 2010, p. 82)

Os autores reconhecem que as ideias humboldtianas não eram de tão fácil aceitação pela comunidade científica de sua época, e que tampouco o são nos dias de hoje. O rigor científico tende naturalmente a suprimir a intuição ou especulação, o que nos parece bastante razoável numa perspectiva contemporânea.

Adrien Taunay estava em consonância com esse entendimento, através do qual arte e ciência trabalhariam de forma articulada e não excludente. Ao comentar as ilustrações do jovem artista durante o tempo que passou no Distrito da Chapada, Costa (2007, p. 13) afirma: “Seus traços não apenas registram. Taunay ao realizar sua obra deixou-se penetrar pelo lugar, apreendendo-o com total espírito poético”. Nesse sentido, a dificuldade de Langsdorff em relacionar-se com ele e os demais artistas que contratara para sua expedição “parecia ir além de uma questão temperamental, pois girava em torno do que foi a essencial contradição do artista-viajante do século XIX: percepção intuitiva *versus* apreensão científica do mundo” (COSTA, 1995, p. 16 apud PEREIRA, 2016, p. 52). Essa dimensão artístico-científica do trabalho de registro em viagens exploratórias parecia ser ignorada por Langsdorff. Como botânico e chefe da ambiciosa expedição, não era fácil para ele compreender o comportamento dos artistas com quem tinha que interagir. Estava, por certo, acostumado aos tipos de relatos de viagem, como menciona Sússekind (2008), “referentes ao Brasil da primeira metade do século XIX, em geral narrados de acordo com o ponto de vista fixo, seguro, do observador que procura olhar apenas para o que se apresenta à vista e o que interessa à ‘História Natural’” (p. 105). Ou seja, o registro deveria debruçar-se sobre o objeto de estudo e não expor o sujeito que observa. Preferencialmente deveriam ser “pouco pessoais ou capazes de fazê-lo voltar-se criticamente para si mesmo, os próprios instrumentos e modos-de-ver” (p. 105).

De fato, a obra de Adrien Taunay é frequentemente elogiada justamente por não negligenciar nem a sensibilidade artística nem o aspecto humano e histórico no processo de interação com o meio. É o caso, por exemplo, de uma aquarela que produziu em 1827, *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso*.



Figura 48 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso*, 1827. Aquarela sobre papel, 41 x 32 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia.

Há nesta obra uma justaposição de dois temas: o paisagístico e o sociocultural. É como se, nas palavras de Sússekkind (2008), “uma prancha devesse cumprir papel de várias. Como se numa estampa se devesse dar conta de uma multiplicidade de espécies existentes ou atividades possíveis naquele exato local” (p. 118). Além disso, o verso da ilustração original traz anotações do próprio pintor, feitas, certamente, de forma a dar mais precisão ao trabalho artístico. Podem, igualmente, exprimir certo anseio do artista por um tipo de representação que evoque no espectador as mesmas sensações que ele experimentou durante a contemplação *in loco*. É como se o registro iconográfico não fosse suficiente para expressar adequadamente as impressões despertadas pelo momento, cenário e atores

eternizados na obra. A complementação de uma mídia por outra – no caso, a pintura pela escrita – parece expressar uma espécie de inquietação romântica do artista, cujo espírito se vê enlevado pelo cenário ao mesmo tempo que não pode deixar de lado o rigor científico do registro.

As considerações anotadas por Taunay no verso de *Visão do paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso* discorrem primeiramente sobre a paisagem, mais especificamente sobre as belas e majestosas palmeiras que dão título à obra:

[...] um estudo de palmeiras ‘buritis’. Essa espécie prefere lugares úmidos, cresce em bosques e nos campos. Nos campos, são vistas raramente, exceto nos lugares molhados. Em pequenos bosques ou capões que cobrem as margens das nascentes, em grandes florestas, elas crescem por toda a parte [...]. As palmeiras apresentadas nesse desenho são jovens e destacam-se pelo seu vigor. Essa espécie atinge grande altura nas margens do rio Pardo. Eu vi exemplares de 60 pés de altura. (TAUNAY apud COSTA, 2017, p. 16-17)

Como se percebe, Taunay descreve – nos moldes considerados científicos – o principal objeto de sua pintura que é a palmeira, mas não somente isso. Explica algumas características da espécie, passando também a narrar que chegou a ver outros exemplares que não registrou pictoricamente. Nesse sentido, parece ir além do papel de ilustrador.



Figura 49 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso*, 1827. Aquarela sobre papel, 41 x 32 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia. (DETALHE)

Adrien, então – ainda em suas anotações no verso da pintura –, num movimento que lembra o *zoom*³³ de uma câmera fotográfica ou cinematográfica, foca o elemento

³³ Conjunto de lentes que possibilita um aumento significativo da imagem sem que ela se altere ou fique desfocada. [Fotografia] Enquadramento que, feito por meio desse conjunto de lentes, aproxima ou afasta a imagem rapidamente sem que a câmera saia do lugar. FONTE: www.dicio.com.br. Acesso em: 30 jun. 2020.

humano que compõe a cena: “No primeiro plano vemos três índios Guaná com suas provisões de viagem. Eles são encontrados, frequentemente, pelo caminho das fazendas e engenhos, onde vão oferecer seus serviços. Seu salário, geralmente, é de 4 vinténs de ouro, 1827, junho” (TAUNAY apud COSTA, 2017, p. 17). Novamente, Adrien detalha tanto os aspectos que estão registrados em sua pintura como aqueles externos a ela. Escreve sobre o que pintou e sobre o que conhece a respeito das personagens retratadas.

Sobre essa particularidade na obra de Adrien Taunay, Costa (2007, p. 2) afirma que o pintor estabelecia “um diálogo entre texto e traços que ajudam a penetrar na sua concepção de arte. Não lhe bastava apresentar um motivo; havia a necessidade de dar-lhe vida, de criar um contexto histórico-cultural que aguçasse o espírito do observador” – provavelmente, uma influência de Humboldt. Para Sússekind (2008), as anotações no verso da aquarela de Taunay parecem ter evoluído da condição de simples legenda para “verdadeira anotação de diário, registro escrito do que acabara de pintar. Versão escrita que reduplica a pictórica” (p. 119). O motivo representado, então, aparece amplificado pelo registro através de duas mídias (a pictórica e a verbal). Esse aspecto parece servir de metáfora para, como levanta Sússekind, o duplo ponto de interesse da paisagem:

O próprio título, o enquadramento, e a anotação indicam serem as buritis o alvo do desenho e os índios de passagem simples complemento, fruto dessa tentativa de dar conta do máximo possível numa única aquarela. O primeiro plano e o rosto de um deles virado em direção a quem observa a vista, contudo, atraem a atenção para os três guanás. Sugerem duas aquarelas – as buritis, os guanás – numa só. (SÜSSEKIND, 2008, p. 119)

Esse tipo de abordagem representacional de caráter holístico está nas bases das pesquisas humboldtianas e alcançou, de uma forma ou de outra, toda uma geração de cientistas, exploradores e artistas como Taunay. De um mesmo registro iconográfico deveria constar o maior número possível de informações que levassem ao entendimento das relações entre esses elementos e de suas consequências. Vitte e Silveira (2010) apontam que esse é outro ponto em que os estudos e processos adotados pelo naturalista alemão foram inovadores para a época. Para os autores, em Humboldt “tudo é síntese” e o processo de descrição

não pode nunca ser dissociado das conexões, mesmo porque o método que intenta é comparativo, ou seja, vale-se dos particulares para encontrar a unidade e, mais do que isso, pressupõe a abrangência do seu método que o próprio ato de descrever é, pela linguagem proso-poética como medium-de-reflexão, um salto para a compreensão geral, o reconhecimento de uma integração que não pode ser dada pelo esquatejamento analítico a partir de uma linguagem estritamente científica. [...] a natureza não pode, pelo papel que desempenha em seus trabalhos e no

movimento romântico, ser pensada em separado do homem, enfim, não pode haver qualquer análise da natureza sem reconhecer e emprestar a ela o que de humano há no sujeito que a interroga. (VITTE; SILVEIRA. 2010, p. 91)

Nesse sentido, portanto, pode-se dizer que Adrien Taunay aborda seu tema de forma bastante atual. Através de sua sensibilidade artística e de um tipo de “visão ampla”, ele consegue apontar para a relação entre o espaço físico, quem o ocupa, quais outras espécies (animais ou vegetais) ali se desenvolvem e como se dão tais relações. Em *Visão do Paraíso* o artista retrata a espécie em questão não de uma forma particularizada, mas em “composição paisagística”. Costa (2007) aponta que dessa forma Taunay

além de coincidir com as propostas de Humboldt, dá um largo passo adiante. Traços e texto demonstram sua preocupação com o registro sócio-cultural; isto se torna mais evidente quando preenche o centro da folha com aqueles que outorgam significado ao lugar: seus habitantes – neste caso, índios Txané-Guaná (Arauk) destribalizados –, que em suas vestimentas e afazeres traduzem as diferentes relações que então se moldavam.

Sutilmente o artista, ao traduzir a fisionomia da paisagem, rompe a barreira do espaço natural, impondo, em primeiro plano, nuances da história local. Estes elementos nos levam a perceber que Aimé-Adrien Taunay está consoante com os valores do pensamento historicista e histórico-cultural que Johann Gottfried von Herder propagava. Juntamente com as discussões propostas por Humboldt, esta nova referência marcou indelevelmente as representações realizadas por artistas-viajantes, diferenciando-os dos ilustradores que acompanharam as expedições científicas na segunda metade do século XVIII. (COSTA, 2007, p. 17)

Flora Süsskind explica que essa era uma característica não apenas de Taunay, mas dos principais artistas viajantes desse período. Dessa forma, tanto ele como o próprio Florence, Rugendas, ou Ender produzem ilustrações que às vezes podem até parecer “cheias” demais. Para a autora, *Visão do Paraíso* testemunha esse esforço de representação mais globalizante, de maneira que parece não ser suficiente registrar apenas “uma vista”, mas que seria necessário, então, “delinear com nitidez ainda alguma árvore, espécie vegetal de pequeno porte, algum homem em atividade característica ou apenas passando. [...] Ou singularizar simultaneamente diversos elementos que, a rigor, poderiam estar dispersos, imersos numa vista geral, num grande plano” (SÜSSEKIND, 2008, p. 118).

A representação de uma paisagem ou uma cena enquanto “sistema” (ou como poderíamos chamar hoje, ecossistema) em que as relações entre os elementos aparecem evidenciadas era uma das bases conceituais da pesquisa e dos registros de Humboldt. Vitte e Silveira (2010) retomam as palavras do próprio cientista a respeito desse conceito para melhor elucidá-lo. Humboldt enfatiza a importância dessas conexões que “pretendem harmonizar-se com a visão da Terra como um todo: O homem, que sabe abraçar a natureza

num só olhar e fazer abstração dos fenômenos particulares [...] (HUMBOLDT, 1952, p. 283 apud VITTE; SILVEIRA. 2010, p. 88). Pedras (2000, p. 104) igualmente chama a atenção para essa importante contribuição de Humboldt uma vez que ele “tende cada vez mais a abandonar os grupos isolados a fim de dominá-los e introduzi-los em composições paisagísticas. Dentro desse seu procedimento, ele reconstrói os pequenos esboços de espécies individualizadas, com a finalidade de compor paisagens ideais”.

Taunay tem formação clássica, mas seu espírito é romântico. Ele concebe a arte – e igualmente conduz sua vida – de maneira intensa e apaixonada. Segundo Alvarez (1996, p. 14) o artista “inquieto e errante” oscila tendo “acessos de melancolia e atonia. É irregular em sua produção, às vezes mesmo desleixado e até inconsequente”. Costa reforça essa mesma ideia ao afirmar que era de forma poética que o jovem artista “domesticava seus traços, interpretando dramaticamente a cena que leva ao papel. Não lhe basta o registro, o artista coloca-se sobre ele, deixando-se possuir pela emoção. Ao representar suas paisagens [...] parece querer romper fronteiras, permitindo-se levar ao extremo do mundo” (COSTA, 2007, p. 13). Infelizmente, todo esse arroubo romântico tem o seu contraponto na fatalidade que logo o acometeria. Na análise de Alvarez (1996, p. 14), o temperamento “arreatado e incontido” de Adrien Taunay “o levará à morte trágica, morte romântica, líquida e certa, deixada numa descrição que é um primor de retórica do romantismo: a morte em meio a uma tempestade. Morreu na impetuosidade da correnteza do Guaporé, o qual ao invés de vencer, foi por ele vencido”. Esse modo impetuosamente romântico de ser, de ver a vida e reagir a ela culminará com o fim de uma carreira promissora interrompida em tenra idade.

2.3.2 A paisagem revisitada

Uma das características da obra de arte é a sua capacidade de diálogo com outras obras bem como a interlocução entre passado e o presente, além de suas projeções futuras. É óbvio que esse dialogismo só se faz possível a partir da interação com o observador ou leitor, o qual interpreta, completa e amplifica seus significados de acordo com o seu arcabouço cultural. Essa premissa nos remete à teoria conhecida como “estética da recepção” cujas bases lançadas por Hans Robert Jauss delegam uma grande importância ao papel do público no processo de apreensão e “apoderamento” de uma obra. “Jauss afirma”, expõe Schlichta (2006, p. 14), “que a conexão entre uma obra literária e o contexto histórico não é nenhuma sucessão de fatos, existente por si mesma, e que esta existe, também, independente de um observador”. Isso porque uma obra de arte, seja ela literária, plástica,

cênica ou de qualquer outra sorte, somente é trazida à existência pela apreciação estética. Um acontecimento literário ou artístico, portanto, “tão-só pode seguir atuando, entre os indivíduos da posteridade, quando se encontram leitores que queiram apropriar-se de novo da obra literária ou autores que queiram imitá-la ou superá-la” (SCHLICHTA, 2006, p. 14).

Nessa linha, é possível revisitar paisagens atuais através de alguns registros dos mesmos sítios por Adrien Taunay e daí propor uma interface que pode produzir reflexões pertinentes a respeito do nosso presente em relação ao passado nacional. De modo geral, conhecemos o pintor mais pelas suas obras relacionadas aos cenários bucólicos e regiões quase inexploradas. Ele fez, porém, registros de paisagens urbanas as quais adquirem, por vezes, um valor histórico e geográfico considerável. É o caso, por exemplo, de *Convento de Capuchinhos, em Santos*.



Figura 50 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Convento de Capuchinhos, em Santos*, 1825.
Aquarela, 21.50 cm x 17.50 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo.

Em 1995, o *Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo* – trazia uma matéria que dava destaque à aquarela que Adrien Taunay esboça primeiramente em 1822 e cuja

finalização data de 1825. A matéria *Mosteiro foi retratado por Taunay*, de autoria do jornalista correspondente José Rodrigues, chama a atenção para o ineditismo da pintura por tratar-se do único registro urbano da então Capitania de São Paulo feito pela expedição Langsdorff:

Se os artistas da expedição Langsdorff retrataram paisagens urbanas em cidades e vilas do Rio, Minas, Mato Grosso e Pará, tipos humanos como índios e negros em diferentes regiões brasileiras, além de animais e plantas, existe em toda a coleção apenas uma paisagem urbana da então Capitania e depois Província de São Paulo. (RODRIGUES, 1995, n.p.)

Rodrigues (1995, n.p.) faz ainda uma “correção” à legenda original em francês da aquarela. Nela “os prédios estão erroneamente identificados como ‘Convento dos Capuchinhos’”, pois o que Taunay registra são “a Igreja e o Mosteiro de São Bento, em Santos, erguidos então em plena Mata Atlântica”. A construção inicial data de 1649, mas Taunay a retratou em 1825, quando ela já tinha sofrido a reforma de 1817 e foi introduzido o atual altar-mor, em madeira entalhada, de autoria do frei Jesuíno do Monte Carmelo. A matéria prossegue estabelecendo o vínculo entre o passado e o presente, dando destaque à evolução histórica e ocupação geográfica da paisagem eternizada por Taunay, tanto com relação ao prédio como seus arredores: “O velho Mosteiro de São Bento”, hoje sede do Museu de Arte Sacra de Santos, continua cercado de árvores, mas há muito tempo deixou de ser a única construção do Morro de São Bento, no Centro” (RODRIGUES, 1995, n.p.).



Figura 51 - O Mosteiro de São Bento, vista frontal.³⁴

³⁴ FONTE: <https://www.pinterest.co.uk/pin/339318153159387912/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

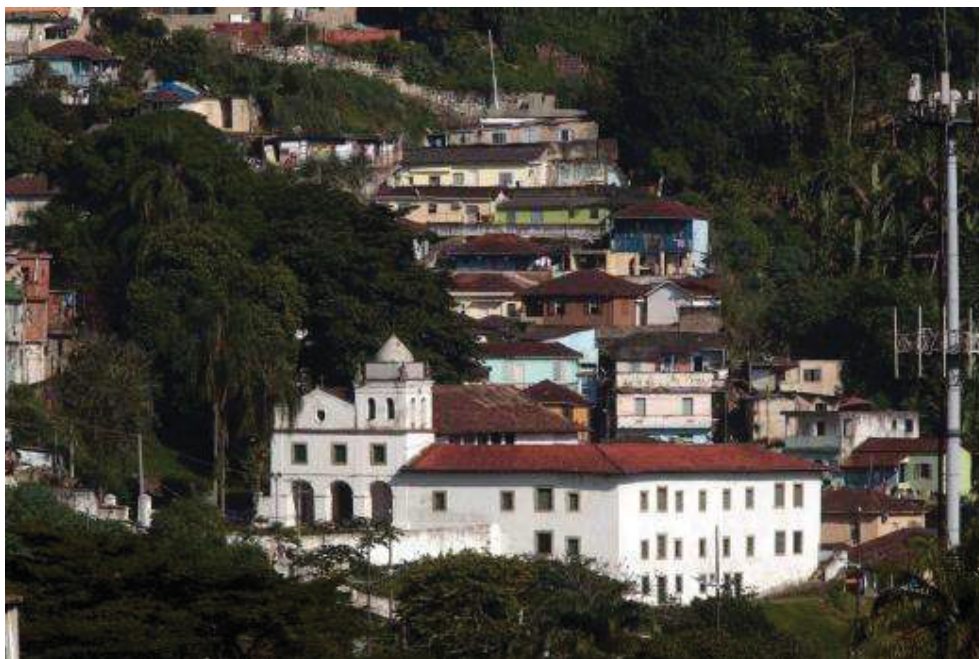


Figura 52 - O Mosteiro de São Bento, hoje sede do Museu de Arte Sacra de Santos.³⁵

A comparação entre o cenário do início do século XIX, em que o mosteiro era a única construção que ocupava a área, confere à ilustração de Taunay o caráter de registro histórico. A partir dela é possível saber como era a região antes das intervenções urbanísticas e da ocupação habitacional ao redor do Mosteiro de São Bento que seguiu seu rumo natural.

Outro cenário urbano na obra de Taunay pode ser observado em uma ilustração produzida com tinta ferrogálica³⁶ e que registra um momento importante e esperado com grande ansiedade: *A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê* (1826). A imagem ganha uma estatura histórica por registrar a partida das chamadas “monções”, palavra de origem árabe atribuída aos períodos ou ventos favoráveis à navegação. No Brasil o termo passou a ser empregado de forma metonímica aludindo às próprias comitivas que seguiam as rotas fluviais território adentro. Em *O papel das monções na expansão geográfica*, Jonas Soares de Souza (1999, p. 5) explica que em terras brasileiras, monções “passou a referir-se às

³⁵ FONTE: <https://www.santos.sp.gov.br/?q=noticia/museu-de-arte-sacra-e-palco-de-festival-multicultural-no-fim-de-semana>. Acesso em: 15 jul. 2020.

³⁶ “A tinta ferrogálica [...] foi largamente utilizada desde o final do século XV até a primeira metade do século XX. Essa tinta era de preparo relativamente fácil e, após aderir ao suporte, não poderia ser removida. Seu princípio constituinte é um complexo ferrogálico obtido por reação de taninos e sulfato de ferro. Os taninos são obtidos a partir de bugalhos (fruto do carvalho, *Quercus* spp.) e a cor da tinta está relacionada com a concentração dessas substâncias e com os processos químicos que ocorrem durante e após a preparação da tinta. De coloração clara em seu início, a tinta escurece gradativamente até atingir a coloração preta. Atualmente muitos documentos antigos escritos com essa tinta, inclusive o próprio caderno de Taunay, têm a coloração marrom deteriorada”. FONTE: <http://www.adrientaunay.org.br/portugues/contexto/linha-do-tempo>. Acesso em: 15 jul. 2020.

expedições fluviais setecentistas, comerciais e povoadoras, que partiam de Aratytaguaba, hoje Porto Feliz, às margens do Tietê. Quando da Expedição Langsdorff, as monções já estavam em seu declínio” (apud LIMA JUNIOR, 2018, p. 9).

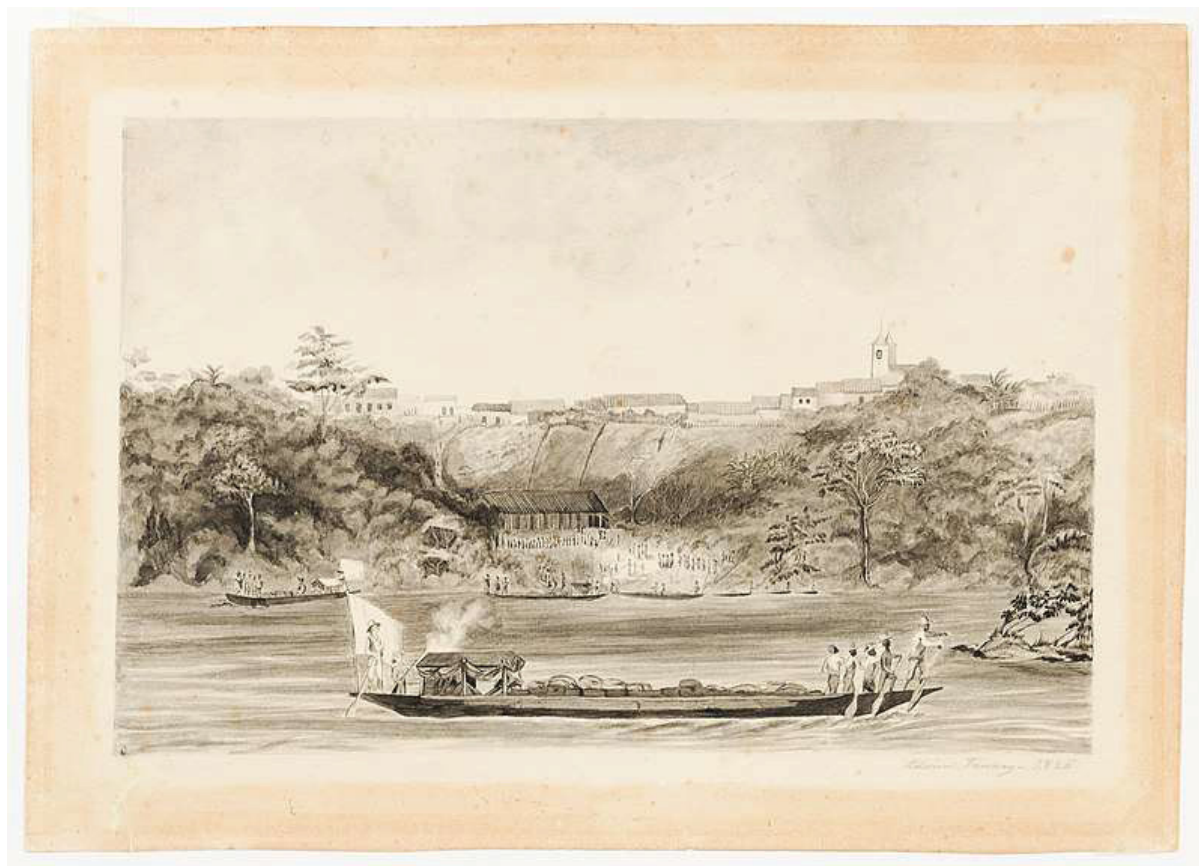


Figura 53 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê* (1826). Ilustração com tinta ferrogálica, 21 x 32 cm. Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo.

Apesar das limitações impostas pela representação da cena através de uma pintura monocromática, na ilustração de Taunay é possível distinguir o registro pictórico de diferentes etnias. Na embarcação, que ocupa o primeiro plano, estão à proa e em pé cinco homens negros remando. Na parte de trás, também em pé, há dois homens brancos, um deles segurando uma arma de fogo que – a deduzir pela presença de fumaça – acabara de ser disparada. Os dois homens à popa estão em frente a uma bandeira hasteada branca, que na época corresponderia à do Império Russo. Um deles deveria por certo ser o capitão, o qual geralmente ocupava essa parte da embarcação, enquanto os remeiros na frente, provavelmente escravos, encarregavam-se de colocá-la em movimento.



Figura 54 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *A partida da Expedição Langsdorff, no Rio Tietê* (1826).
Ilustração com tinta ferrogálica. Acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo. (DETALHE)

O momento de partida de uma expedição do porto era quase uma solenidade. Ainda mais em se tratando da Langsdorff, com tantos contratempos antes e durante sua trajetória. O tiro de pólvora, registrado por Taunay, era um tipo de ato de celebração comum no início de “caravanas” fluviais como essa, que além dos disparos contava com o som dos tambores em terra firme. À ilustração, portanto, é atribuído um valor de obra histórica.

Entre 1921 e 1922, o pintor Oscar Pereira da Silva produziu uma pintura em óleo sobre tela que tomou como base essa ilustração de Aimé-Adrien Taunay. Foi encomendada pelo sobrinho-neto do artista, o historiador e então diretor do Museu Paulista, Afonso d’Escragnoille Taunay, por ocasião dos preparativos para a comemoração do centenário da independência. Na ocasião, Pereira da Silva também aceitara a encomenda para realizar pinturas a partir de obras de Debret e Hercule Florence, todas para o mesmo evento.

Na releitura de Pereira da Silva, *Partida de Porto Feliz*, a bandeira branca assumiu as cores da nação brasileira e não as da que patrocinava a expedição – liberdade artística provavelmente incentivada por Afonso Taunay já que o contexto de produção consistia de um evento de cunho nacionalista que deveria evocar o heroísmo desses exploradores e desbravadores do nosso território. Nas palavras de Lima Júnior (2018, p. 13), a alteração proposital “nas cores da bandeira estava certamente atrelada aos anseios de Afonso Taunay: a obra deveria representar uma monção realizada no rio Tietê e, portanto, não ficaria bem aos olhos do público, do ponto de vista didático, uma bandeira da Rússia na ponta da canoa”.



Figura 55 - OSCAR PEREIRA DA SILVA (1867-1939): *Partida de Porto Feliz* (1920-1921).
Óleo sobre tela. 130 x 86 cm. Museu Paulista.

Interessante observar como se estabelece o diálogo entre essas duas obras. Por um lado, a tela de Pereira da Silva foi concebida e veio a existir a partir da obra de Adrien Taunay. Por outro lado, a ilustração do jovem artista francês ganha uma leitura renovada por conta da sua “releitura”. A comunicação de mão dupla e mútua influência entre obras e artistas de épocas diferentes é o ponto central do famoso ensaio *Tradição e talento individual*, em que T. S. Eliot (1989) pondera que toda inspiração é advinda do reaproveitamento do passado, cabendo aos autores utilizar seu talento individual para realizar a manutenção da tradição. Essa ideia é corroborada por Manguel quando afirma que

ao situarmos uma obra de arte entre as obras de arte criadas antes e depois dela, nós, os espectadores modernos, tornávamo-nos os primeiros a ouvir o que [Malraux] chamou de “canto da metamorfose” – quer dizer, o diálogo que uma pintura ou uma escultura trava com outras pinturas e esculturas, de outras culturas e outros tempos. (MANGUEL, 2009, p. 27-28)

Um tipo sofisticado de comunicação como esse, que ocorre entre obras de épocas diferentes, com estilos particulares e produzidas sob condições e em contextos específicos,

pressupõe necessariamente um diálogo amplificado que abranja, além da obra em si, esses outros elementos que a definem e delimitam. Em *Significado nas Artes Visuais*, Panofsky valida essa ideia:

Cada descoberta de um fato histórico desconhecido, e toda nova interpretação de um já conhecido, ou se “encaixará” na concepção geral predominante, enriquecendo-a e corroborando-a por esse meio, ou então acarretará uma sutil ou até fundamental mudança na concepção geral predominante, lançando assim novas luzes sobre tudo o que era conhecido antes. Em ambos os casos, o “sistema que faz sentido” opera como um organismo coerente, porém elástico. (PANOFSKY, 1991, p. 29)

Nessa mesma linha Tânia Carvalhal (1986, p. 62) reforça a noção de que “o passado pode ser alterado pelo presente tanto quanto este é dirigido pelo passado”. Essa ideia um tanto quanto paradoxal sustenta-se na relação de mão dupla entre obras e autores da tradição e do presente. O que acontece é que quando uma obra nova aparece em cena, ela na verdade “modifica a ordem existente ao alterar a nossa compreensão; assim, o que acontece quando uma nova obra de arte é criada ocorre simultaneamente com todos os trabalhos de arte que a precederam” (CARVALHAL, 1986, p. 62). Ou seja, a obra subsequente “reilumina” a que lhe deu origem. Há uma mútua influência entre poetas e pintores – e artistas de uma maneira geral – da tradição e os das gerações seguintes cujas obras dialogam entre si. Em se tratando de uma pintura histórica, o país também é discutido em termos de interface com presente, passado e futuro.

É claro, porém, que o próprio contexto de ufanismo patriótico que envolveu a demanda da tela de Pereira da Silva foi o motivo principal para que novas e vibrantes cores – especialmente as da bandeira – fossem dadas à representação da imagem de Taunay. Não há aí nenhum espaço para questionamentos de quaisquer ordens sobre o que teria se passado no Brasil durante o século que separa as duas obras. Isso não impede, porém, que a interpretação crítica seja feita pelo espectador, por nós, com olhar do observador, completando o sentido da obra. E podemos fazer isso tanto com as telas históricas como as de registro de paisagens de cenários mais bucólicos.

Em outubro de 1827, na região de Cuiabá, Langsdorff decide que a expedição continuaria seus trabalhos dividida em dois grupos, um sob sua liderança e outro sob a de Ludwig Riedel, botânico que agia de forma bastante serena intermediando os conflitos entre o jovem pintor e o acalorado líder. Taunay integraria esse segundo grupo, o qual deveria

tomar a direção à Vila Bela, então capital do Mato Grosso na divisa com a Bolívia³⁷, seguindo então pelos rios Guaporé, Madeira e Mamoré para depois encontrar-se com os demais membros da comitiva no Rio Amazonas.

Em correspondência enviada a Langsdorff nesse mesmo ano, Adrien demonstra abertamente toda consternação por ter recebido tais instruções, pelas quais ele deveria deixar o Distrito da Chapada, voltar a Cuiabá a cerca de 60 quilômetros dali e seguir viagem. Isso seria um grande golpe para o artista, uma vez que, dessa forma, Langsdorff negava-lhe a permissão para continuar seu trabalho num local que lhe servia de grande inspiração. A singularidade das configurações geográficas da Chapada, desde o tipo de vegetação e clima típicos do cerrado, até os altivos paredões de arenito, grutas e cachoeiras, explica em grande medida a contrariedade que tomou conta de Taunay ao saber que não poderia mais ali permanecer para ilustrar os belos sítios. O mapa tridimensional oferece uma visão geral da região que hoje corresponde ao Parque Nacional da Chapada dos Guimarães:

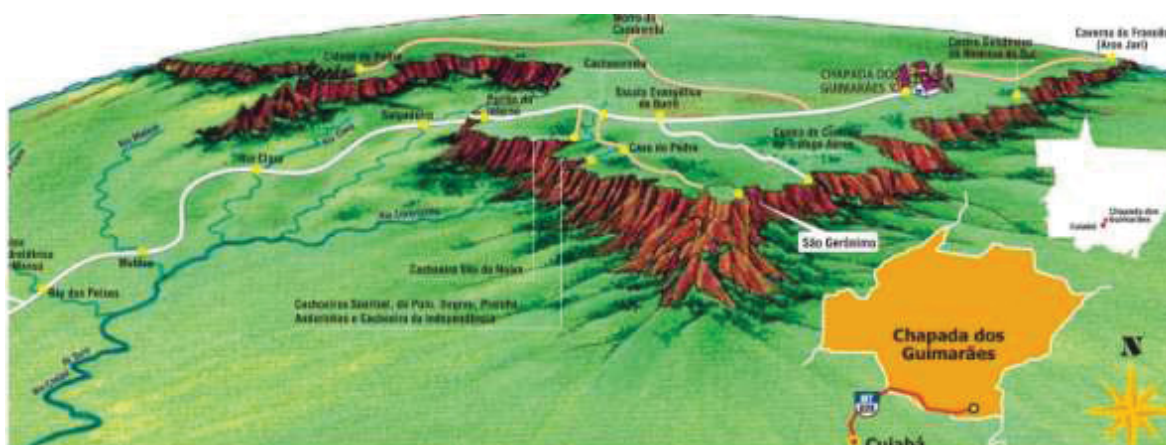


Figura 56 - Mapa tridimensional do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães.³⁸

Essa decisão de Langsdorff seria a última afronta antes do pedido de demissão por carta na qual o artista relembra o que, em reconhecimento a sua sensibilidade e talento artístico, o próprio líder da expedição já havia afirmado anteriormente: “o senhor fala que as minhas paisagens têm um caráter mais artístico do que as do sr. Florence, pois se há um lugar onde a representação da natureza exige o pincel de um artista hábil, este lugar é a Chapada; eu sabia disso antes de ir até lá e é por esta razão que eu desejava ficar”

³⁷ A primeira capital de Mato Grosso foi Vila Bela da Santíssima Trindade a qual “em 1752, às margens do rio Guaporé, foi estabelecida como capital em detrimento do já povoado núcleo de Cuiabá [à época, Vila Bela do Bom Jesus de Cuiabá]. Tal decisão fazia parte da política agressiva do governo português de manter a fronteira” (PEREIRA, 2016, p. 36). Cuiabá somente se tornaria a capital do estado em 1835.

³⁸ FONTE: <https://br.pinterest.com/pin/427349452137315505/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

(TAUNAY apud COSTA, 2007, p.11-12). Uma combinação dos principais traços temperamentais do artista, talvez? Segurança, arrogância, inquietação, paixão, falta de empatia (para com o gentil companheiro Florence), intempestividade? O certo é que Riedel, como sabemos, o dissuade de sua decisão de se afastar da expedição e ambos seguem viagem juntos a partir de então.

O que não se pode negar, porém, é que o registro paisagístico que deixou como legado realmente prova sua habilidade e sensibilidade artística. É o caso, por exemplo de *Cachoeira do Inferno* (atual Véu da Noiva), em que os traços e escolha de cores permitem contemplar características da estética romântica, como afirma França (2019, p. 23):

Sua maneira de pintar evita os contornos marcados para fluir em pinceladas que os dissolvem em manchas coloridas. Essa técnica remete às pinturas do romantismo europeu, as quais buscam traduzir as sensações ou vivência de lugares por meio de manchas de cor (Argan, 1999). Ao invés de obedecerem à disciplina ilustrativa dos contornos marcados, os artistas de influência romântica buscam ressaltar em suas paisagens também o universo “imaterial” da natureza, como luz, atmosfera e diversidade cromática.

Da mesma forma como acontece em algumas obras de seu pai, a formação neoclássica, precisa e racional, não impediria que as pinturas de Adrien Taunay explicitassem que não só escapou desse rigor acadêmico como deliberadamente permitiu-se dar vazão a sua subjetividade artística. Dessa forma, não limita o registro à forma documental, mas deixa na representação as marcas das suas impressões pessoais enquanto interage com o cenário no momento em que o representa pictoricamente. Semelhantemente ao que acontece em outras ilustrações do artista, essa também será “complementada” por suas anotações no verso: “Estudo da queda do Ribeirão, denominado do Inferno. Essa cachoeira precipita-se de uma rocha situada a quase 215 pés de altura e cai, perpendicularmente, sem tocar a rocha, até o fundo vale, onde chega quase em forma de chuva” (TAUNAY apud KOMISSAROV, 1988, p. 141 apud FRANÇA, 2019, p. 24).



Figura 57 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Cachoeira do Inferno (Véu da Noiva)*, junho de 1827. Aquarela. Distrito da Chapada. Academia de Ciências de São Petersburgo.

Não é difícil compreender o tipo de envolvimento emocional despertado nos artistas pela sua experiência na região. A Chapada dos Guimarães fica na área que corresponde ao Centro Geodésico da América do Sul e hoje atrai muitos visitantes, via de regra dotados de um espírito aventureiro, pois ainda conserva as características naturais que encantavam os seus primeiros exploradores. A criação do Parque Nacional da Chapada dos Guimarães em 1989 transforma o local em unidade de conservação, ou seja, uma área protegida por leis federais. Localizado nos municípios da Chapada dos Guimarães e Cuiabá, possui 32.630 ha e, de acordo com as informações do site do Instituto Chico Mendes, responsável por sua administração, “protege amostras significativas dos ecossistemas locais e assegura a preservação dos recursos naturais e sítios arqueológicos existentes,

proporcionando uso adequado para visitação, educação e pesquisa”.³⁹ Algumas imagens do local atualmente nos permitem ter uma ideia do quão envolvidos ficavam os cientistas e artistas que chegavam ali pela primeira vez, sem ter o tipo de informações prévias a que temos acesso hoje:



Figura 58 - Chapada dos Guimarães: vista geral dos paredões de arenito.

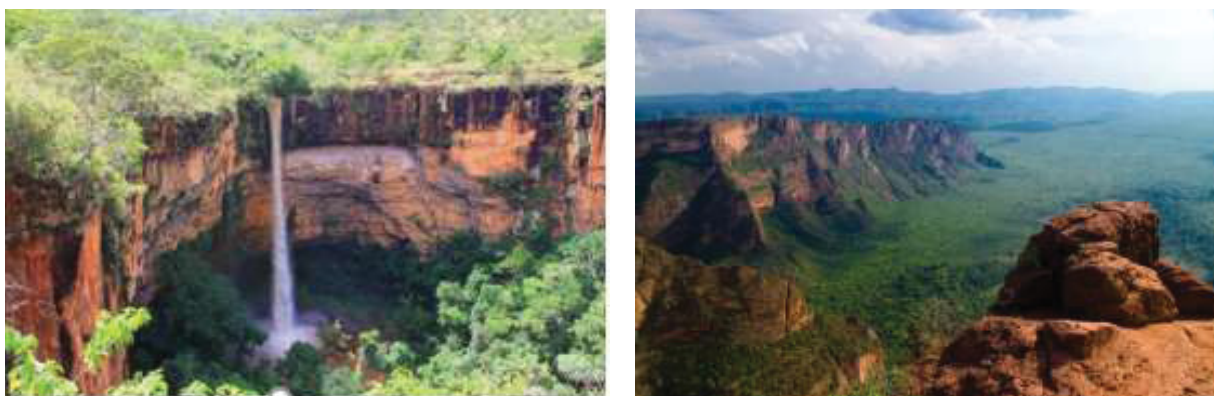


Figura 59 – À esquerda: Cachoeira Véu da Noiva; à direita: Mirante da Chapada (Centro Geodésico da América do Sul).⁴⁰

A cachoeira imortalizada por Adrien Taunay ainda conserva suas principais características naturais da vegetação do cerrado. A aquarela do artista traz nos paredões a tonalidade rosada e avermelhada que hoje são a marca distintiva deste sítio. Por capricho e/ou sabedoria da natureza, araras também vermelhas têm abrigo para seus ninhos nessas paredes que se projetam para o céu.

Apesar de o Centro Geodésico da América do Sul estar oficialmente localizado na

³⁹ FONTE: <https://www.icmbio.gov.br/parnaguimaraes/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

⁴⁰ As imagens da Chapada dos Guimarães (Figuras 58 e 59) foram retiradas do site *Fabuloso Destino*. Disponível em: <http://www.fabulosodestino.com.br/blog/conheca-a-chapada-dos-guimaraes/>. Acesso em: 14 jul. 2020.

cidade de Cuiabá, capital do estado, o Mirante da Chapada acabou por incorporar essa posição devido a algumas interpretações geográficas que a prefeitura no município não parece fazer questão de desqualificar – tampouco os visitantes.⁴¹ Na verdade, os dois locais são muito próximos, tanto que, do Mirante em dias sem neblina, é possível em linha reta avistar a cidade de Cuiabá, especialmente por causa das suas luzes se a visita acontecer ao anoitecer. A experiência de estar no ponto equidistante tanto do Oceano Atlântico quanto do Pacífico pode ser certamente amplificada (e romantizada, bem ao gosto de Taunay) quando acontece num cenário como esse.

Se os anos seguintes parecem ter trazido os ventos de conscientização e preservação aos cenários realizados por Adrien Taunay na Chapada, o mesmo não pode ser dito de outros locais que o artista também registrou como, por exemplo, o cenário escolhido para sua ilustração em aquarela negra, *Rio Cubatão perto de Santos* de 1825:



Figura 60 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Rio Cubatão perto de Santos*, 1825. Aquarela Negra, Expedição Langsdorff. Academia de Ciências de São Petersburgo.

⁴¹ Em 1909 a equipe comandada por Cândido Rondon foi responsável pelos cálculos e marcações que levaram à localização do centro geodésico da América do Sul na cidade de Cuiabá. A localização, que hoje até mesmo aparece representada na bandeira da cidade, foi confirmada por estudos posteriores, inclusive com o uso de satélites pelo INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais. Há, no Mirante da Chapada, um dos marcos geodésicos usados por Rondon nesse detalhado processo, o que leva à “disputa” ao menos pelo prestígio do título. Ao que parece, ninguém além da administração e dos habitantes de Cuiabá parece ter grande interesse em que essa dúvida seja sanada.

Um barco de pequenas proporções conduz quatro pessoas para fora do perímetro urbano em direção ao interior do país seguindo a via fluvial do Cubatão. Essa descrição corresponde basicamente à cena ilustrada por Adrien Taunay. O registro monocromático não impede a percepção de que se trata de uma vista “selvática” e que os homens no barco fazem parte de uma aventura exploratória. É quase como se pudéssemos ver os diferentes tons de verde da floresta que praticamente envolve o rio. Apesar de a rota fluvial percorrida ser bastante utilizada na época, a sensação que se tem ao observar a ilustração é de que se trata de um cenário intocado. Com o passar dos anos, entretanto, a região do Rio Cubatão foi muito “agredida” pelo progresso, especialmente a partir da década de 1940, quando ali se instalaram várias indústrias que em grande parte despejavam os seus resíduos altamente poluentes no ar e no rio que dá nome à aquarela. A proximidade ao porto de Santos e a grande malha fluvial influíram na escolha dessa área para a instalação do complexo industrial em Cubatão. Fora o tremendo impacto ambiental, os habitantes da região foram muito afetados pelos efeitos nocivos dos altos índices de poluição que atingiram seu pico na década de 1980. Somente quatro décadas depois da implantação do polo industrial de Cubatão, a ONU já apontava a cidade como a “mais poluída do mundo” ficando mundialmente conhecida, conforme aponta Camilla Costa (2017, n.p.), como “Vale da Morte”. Malformações e mortes de recém-nascidos, além, obviamente, de problemas respiratórios na população em geral, atingiram índices alarmantes e criaram cenários realmente desoladores. O Rio Cubatão, se não morto, estava muito doente. Não era para menos. Em 1999 um dos muitos “panoramas” a respeito da situação traçava o contexto:

O rio Cubatão e seus afluentes nascem na Serra do Mar em região de florestas e cortam a zona industrial do município, recebendo toda a descarga de esgotos domésticos e industriais. Recebem, também, as descargas dos canais um e dois da Usina Hidroelétrica Henry Borden, com águas procedentes do sistema Alto Tietê, através do reservatório Billings, que constitui o corpo receptor de grande parte dos dejetos domésticos e industriais da grande São Paulo. (GARAGNANI, 1999 apud SILVA et al, 2012, p. 48)

É certo que quando os níveis de poluição atingiram níveis alarmantes e a situação ficou caótica no que tangia à saúde da população, houve a necessidade de tomada de medidas urgentes para monitorar e controlar a emissão de gases poluentes e eliminação de resíduos tóxicos nas águas do Cubatão. Através de medidas simples, porém inexistentes até a intervenção, foi possível interromper o ciclo vicioso. Apesar de a qualidade do ar e das águas na área de Cubatão ainda estar longe de ser ideal, as medidas ambientais surtiram efeito:

Apenas 10 anos depois, no entanto, Cubatão foi reconhecida na Conferência sobre o Meio Ambiente da ONU, Eco-92, como símbolo de recuperação ambiental. Com a imposição de medidas de controle, como instalação de filtros nas chaminés, as emissões de poluentes chegaram a cair 90% e, com elas, os números de pessoas com doenças respiratórias e de bebês comprometidos.

Cubatão perdeu o posto de cidade mais poluída do mundo - e até mesmo do Brasil, segundo dados de 2014 da Organização Mundial de Saúde. Mas estudos da agência da ONU reforçam que o perigo para a população local não está de todo eliminado e necessita de supervisão constante. (COSTA et al, 2017, n.p.)

Que imagem escolher para ilustrar a situação de Cubatão hoje e contrapor à aquarela de Taunay? Para fazer justiça e manter a fidedignidade com relação à situação, seria bem honesto escolher as fotos das cicatrizes da Serra do Mar por causa da erosão causada pelas chuvas ácidas; ou vistas urbanas em que não é neblina que envolve o cenário e pessoas, mas a fumaça das chaminés industriais antes da implantação dos filtros obrigatórios; ou, mais triste, os quadros estatísticos de doenças e natimortos relacionados aos índices altíssimos de metais pesados no ar; ou, mais recente, o acidente ambiental que aconteceu em 2017, quando um incêndio “da empresa Vale Fertilizantes causou uma explosão de fumaça alaranjada, que liberou nitrato de amônio e ácido sulfúrico na atmosfera, considerados altamente tóxicos” (COSTA, 2017, n.p.) – felizmente não houve vítimas. Apesar de em grande parte superados, esses tristes eventos fazem parte da nossa história.

Porém, após as medidas de intervenção e controle sob responsabilidade da Companhia Ambiental do Estado de São Paulo (CETESB) e amparadas pelos estudos feitos pelo Centro de Capacitação e Pesquisa em Meio Ambiente (CEPEMA – USP), é possível, felizmente, permitir-se terminar com uma nota alegre – e de esperança. A partir da década de 2010 começaram a surgir registros de avistamento dos emblemáticos guarás-vermelhos nos manguezais de Cubatão. A cor da plumagem desses pássaros é um sintoma das condições do ecossistema em que vivem – e que compartilhamos. Em *O Rio Cubatão e a volta dos guarás vermelhos*, Fernando José de Sousa detalha o processo:

Os guarás vermelhos, espécie de ave que sempre habitou a região, são uma espécie de indicador da qualidade ambiental do rio Cubatão. A cor vermelha de suas penas tem origem em substâncias químicas encontradas nos moluscos que compõem a sua dieta – ao longo dos anos de poluição intensa, estes moluscos desaparecem dos manguezais e os pobres guarás apresentavam uma plumagem branca e sem graça. Agora, com a melhoria da qualidade das águas, os guarás voltaram a exibir sua vistosa plumagem vermelha, num sinal de tempos cada vez melhores em Cubatão, apesar dos muitos problemas que ainda persistem. (SOUSA, 2017, n.p.)



Figura 61 - O Rio Cubatão e a volta dos guarás vermelhos.⁴²

Assim como as denúncias das queimadas feitas por seu irmão Félix, entre a ilustração de Adrien Taunay e os desdobramentos históricos elencados lá se vão quase dois séculos. O debate provocado pela tensão resultante entre o progresso da nação e a manutenção dos recursos humanos e naturais já era contemporâneo ao artista. Menos de duas décadas após Adrien produzir seus registros durante a expedição Langsdorff, Félix-Émile engaja-se no “debate pictórico” através de suas telas *Vista da Mãe D’Água* e *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão*. Como vimos, é também nesse período que Carlos Augusto Taunay, lança o *Manual do agricultor brasileiro* através do qual, ao mesmo tempo que postula uma maneira “sustentável” e eficiente para manutenção da escravidão no Brasil, faz um movimento paralelo ao procurar aliar desenvolvimento aos cuidados com o solo e mananciais. Aos olhos de hoje, Carlos Taunay poderia ser entendido, então, como um “ambientalista escravocrata” e essa postura obviamente se estendia aos demais membros da sua família inseridos no contexto do Brasil oitocentista. Lembremos que, ilustrando o mesmo tema, sinais de erosão das encostas já apareciam registrados em meio à paisagem em *Cascatinha da Tijuca* de Nicolas-Antoine. Enfim, o sobrinho de Adrien, o *Visconde de Taunay*, semelhantemente apontará para esse assunto ao longo de sua produção escrita. Em conjunto, há um discurso que subjaz à produção artística dessa família e que pode ser retomado para discussão à luz do contexto brasileiro contemporâneo, tanto em questões ambientais como sociais.

⁴² FONTE: <https://ferdinandodesousa.com/2017/07/26/o-rio-cubatao-e-a-volta-dos-guaras-vermelhos/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

2.3.3 Um povo a quem já não se pode visitar

É durante o trajeto em direção a Vila Bela que Taunay e Riedel travam contato com a tribo dos Bororo. Adrien adensaria, dessa forma, a sua produção iconográfica com o registro etnográfico brasileiro – tão variado e ao mesmo tempo tão pouco conhecido à época. Além dessa população indígena em específico, em suas ilustrações aparecem representações de índios pertencentes a outras etnias, além de brancos, negros e mestiços:



Figura 62 - Diferentes tipos humanos registrados por Aimé-Adrien Taunay no Brasil.⁴³

Em *Rio Quilombo, no Distrito da Chapada* (1827), de forma semelhante ao que ocorre em *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso*, novamente temos uma ilustração cujo título remete somente ao aspecto geográfico do cenário, mas que igualmente propicia ao espectador muita riqueza em termos de informação sobre os habitantes da região e seus costumes. Da mesma forma, essa aquarela também é acrescida de anotações narrativo-descritivas num diálogo entre imagem e texto que amplia a leitura e análise da obra. No verso aparece a seguinte inscrição de Taunay:

Vista do rio Quilombo. Esse rio, que contém ouro e diamantes, tem suas nascentes no alto da Serra da Chapada. Formado pelos rios Cachoeira, onde também existe uma lavra de ouro, e outros rios menos consideráveis, o rio Quilombo deságua no rio Manso, que forma uma barra com o rio Cuiabá depois de sua união com o rio da Casca, muito acima do porto de Cuiabá. [...]. (apud COSTA, 2007, p. 15)

⁴³ Respectivamente: *Rico habitante de São Paulo que conduz suas mulas carregadas de cana-de-açúcar*, 1825. Aquarela e tinta, 21.50 cm x 17.50 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo; *Família do interior do Brasil em viagem*, 1818. Aquarela, 24,8 cm x 31,8 cm; *Sebastiana, filha da mestiça Francisca de Sales e de um branco*, 1827, Guimarães. Aquarela. Academia de Ciências de São Petersburgo.



Figura 63 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *Rio Quilombo, no Distrito da Chapada*, 1827. Aquarela e lápis. 41.30 cm x 30.80 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo.

Título e anotações remetem somente à paisagem. Porém, em primeiro plano aparece o registro de um tipo específico da população exercendo uma atividade bastante comum. Nesse caso, temos o trabalho das lavadeiras, que, apesar de muito pequenas frente à grandiosidade da natureza, são compostas artisticamente a partir de detalhes que enriquecem muito a leitura da obra. A combinação de cores, por exemplo chama a atenção de Gabriel Magalhães que destaca a maestria como Adrien Taunay faz uso do jogo de cores complementares para realçar os efeitos estéticos da composição: “O vermelho da roupa no cesto realça o verde da mata. E o azul-claro do rio e da roupa de uma das personagens joga com o tom ocre, levemente alaranjado da margem” (MAGALHÃES, 2020, n.p.). Os elementos pictóricos cumprem bem seu papel formal e semântico, ou seja, reforçam e ampliam significados enquanto colorem e o dinamizam a cena. Além disso, cumpre a ilustração também o seu papel enquanto registro naturalista, como destaca Costa (2017):

cores e movimentos impõem o rigor da representação, evidenciando, entre outros detalhes, as vestimentas, o uso de cachimbo de longa piteira e todo o ritual que envolve o lavar, com o fogareiro de lenha e a costureira técnica de bater a roupa. Porém não é só isso; há o contraste alegre proporcionado pelas palmas de buritis e

demais indivíduos vegetais, entre marrons e verdes, que ao mesmo tempo em que compõem o belo conjunto pitoresco, também documentam a riqueza da flora. (COSTA, 2017, p. 15)

Ao mostrar as lavadeiras em meio a seus afazeres cotidianos, com seus trajés típicos e absortas no que fazem, é possível atestar um esforço do artista em oferecer um quadro mais completo da relação dos povos com a região em que vivem e a qual ele observa. Nas palavras de Costa (2007, p. 15), “[o] corpo do rio não lhe bastava; além do fato geográfico, interessa-lhe muito mais o gracioso conjunto de valores costumbristas, que embutiu no motivo ao registrar a paisagem”. Além disso, Adrien procura registrar os grupos humanos com que trava contato da maneira mais natural possível, evitando situações e poses artificiais. Nesse sentido, Magalhães (2020) percebe na aquarela de Taunay um viés rousseauniano, naquilo que se poderia descrever como uma completa integração entre o indivíduo e seu meio. Essa sensação é transmitida de forma muito sensível pelo artista e se expressa a partir das escolhas dos elementos pictóricos bem como da sua disposição na composição como um todo: “O azul do rio prolonga-se no azul da roupa. Um belo efeito de contraste entre a pessoa sentada e a que trabalha. Repare que uma das figuras humanas tem uma altura correspondente, aproximadamente, à largura do rio. Sensação de harmonia, de perfeito encaixe” (MAGALHÃES, 2020, n.p.). Talvez, pontua o escritor, a “natureza feminina das personagens” possa também estar entre as razões que despertam essa sensação de completude entre o elemento humano e a natureza.



Figura 64 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *Rio Quilombo, no Distrito da Chapada*, 1827. Aquarela e lápis. 41.30 cm x 30.80 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo. (DETALHE)

Em grande medida, essa faceta de sua produção ajuda a traçar um panorama mais amplo a respeito do processo de formação de uma população que passava a ser interpretada como brasileira, tanto em termos étnicos como culturais e sociais. E essa característica assume um maior e mais importante significado quando do encontro – um pouco antes de sua trágica morte – com os índios Bororo que habitavam a região da então província de Mato Grosso. De acordo com Maria de Fátima Costa, o contato que Taunay realizou com essa tribo resultou em registros que trazem informações muito particulares a respeito de seus costumes e cotidiano, pois foram feitos com uma “singular sensibilidade”, uma vez que “documentou cenas do dia a dia indígena, registrou ângulos da aldeia, objetos da cultura material e diversas figuras humanas. No total, são quinze folhas aquareladas, esboços que hoje pertencem aos fundos da Academia das Ciências de São Petersburgo” (COSTA, 2012, p. 236).



Figura 65 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Vista da aldeia dos índios Bororo, chamada Pau-Seco, situada a 7 léguas do Paraguai e em seu lado esquerdo, no caminho de Vila Maria a Vila Bela de Mato Grosso, 1827.* Aquarela. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia.

O espírito romântico do jovem e impetuoso Taunay o levou a produzir ilustrações de caráter não apenas técnico, mas cultural e social. De forma reiterada, parece compartilhar as sensações inerentes ao momento registrado, aparecendo, até mesmo, algumas vezes nele

inserido. Ao procurar interferir o mínimo possível nas cenas que captura, ele assume uma postura que lhe confere o que Danuzio Silva (2002) define como olhar de antropólogo. Essa é uma das características que distingue sua produção da de Hercules Florence – que a essa altura encontra-se juntamente com Langsdorff na outra parte da comitiva. O então segundo ilustrador da equipe adotava um tipo de representação mais “científica” e, portanto, mais aproximada das demandas de seu chefe, tendendo a registrar poses mais elaboradas – e, portanto, mais artificiais – dos povos indígenas com os quais travou contato.

Em *Grupo de índios Bororo atentos ao relato que faz um deles de uma caçada de onça*, por exemplo, pergunta Silva (2002, p.193), “onde está o observador?” De fato, é uma questão decisiva na caracterização que Taunay acaba por adotar. Um estilo que expressa bem o entrave entre o rigor academicista em que os “modelos” expressam a certeza de estarem sendo registrados e, às vezes, um pouco invadidos e violados. A postura e o olhar não invasivos de Taunay estão inegavelmente envolvidos na cena que desenha, sempre em busca dos detalhes. Porém, ao mesmo tempo procuram manter o distanciamento necessário para captar o momento cotidiano da forma mais natural possível.



Figura 66 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Grupo de índios Bororo atentos ao relato que faz um deles de uma caçada de onça*. Aldeia de Pau Seco, 1827. Aquarela. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia.

Nessa imagem, nenhum dos retratados parece estar ciente da figura do artista que os

observa enquanto imprime as suas pinceladas no papel. Como o próprio título revela, estão todos envolvidos pela narrativa – certamente heroica e fantástica – do integrante que descreve uma caçada de onça. O artista observador, na análise de Silva (2002, p. 193) “não se esconde, mas nem por isso é visto. [...] Retratar a cena, é, nessa ótica, observá-la de fora, mas sem perder a noção de que o desenho é também um registro”. É realmente uma atitude de antropólogo, um desejo de que seu objeto de estudo seja o mais intocado possível para preservar suas características mais autênticas e, assim, através de sua sensibilidade artística, elas possam transparecer de forma única em sua pintura. Essa postura que expressa uma espécie de respeito ao grupo indígena, cuja atmosfera não deseja desfazer impondo sua presença, pode de igual modo revelar a consciência do artista do seu papel de “outro” e, em decorrência disso, dos obstáculos que impedem sua integração mais significativa nesse grupo. A questão da alteridade inerente às relações entre “os da terra” e “os de fora”, assim como expressos na aquarela de Taunay, é apreendida por Magalhães (2020, n.p.), que atenta para o fato de que “alguns índios estão de costas. E, de um modo geral, situam-se predominantemente na esquerda. Isto expressa, de modo magistral, o mistério deles e a dificuldade de comunicação vivida pelo artista branco em relação a eles”.

Esse olhar, porém, primeiramente de observador, parece evoluir para um nível de maior integração com o contexto indígena, sempre evitando invadi-lo. O envolvimento do artista é às vezes intensificado quando em algumas situações ele não somente retrata como se insere na cena que registra. É o caso por exemplo da aquarela *Alguns Bororos fazem uma visita aos Srs. Riedel e Taunay na casa que ocupam perto de sua aldeia*, em que Taunay aparece autorretratado devidamente paramentado e de costas para nós, espectadores. Também retratado está o companheiro de viagem, Riedel. Sentado na rede, parece fazer anotações em um caderno que tem em mãos. Recebem os visitantes, os Bororo, assim como explicitado no título da ilustração. A abordagem e o tipo representação adotados por Taunay nessa ilustração merecem destaque. Na análise de Silva (2002, p. 195),

O Taunay observador se coloca fora de cena, e passa ele mesmo a observado, o pequeno índio curioso a ele se dirige, e seu olhar se dirige a Riedel e para a cena à sua frente. Taunay é, pois, o nosso olhar, o olhar exterior para a cena composta, onde europeus e índios se misturam e se relacionam em busca de informações e respostas. O nosso olhar para o desenho em questão, passa a ser um olhar direcionado pelo olhar antropológico e distanciado de Taunay.

O artista coleta dados, registra formas, posições, movimentos e adereços numa clara atitude de interferir o mínimo possível nessa inusitada interação com os membros da tribo. Estes, por sua vez, e talvez por isso mesmo, parecem bem à vontade.



Figura 67 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Alguns Bororos fazem uma visita aos Srs. Riedel e Taunay na casa que ocupam perto de sua aldeia*, 1827. Aquarela. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia.

Nessa imagem é possível reconhecer uma abordagem bastante característica de Taunay, a qual irá se repetir em outros registros, como, por exemplo, de *Canto Noturno dos Índios Bororo*, ilustração que expressa a grande sensibilidade romântica do jovem artista. Na avaliação de Alvarez (1996, p. 14) essa é uma verdadeira obra-prima, “um dos mais belos e singelos retratos da magia da noite tropical. Magia onde o visitante sente-se partícipe, sentado ao lado dos primeiros americanos”. Estando a par do comportamento impetuoso e de seu espírito ao mesmo tempo sensível e intenso, é fácil entender que não era fácil para ele ter que lidar com as pressões impostas face aos compromissos assumidos com a fabulosa empreitada pelo interior quase intocado do Brasil. Taunay, apesar de ter um salário que seria maior até do que o de seu pai na época, sofria com o que ele chamava de desorganização da expedição, com os ataques da natureza – entre eles os mosquitos e doenças –, a distância da família, amigos, amores... e a terrível sensação de aprisionamento de seu talento artístico expressa nos duros embates com seu chefe. Por vezes esteve a ponto de desistir da viagem.

Antes mesmo de partir com Riedel, como vimos, foi por ele convencido a voltar atrás no pedido de demissão que enviara a Langsdorff. Todo esse turbilhão de emoções contrasta com a cena em que ele aparece na companhia serena dos índios, em um cenário idílico, totalmente envolvido pela atmosfera dessa noite que os presenteia com luz. Momento de conagração entre pessoas de povos tão diferentes e distantes, mas que compartilham a mesma cena. Totalmente idealizada. Totalmente romântica.

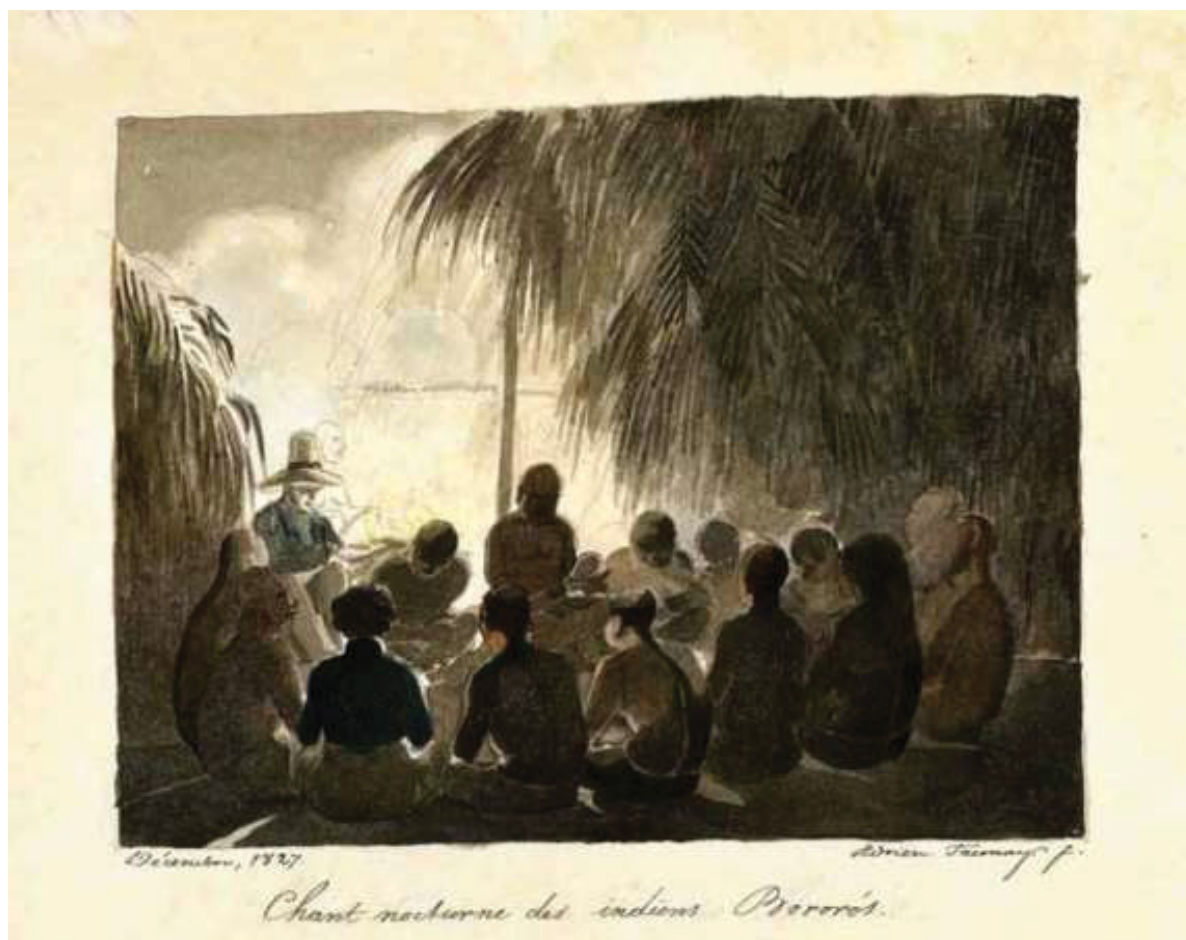


Figura 68 - AIMÉ-ADRIEN TAUNAY: *Canto Noturno dos Índios Bororo*. Aquarela. 1827. 28.50 cm x 22.50 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia.

O olhar do artista agora evolui para o de um “observador participante”. Mais uma vez, Silva (2002) dá destaque ao tipo abordagem adotado pelo jovem artista em relação à figura do “outro” em um contexto do qual ele não é alheio nem invasor:

Observado pelo olhar do pintor Taunay, o homem Taunay é ao mesmo tempo um estranho ao ambiente, mas que não é tido como algo fora do ambiente, nem tido como diferente pelos índios retratados pela imagem. Plenamente inserido, o olhar que ele desperta é o olhar do observador inquieto, que procura indícios no desenho, dos sons e dos odores, dos movimentos e dos sabores daquela noite, daquele momento registrado. (SILVA, 2002, p. 199)

Esse tocante registro pictórico ganha ainda mais uma camada, dessa vez de melancolia e tristeza, quando lembramos que não muito depois desse memorável encontro, Adrien vai perder sua vida de forma precoce e trágica.

Além do cotidiano dos Bororo, e de situações com auras poéticas como essa, Adrien Taunay deixou registros de seus ornamentos, armas e utensílios, material que constitui fonte de pesquisa riquíssima em termos histórico-etnográficos:

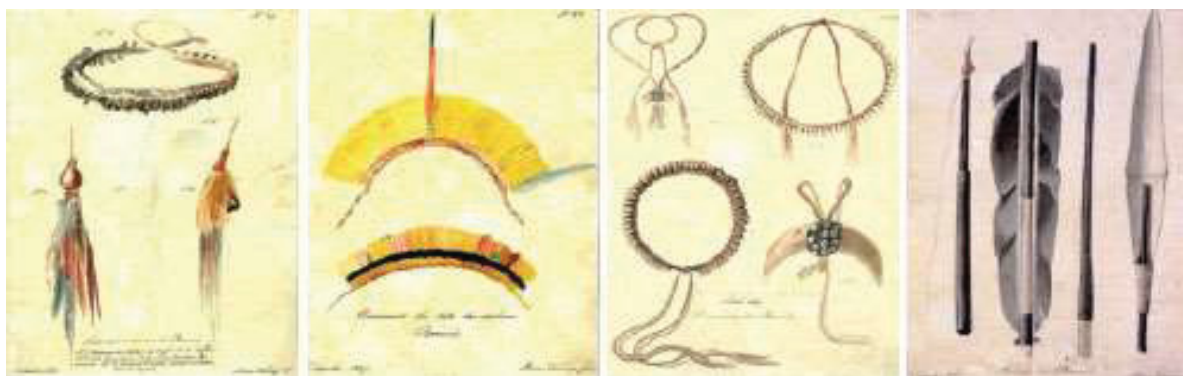


Figura 69 - Ilustrações de Adrien Taunay dos Ornamentos e flechas dos índios Bororo.⁴⁴

Tanto em termos estéticos quanto etnográficos, os artistas da Langsdorff deixaram uma marca na história iconográfica brasileira. Em *Objetividade e lirismo na iconografia da Expedição Langsdorff*, Alvarez (1996) destaca a importância da produção nessas duas instâncias. Particularmente, sobre uma das muitas qualidades artísticas dessas ilustrações, o autor afirma: “O neoclássico fez a cor voltar ao cercado da linha. Mas nos artistas da expedição, a cor ganha um esplendor inesperado, como nos índios pintados por Florence e Taunay, seres banhados em urucum, paisagens de verdes vigorosos e luzes brilhantes, flores, peixes, aves, insetos” (ALVAREZ, 1996, p. 12). Já em *Ilustrações indígenas na expedição Langsdorff*, Flori (2012) atesta a importância tanto de Taunay como de Florence no registro iconográfico de populações indígenas que até então tinham travado pouco ou mesmo nenhum contato com os colonizadores. Essa era, de fato, uma das principais finalidades da investida científica em território brasileiro. Flori cita Thekla Hartmann a qual entende a relevância do papel de ambos os pintores uma vez que seus registros colocam em evidência grupos indígenas que estavam “até então ausentes do panorama iconográfico”

⁴⁴ FONTE: Folha do Meio Ambiente http://www.folhadomeio.com.br/fma_nova/noticia.php?id=3777. Acesso em: 2 out. 2021.

(HARTMANN apud FLORI, 2012, n.p.).

De uma forma ainda mais dramática, as pinturas dos Bororo que Taunay realizou um pouco antes de sua trágica morte expressam o cotidiano de um povo hoje extinto. Maria de Fátima Costa menciona o percurso “civilizatório” que pôs fim a essa população indígena. Em *Aimé-Adrien Taunay e os registros dos índios Bororo*, a autora expõe que originalmente estes viviam em conjunto numa única grande comunidade, com um sistema hierárquico complexo e cujas normas sociais eram muito peculiares. No entanto, à medida que percebiam o avanço dos colonizadores em seus territórios, dividiram-se em dois grandes grupos que ficaram conhecidos como os Bororo Orientais e os Ocidentais. Este último, que foi com o qual Taunay travou contato e que tão ricamente registrou, de acordo com a autora “foi dado como desaparecido no século XX” (COSTA, 2012, p. 240). Ou seja, nunca teríamos noção de sua existência e seus costumes não fosse por esses registros. Teriam desaparecido enquanto grupo e enquanto memória. Um duplo e terrível apagamento.

2.3.4 Uma epopeia trágica no interior do Brasil

“Não é estranho que o Imperador da Rússia tenha mais interesse pelo Brasil do que o próprio Imperador do Brasil?” (LANGSDORF apud SILVA, 1997, p. 347). Assim ponderava um tanto inconformado o líder da expedição tida como a mais emblemática e com desdobramentos mais funestos realizada por viajantes naturalistas no interior do território brasileiro. Langsdorff era um homem notável. Incansável e extremamente aguerrido, tinha grandes planos para sua empreitada hercúlea no Brasil. Porém, as coisas definitivamente não saíram como ele esperava. A expedição toda foi marcada pelo signo da tragédia.

Tanto Adrien quanto seu chefe antagonista marcarão indelevelmente os destinos e a obra da família Taunay, em particular os textos do seu mais famoso membro, o Visconde de Taunay. Devido à sua vida intensa e curta, Adrien será alçado pelo sobrinho à estatura de personagem. Inusitadamente, o mesmo acontecerá com Langsdorff que se projetará nas emoções e na pena de Taunay, como será possível prescrutar mais à frente nesta análise. De uma forma mais ou menos velada, portanto, ambos personagens serão eternizados artisticamente. Justifica-se, dessa forma, a menção a algumas das intrigas envolvendo o jovem Adrien e Langsdorff, uma vez que os desdobramentos dessa relação conturbada acabam por imprimir rotas mais particulares na trajetória da família Taunay e em sua produção artística no decorrer dos anos.

Além das demandas por objetividade nos registros de seus ilustradores – os quais levavam, como vimos, às constantes e irritantes interferências em sua produção –, diferenças temperamentais, questões de ordem mais prática como os atrasos e desconforto da viagem, bem como outros assuntos de “bastidores” estavam entre os motivos das constantes alterações. Uma dessas celeumas parece ter tido relação com um possível envolvimento amoroso de Adrien com a jovem esposa de Langsdorff, Guilhermina. Em *Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica*, Maria de Fátima Costa menciona esse provável romance, bem como transcreve o trecho de uma carta do jovem artista ao amigo Alvares Machado em que fica evidente a situação: “A Guilhermina não está mais conosco, e este passo ainda o devo a Riedel, que assim cortou a raiz do mal e desfez o feitiço. Grandes asneiras fiz eu, que toda a vida hei de chorar; mas, o que não pode a paixão!” (apud COSTA, 2007, p. 8).

Conforme já exposto, é inegável que o fator que mais provocava discórdias na comitiva tinha a ver com os desafios gerados pelas “diferentes formas de compreenderem o ofício de um documentador científico” (COSTA, 2007, p. 8). Com base nas informações disponíveis e pesquisas recentes sobre a famigerada expedição, Baeza (2014, p. 9) considera que “a relação entre arte e ciência constitui um ponto central para compreender o infeliz fim desta empresa, pois, concretamente, os atores comprometidos tinham noções muito divergentes do papel dos artistas na empresa”. Apesar, porém, de configurar um dos pontos nodais que poderia explicar a derrocada da controversa empreitada, ela passa longe de ser a única, como é demonstrado pelos fatores elencados por Baeza, a começar pela

desmesura de uma empresa que não ponderou a realidade natural e social com a qual se enfrentaria; o desequilíbrio físico e moral de seu líder; as diferenças de hierarquia social entre os seus integrantes; a desmedida autoestima de alguns dos seus participantes, os vai e vem que sofreram as relações pessoais no interior do grupo; as desavenças, as antipatias mútuas cruzadas e constantes; o espírito romântico de uns, a racionalidade de outros; a frivolidade, os costumes levianos que se atribuem a alguns; os amores e desamores de Guilhermina com seu marido e com Taunay; as querelas, os ciúmes e as paixões que foram desfazendo uma empresa que, concebida à luz da razão, terminou consumida pela paixão de seus integrantes. (BAEZA, 2014, p. 10)

Apesar de todos esses problemas, segundo Boris Komissarov, professor da Universidade de São Petersburgo e maior especialista da expedição Langsdorff, o seu legado é riquíssimo por tratar-se do “último acervo clássico sobre o Brasil ainda não incorporado à ciência e à cultura” (apud PRADA, 2000). O interesse em se ter acesso aos registros desse evento audacioso em pleno século XIX é justificado, uma vez que, apesar de pertencerem de forma legal e mesmo cultural ao governo russo, trata-se, nas palavras de Irina Túnkina, de

obras que “recriam a imagem do Brasil do início da época de sua independência” (2010, p. 9). Ou seja, “o retrato” pertence a eles, mas é o “nosso” retrato. Era de se esperar que em algum momento, ao menos pudéssemos conhecê-lo. Imagine-se, então, de uma forma mais particular, o desejo dos familiares de Adrien Taunay de terem acesso ao material que ele produziu nos últimos anos de sua vida. O próprio Visconde de Taunay expressa essa tentativa em uma nota de seu livro que homenageia o tio famoso, *A cidade de Mato Grosso, o Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*:

Por vezes procurei saber que destino tiveram em S. Petersburgo esses trabalhos. Uma ocasião, pedi oficialmente ao Sr. marquez de Paranaguá, então ministro de estrangeiros, officiasse ao nosso ministro a esse respeito; depois escrevi aos Srs. A. Ionine e P. Bogdanoff, ministros da Rússia aqui. Nada consegui até agora. (TAUNAY, 1891, p. 24)

Somente muitas décadas depois e mediante várias conversações de cunho diplomático é que pudemos ter contato com parte do acervo. No Brasil, teríamos que esperar até 1988 para que acontecesse a primeira exposição sobre a Expedição Langsdorff. Ela passou por quatro cidades brasileiras e marcou o início de retomada pelos estudos sobre o assunto, o qual tomou conta da mídia que celebrava a “volta” de Langsdorff ao país que tanto o inspirou. A aura trágica, a lenda negra e a loucura associada à expedição foi sendo substituída no imaginário das pessoas pelo viés do perfil visionário e pioneiro. *Viagem fantástica* foi uma dessas reportagens, feita pela revista *Veja* no mesmo ano da exposição. Ali confirma-se esse contraste entre a importância do legado das pesquisas da expedição e os seus contornos trágicos. Segundo a matéria, “[o] sonho do barão trazia embutida uma dose de pesadelo” (VEJA, 1988, p. 104). Seu fascínio pelo Brasil produziu nele uma incontrolável inquietação por conhecer em detalhes os seus territórios menos explorados. Não se permitiu descanso enquanto não colocou em prática o empreendimento. Não obstante, “[a] floresta cobrou seu preço a Langsdorff: ele conseguiu sair dela, mas já não era mais o mesmo homem. Como o Kurtz do romance *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, ou o Aguirre do filme de Werner Herzog, os trópicos também enlouqueceram o barão russo” (1988, p. 104):

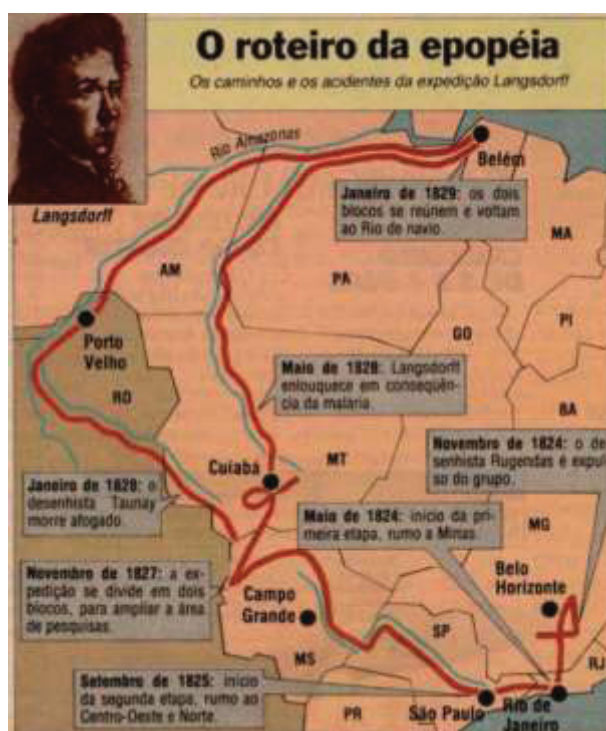
Langsdorff encerrou seu diário a 20 de maio de 1828, depois de passar por febres altíssimas, possivelmente devido à malária, e enfrentar pesadelos e convulsões. Coube a Florence a constatação de que o cientista enlouquecera definitivamente. Chegara ao fim para Langsdorff o sonho de redescobrir o Brasil: ele acabara engolido por seu objeto de estudo. (VEJA, 1988, p. 105)

É certo, então, que a riqueza e importância histórica do legado da expedição não

permitem concluir que ela foi um fracasso. Não obstante, em termos de sua realização prática, foi dominada por incidentes funestos. Não escapou nem mesmo o autor da primeira biografia de Langsdorff, Guenrikh Manizer, cientista e linguista russo que chegou a finalizar a obra em 1917, mas morreu vitimado pelo tifo. Tal infortúnio, de acordo com Cecília Prada (2000, n.p.), fez com que “seu livro permanecesse inédito na Rússia até 1948, e no Brasil até 1967”. Realmente não é exagero classificar a expedição como uma epopeia trágica. Infelizmente, desde o processo de pesquisa, coleta, classificação e registro desses materiais até o que foi feito dele é todo envolto em névoas soturnas. Prada consegue fazer um apanhado sumarizado dos eventos desastrosos que marcaram a expedição:

Dizimada pela malária e por acidentes vários em plena selva – dos 39 homens que a integraram somente 12 sobreviveriam –, prejudicada por numerosos desentendimentos entre alguns de seus membros e marcada pelo trágico afogamento de seu melhor pintor, o jovem Adrien Taunay, a expedição organizada pelo barão Georg Heinrich von Langsdorff terminou envolvida irremediavelmente em controvérsia e mistério. O fato culminante foi a loucura irreversível que atingiu o próprio Langsdorff, em maio de 1828, após ter contraído malária – e provocou o final da expedição em 1829, um ano e meio antes do prazo previsto para seu término. Do ambicioso itinerário original traçado ela pudera cumprir somente metade – assim mesmo um trajeto notável, pois abrangia um percurso, fluvial e terrestre, de 17 mil quilômetros, a partir do Rio de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso e Amazônia. (PRADA, 2000, n.p.)

O mapa do roteiro da expedição que consta da matéria da Revista Veja de 1988 fornece um parâmetro da dimensão do projeto concebido por Langsdorff.



■ Figura 70 - Mapa com Roteiro da Expedição Langsdorff. (Revista Veja, 13 de julho de 1988).

Obviamente, esse tipo de expedição demandava muitos recursos financeiros – os quais, devido aos entraves burocráticos, eram impedidos de chegar a tempo e na quantidade necessária para garantir a exequibilidade da missão. Além disso, outro fator crucial para o desenrolar negativo dos eventos, é que “efetivamente não foi considerada a particular, difícil e desafiante realidade natural dos trópicos no espaço interior do Brasil” (BAEZA, 2014, p. 8). O próprio Adrien, em carta à família explicava como era aflitivo fazer parte da comitiva que, a seu ver, pecava pela falta de planejamento e pelas dificuldades de comunicação. Anos mais tarde, o próprio sobrinho, o Visconde de Taunay, traduziria e reportaria o conteúdo dessa correspondência:

O cônsul deve estar agora prestes a partir. Julgo, entretanto, que talvez não possa descer este ano, caso em que voltaremos também para Cuiabá. Não sei o que acontecerá então: demorar-nos-emos ainda um ano por cá ou seguiremos pelo Araguaia até ao Pará? A expedição está tão desordenada (*embrouillée*), que impossível é fazer conjecturas sobre seu futuro... (TAUNAY, 1827 apud TAUNAY, 2007, p. XL).

“Antes de ensandecer”, prossegue a reportagem de 1988, “Langsdorff enviou a São Petersburgo, hoje Leningrado, um acervo formidável [...] – um tesouro que forma o mais completo inventário do Brasil dos primeiros anos do século XIX” (VEJA, 1988, p. 105). E realmente não foi pouca coisa. Fomos realmente parar na Rússia: “100.000 exemplares de plantas de várias espécies, animais empalhados, minerais, mapas, 1000 páginas de diários com anotações manuscritas, objetos etnográficos e as 369 pranchas com desenhos e aquarelas” (VEJA, 1988, p. 105). Não acabaram aí, contudo, os infortúnios envolvendo a expedição e as amostras brasileiras que compunham esse imenso acervo. Mais dois reveses seriam ainda sofridos. Primeiramente,

seu volumoso arquivo, com mais de 800 documentos importantíssimos – inclusive os minuciosos diários escritos pelo barão –, fora enviado à Rússia, país patrocinador da expedição, mas durante nada menos do que um século foi dado como completamente extraviado. Constava de centenas de caixas que continham diários, anotações de viagem, desenhos, aquarelas, mapas, espécies minerais, animais e vegetais, vocabulários indígenas, material etnográfico e correspondência diversa, que permaneceram numa sala fechada, ainda em suas embalagens originais. Somente foi descoberto por acaso em 1930, por ocasião de uma reforma efetuada no antiquíssimo prédio da Academia de Ciências de São Petersburgo (nessa época, Leningrado). Mas algumas peças preciosas desse arquivo nunca puderam ser recuperadas – como os diários do astrônomo Rubtsov, membro da expedição. (PRADA, 2000, n.p.)

Langsdorff atravessou o oceano e veio para o Brasil. Encantou-se. Colocou-o em

caixas e baús, e daí foi a vez de o país fazer o mesmo itinerário, agora em direção à Rússia. Só que lá ficou nos seus porões por volta de um século até vir à luz – parcialmente e a custo de muitas negociações –, mas não sem antes sofrer mais um golpe:

as extraordinárias coleções mineralógicas, etnográficas, botânicas e ictiológicas, avulsas, que Langsdorff foi remetendo com regularidade germânica à Rússia de 1813 – ano em que chegou ao Brasil na qualidade de cônsul-geral da Rússia – a 1827 (“muitos caixas”, costumava dizer em seu português peculiar), foram dispersadas entre várias instituições e sofreram alguns reveses e desgastes. Os piores foram os causados pela inundação que atingiu Leningrado em 1924 e pelas consequências do bloqueio da cidade na 2ª Guerra Mundial. (PRADA, 2000 n.p.)

Como já atestamos, foi em solo brasileiro, contudo, que de todos os percalços e calamidades, talvez o mais triste tenha acontecido: o trágico e completamente evitável acidente que tiraria a vida Aimé-Adrien Taunay. Prada (2000) contextualiza dos fatos que envolveram e levaram ao funesto incidente:

E assim, no dia 18 de dezembro de 1827, ele [Ludwig Riedel] e Taunay chegaram a Vila Bela. No dia 30 de dezembro resolveram fazer uma pequena viagem até Casalvasco, na fronteira da Bolívia, aonde chegaram em 3 de janeiro de 1828. Na volta a Vila Bela, o impetuoso Adrien disparou à frente de Riedel, em meio a uma violenta tempestade que se aproximava. Ao chegar ao rio Guaporé, de águas caudalosas e agitadas, em meio a forte chuva e raios resolveu atravessá-lo a nado, impaciente com o barqueiro que não vinha. Adrien nadava muito bem e confiou demasiado em suas forças. Sob o olhar consternado dos que estavam no local, que não conseguiram fazer nada para socorrê-lo, desapareceu para sempre nas águas – tinha 25 anos. (PRADA, 2000, n.p.)

Essa fatalidade abalou muito seu amigo Riedel. Ficou a ele a responsabilidade de escrever e reportar o terrível acontecimento à família de Adrien a qual ficou profundamente abalada. Seu pai, Nicolas Taunay, faleceu alguns anos depois desse incidente, sem ter conseguido realmente superá-lo. O irmão Félix nunca aceitou essa perda e parece ter feito questão de manter viva sua memória transmitindo aos seus filhos relatos sobre o tio que não chegaram a conhecer. Essas lembranças mantiveram-se vívidas especialmente através de seu sobrinho, o Visconde de Taunay que em *O rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*, reporta palavras que ouvira de seu pai sobre o lastimável acontecimento. O escritor descreve que, mesmo muito tempo depois do incidente, a perda do irmão mais novo em circunstâncias tão extremas era ainda muito penosa para seu pai:

Na verdade, cinquenta annos, cheios das maiores peripecias, já erão passados, e, entretanto, meu pai contava ainda, com lagrimas nos olhos e tremôr na voz, o sinistro que, a 5 de janeiro de 1828, ocorrêra nas aguas revoltas do rio Guaporé, á vista de Villa-Bella, arrebatando á existencia seu irmão mais moço Amado Adriano Taunay, em pleno desabrochar do mais precoce e admiravel talento, de que soubêra dar as provas mais brilhantes e promettedoras. (TAUNAY, 1891, p. 13)

Apesar de todas as divergências e confrontos entre o líder da expedição e o seu então primeiro ilustrador, Langsdorff parece ter ficado realmente consternado com essa perda. A partir dos registros em seu diário, é possível apreender que ele não ignora os desagrvos entre os dois, mas que é impossível não reconhecer a genialidade, versatilidade e o talento do jovem e vivaz artista:

Essa notícia foi para mim muito dolorosa, mesmo tendo muitas e fundamentadas razões para estar descontente com o comportamento do falecido. Taunay possuía um dom natural variado. Foi um artista verdadeiramente genial, em todo o sentido da palavra. Imaginação aguçada, inclinação para a música, a mecânica, a pintura, além de ter sido infinitamente imprudente e arrojado... Se estava inspirado, em uma hora produzia mais que qualquer outra pessoa em meio dia. (apud PRADA, 2000, n.p.)

Quando Riedel reecontra a outra parte da expedição, Langsdorff já havia perdido a consciência. O botânico, ainda enlutado pela perda do amigo que deixara sepultado na cidade de Vila Bela, toma a frente da expedição. Chegando ao Rio de Janeiro, a comitiva é recebida pelo diplomata russo no Brasil, Franz Borel que ficou extremamente impressionado com o estado de Langsdorff. Na carta que escreve ao Ministro dos Assuntos Estrangeiros da Rússia, K. V. Nesselrode, ele testemunha ter encontrado “o senhor Langsdorff em uma situação completamente miserável. Privado de todas as suas capacidades mentais, ele age como se fosse uma criança, não pode ocupar-se de absolutamente nada, e tampouco consegue conversar” (apud KOMISSAROV, 2010, p. 27).

Além das pinturas e registros escritos em diários de viagem, outro feito de grande vulto da expedição foi o conjunto de **mapas** do território brasileiro que produziu. O grau de precisão desses registros é surpreendente. Estudos recentes sobrepoem os mapas da época da expedição com os atuais e a diferença é impressionantemente muito pequena. Essa façanha deve-se ao trabalho dedicado do astrônomo e cartógrafo da expedição, Néster Rubtsov. Ele trabalhou também muito próximo ao chefe da expedição, como seu auxiliar imediato, inclusive assumindo e concluindo com sucesso o seu comando quando Langsdorff adoeceu. Foi um trabalho inédito em termos de sua complexidade, detalhamento, precisão e especialmente da amplitude da área que foi mapeada no Brasil.

Metódico e intransigente, como afirma Cypriano (2010, n.p.), Langsdorff havia “ficado demente, o que possivelmente foi causado pela sífilis.”⁴⁵ Toda a produção da

⁴⁵ Apesar de a doença de Langsdorff ser mais recorrentemente atribuída à malária, o tifo e a sífilis aparecem eventualmente em alguns registros.

expedição [dessa forma] foi encaminhada à Rússia e desaparecida até 1930, quando foi encontrada nos porões do museu do Jardim Botânico de São Petersburgo”. Depois de terem ficado ali guardados por quase cem anos, tiveram que esperar “por mais 60 anos, até serem catalogados. Em fins do século XX, a abertura política soviética permitiu uma primeira exposição parcial do acervo na Europa, e só em 2010 ocorre a exposição desse material em cidades brasileiras” (RODRIGUES, 1995, n.p.).

No ano de 2007 foi fundada no município de Diamantino no Mato Grosso, a *Casa memorial dos viajantes*. A cidade fica a 200 km de Cuiabá capital do estado e serviu de um duradouro pouso para os integrantes da expedição Langsdorff. Ali é possível ter acesso a mapas, trechos do diário da Langsdorff, réplicas de aquarelas de Aimé-Adrien Taunay e Hercule Florence, além de livros sobre o tema.



Figura 71 - *Casa memorial dos viajantes* em Diamantino, Mato Grosso.⁴⁶

Hoje é possível conhecer esse acervo da *Casa memorial* pelas galerias de fotos da Exposição Virtual da Expedição Langsdorff no site da Prefeitura de Diamantino que também fornece notícias de ações realizadas para manter viva a memória do local.⁴⁷ Em 2018 a prefeitura da cidade anunciou o resgate de grande soma em investimento para a construção do Museu Langsdorff Diamantino na região central da cidade que, por seis meses em 1828, serviu de pouso para a expedição.

Langsdorff era um homem notável, incansável e extremamente aguerrido. Talvez um pouco além da conta. Quem sabe quisesse demais da vida – e do Brasil. Antes mesmo de lançar-se na expedição que selou seu destino, em 1816 ele havia investido tempo, esforço e dinheiro no projeto de uma fazenda modelo com mão de obra de imigrantes alemães em substituição ao trabalho escravo. Era a Fazenda da Mandioca, em Petrópolis, um lugar cuja

⁴⁶ FONTE: <https://www.diamantino.mt.gov.br/casamemorial/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

⁴⁷ www.diamantino.mt.gov.br/langsdorff

beleza natural e o ambiente cultural e científico que encerrava atraiu a visita de vários viajantes naturalistas e do próprio D. Pedro I.

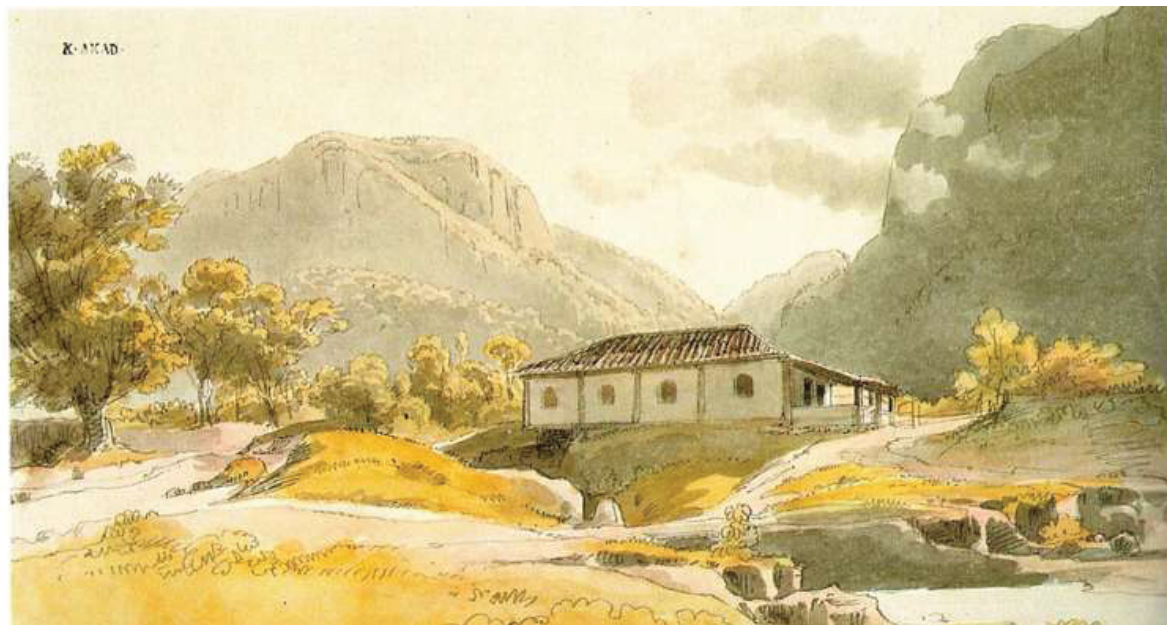


Figura 72 – Casa da Langsdorff na Fazenda da Mandioca, aquarela de Thomas Ender (1817).⁴⁸

Andrea Roca (2016, p. 109) destaca que, em meio a dificuldades de ordens diversas, Langsdorff não foi bem sucedido em transformar a sua fazenda “nem em um polo inovador na agricultura, nem em um núcleo imigratório bem-sucedido” como planejava. No entanto, isso não impediu que ela imprimisse uma marca significativa funcionando “à maneira de uma instituição científica. A fazenda possuía uma espécie de ‘museu de história natural’ com um herbário, coleções de zoologia e mineralogia, e centenas de diferentes amostras naturais; tinha também um jardim botânico e uma esplêndida biblioteca” (ROCA, 2016, 2018). O local e o projeto que havia concebido eram realmente admiráveis, como explica a historiadora Janaína Botelho (2018). Visionária, a obra enchia os olhos e nutria as mentes:

Quando adquiriu a Fazenda da Mandioca, Petrópolis era tão somente a Fazenda do Córrego Seco. Em seu projeto, Langsdorff introduziria técnicas agrícolas e industriais europeias e um modelo de trabalho livre e remunerado em substituição ao trabalho escravo, para servir de modelo no país. Além da implantação de uma colônia agrícola com imigrantes alemães preparava uma grande expedição exploratória pelo interior do Brasil. Nesse último caso, recebera apoio financeiro do governo russo.

⁴⁸ FONTE: http://mirindiba-ipcca.blogspot.com/2008/07/fazenda-mandioca-mag-do-sculo-xix_10.html. Acesso em: 5 mar. 2021.

No entanto, para a colônia agrícola, não obstante inúmeros pedidos de ajuda financeira às autoridades nacionais, teve que colocar recursos próprios usando uma herança legada por seu tio. Langsdorff recebeu no grupo de imigrantes alemães agricultores, artesãos, marceneiros, carpinteiros, construtor de moinho, ferrador, carvoeiro, pedreiros, alfaiate, saboeiro, cirurgião e guarda-livros. [...] Adepto da policultura havia na propriedade plantações de mandioca, café, milho, batata, índigo e noz moscada. Modernizou os engenhos de farinha e milho e construiu olarias. (BOTELHO, 2018, n.p.)

De forma concomitante à sua dedicação na “administração da colônia agrícola, Langsdorff mantinha suas atividades como cônsul, aos seus estudos científicos e preparava o maior projeto de sua vida, a expedição científica ao Mato Grosso, Amazônia, Pará, Peru e Venezuela” (BOTELHO, 2018, n.p.). Um projeto tão possante quanto a criação de uma fazenda modelo em nível nacional demandava muita dedicação. O sucesso de tal empreitada não poderia ser viabilizado quando o seu idealizador já tinha caído de amores por outro projeto ainda mais possante.

Quando Saint-Hilaire visitou a Fazenda da Mandioca na Serra da Estrela, encantou-se com a propriedade e deixou anotado: “é impossível encontrar um lugar onde um naturalista faça mais belos trabalhos. Langsdorff não pode deixar de ficar célebre na História do Brasil” (apud BOTELHO, 2018, n.p.). Ficou realmente muito famoso, mas não pelos meios que havia arquitetado. A doença que o acometeu não lhe tirou a vida, mas levou o seu bem mais precioso: sua consciência e a lembrança da experiência científica e exploratória no Brasil a qual foi total e definitivamente apagada de sua memória. Komissarov (2010, p. 19) expressa a irônica e última tragédia envolvendo a desaventurada sina do cientista alemão: “O tempo que Langsdorff sempre quis acelerar, desde então, ficou parado para sempre para ele”.

3 A PINTURA VERBAL DO VISCONDE DE TAUNAY

O filho de Félix-Émile, Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899), autor, entre tantas obras, de *Inocência* (1872) e *A Retirada da Laguna* (1871), nasce no Rio de Janeiro e compartilha com a família de artistas o gosto pelo estudo e pelas artes. Também terá, como o pai e o avô, grande apreço pela família real, em particular pela figura do imperador D. Pedro II. Tinha profundo amor pelo Brasil assumindo sua parcela no compromisso de lhe traçar 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.



Figura 73 - LOUIS-AUGUSTE MOREAUX: *O escritor Alfredo d'Escragnolle Taunay (1843-1899), autor de “Inocência”, antes de 1899 (quando Taunay morreu). Óleo sobre tela, 150.00 cm x 100.00 cm. Rio de Janeiro, Museu Imperial de Petrópolis.*

Com relação à sua produção literária, Antonio Candido (2000) afirma que “Taunay sentia muito bem quais eram suas obras duradouras” (v. 2, p. 277). Para explicitar esse ponto, o crítico literário menciona trechos de *Memórias* (1908), obra póstuma de Taunay,

em que o próprio escritor, escusando-se pela “imodéstia”, expõe suas projeções futuras: “nutro a ambição que hão de chegar à posteridade duas obras minhas, *A retirada da Laguna* e *Inocência* [...]. A esse respeito, tomei um dia a liberdade de dizer ao Imperador [...] mostrando-lhe aqueles dois livros [...]: ‘Eis as duas asas que me levarão à imortalidade’” (TAUNAY, 2005, p. 135). Anamaria Filizola (1991) empreende uma análise desse autoproclamado vaticínio literário, buscando entendê-lo pela chave do contexto histórico e político do Império:

Qual dos dois livros de Taunay teria a asa mais curta? O texto das *Memórias* não deixa entrever a opinião do Imperador; se D. Pedro seleccionasse tendo em mente o estatuto de verdade, gostaria mais d’*A Retirada*; a ficção teria a asa mais curta. Todavia, se seu juízo levou em conta a curta memória dos seus súditos para com os assuntos da pátria, talvez se referisse a *Inocência* como tendo a asa mais longa; o romance frustrado da sertaneja poderia interessar a mais pessoas por mais tempo. Mas é preciso lembrar que esse diálogo cifrado se deu em outubro de 1889. Talvez tivesse em mente *A Retirada* como tendo a asa mais longa... (FILIZOLA, 1991, p. 109)

É de conhecimento geral, porém, que Taunay tinha especial apreço por *Inocência*, que “lhe parecia algo definitivo, pelo cunho de realidade e por concretizar uma aspiração literária fundamental do Romantismo: o nacionalismo estético” (CANDIDO, 2000, v. 2, p. 277). Novamente, em suas *Memórias*, o próprio Visconde tece comentários sobre a importância do livro levando em conta seus atributos intrínsecos e sua influência enquanto legado:

No meu pensar bem leal, talvez ingênuo, por isso mesmo e de bastante imodéstia, este romance é a base da verdadeira “literatura brasileira”. O estilo suficientemente cuidado e de boa feição vernácula preenche bem o fim revestindo do prestígio da frase descrições perfeitamente verdadeiras em que procurei reproduzir, com exatidão, impressões recolhidas em pleno sertão. É um livro honesto e sincero, e estou que as gerações futuras não hão de tê-lo em conta somenos. (TAUNAY, 2005, p. 227)

Essa avaliação positiva de *Inocência* é validada sob vários aspectos por muitos críticos, a exemplo de Alfredo Bosi (1994) que entende ter sido Taunay “capaz de enquadrar a história de *Inocência* (1872) em um cenário e em um conjunto de costumes sertanejos onde tudo é verossímil. Sem que o cuidado de o ser turve a atmosfera agreste e idílica que até hoje dá um renovado encanto à leitura da obra” (p. 144). Bosi ainda aponta que, tanto por temperamento como cultura, Taunay conseguiu espelhar em sua obra a sensibilidade estética advinda de uma postura contemplativa sobre os cenários e personagens que transpôs para o papel. Por Taunay reunir, além da vocação literária, as habilidades inerentes à sua formação como engenheiro, militar e pintor, obteve “condições para dar ao regionalismo

romântico a sua versão mais sóbria. Homem de pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito de pesar com a inteligência as suas relações com a paisagem e o meio” (BOSI, 1994, p. 144).

A obra de Taunay é marcada por contrastes ou, digamos, questões “fronteiriças”, em particular no que diz respeito aos limites entre ficção e documentário e também o que é tido como um aspecto de transição de estilo entre Romantismo e Realismo. Naira Nascimento chama a atenção para o fato de que a produção de Taunay é “marcada simultaneamente pelo registro documental e pelo apelo estético. [...] Algumas das narrativas são temperadas por procedimentos ficcionais, ao passo que a produção ficcional patenteia o caráter documental” (2002, p. 18). A autora igualmente ressalta o caráter de difícil categorização do autor em especial pelo que ela chama de “esfumaçamento de fronteiras que se verifica em grande parte de sua obra, onde os discursos memorialístico, ficcional, o da crônica ou o do relato interagem” (p. 18). Esse terreno não muito delimitado no campo das letras, acaba cobrando um preço cuja fatura vai para as obras, como aponta a autora: “Com a separação dos estudos históricos dos literários, cada um à procura da sua cientificidade, a narrativa de Taunay, pelo seu compromisso de relato, afasta-se da literatura, e, pelo seu caráter narrativo e algumas vezes até fabulativo, torna-se objeto de desconfiança para os historiadores” (NASCIMENTO, 2002, p. 19).

Existe também espaço para debate com relação à corrente literária que mais caracterizaria sua produção. Para Bosi, a categorização do estilo de Taunay – que às vezes pode parecer volátil, no sentido de que é difícil uma delimitação mais pontual – não é a questão principal a ser levada em conta. O período em que suas obras foram escritas, bem como o seu contexto social e político – estes sim, um tanto quanto voláteis – é que encontram manifestação em seus textos: “Viajante mais sensual do que apaixonado”, analisa Bosi (1994), “incapaz do empenho emotivo de um Alencar, a sua realidade é por isso mesmo mais tangível e mediana. Há quem veja nele um escritor de transição para o realismo. Não é bem assim. Quando maduro, criticou o naturalismo” (p. 144-145). Analisando as obras que produziu depois de *Inocência*, Bosi vê em Taunay “uma postura fundamentalmente egótica” a qual “nos diz que se algo mudou foi a sociedade, não o estofo individualista do escritor” (p. 144-145).

Tanto *Inocência* como *A Retirada da Laguna* foram obras produzidas a partir das viagens que Taunay empreendeu pelo interior do Brasil. Muito jovem ainda, participou como cronista, soldado e mesmo como artista viajante na Expedição ao Mato Grosso durante a Guerra contra o Paraguai. Essas circunstâncias vivenciadas pelo escritor

marcariam definitivamente sua obra. Sussekind (2008) argumenta que os relatos de viagem têm sua manifestação literária no próprio século em que foram majoritariamente produzidos, “habitando sobretudo a prosa de ficção que aparece no período” (p. 67). Nas obras de Taunay, eles estão lá, seja na “composição de um cenário natural bastante obediente às pranchas, ao paisagismo dos pintores e desenhistas que acompanhavam as expedições científicas”, mas também na

configuração de um narrador de ficção, em geral “destacado” da trama folhetinesca, que, à maneira de um viajante, observa e registra paisagens e costumes. Na própria definição de literatura “brasileira” como uma espécie de mapeamento e viagem incessante em direção a origens e sementes da nacionalidade, ao descobrimento de algo a que se possa chamar Brasil. Viagem de fundação, mas que deve obrigatoriamente se definir como simples demarcação do que já-está-lá, retorno. (SÜSSEKIND, 2008, p. 67)

As experiências de Taunay como viajante influenciaram tanto sua carreira literária como sua carreira na vida pública, uma vez que, além de escritor, foi muito atuante no cenário político do Império. Antonio Candido (2000) analisa tanto as qualidades artísticas quanto a sensibilidade estética do Visconde de Taunay no que se refere ao seu amor e admiração pelo Brasil, em especial sua paisagem. Conclui que dessa forma, não havia nenhum impeditivo para que “esse esteta de sangue francês construísse da pátria uma visão exótica e brilhante” (v. 2, p. 276). No entanto, Taunay não se deteve num conhecimento e expressão superficial e distante de sua terra. “As circunstâncias levaram-no”, prossegue Candido,

a conhecê-la mais a fundo; a internar-se no interior bruto, lutar por ela, enfrentar asperamente a paisagem no lugar de contemplá-la. A paisagem deixou de ser para ele, um espetáculo: integrou-se na sua mais vívida experiência de homem. Ao naturismo pré-romântico da Tijuca, do avô, dos tios e do parente Chateaubriand, vem fundir-se o sertanismo prático da Expedição de Mato Grosso. Ao músico e desenhista orgulhoso dos dotes físicos e artísticos, o tenente da Comissão de Engenheiros, integrado no corpo do país de um modo desconhecido a qualquer outro romancista do tempo. Daí resultar um brasileirismo, misto de entusiasmo plástico e consciência dos problemas econômicos e sociais, alguns dos quais abordou com bom senso e eficiência. Daí, também, o fato de suas obras mais significativas estarem ligadas à experiência do sertão e da guerra, que elaborou durante toda a vida, sem poder desprender-se do seu fascínio. (CANDIDO, 2000, v. 2, p. 276)

Esse contato direto com o território menos conhecido do Brasil e o povo que nele habitava (menos conhecido ainda), ganha expressão na sua obra e lhe rende elogios dos críticos. No tocante à questão da construção do conceito de ‘nação brasileira’, por exemplo, José Arruda e Nelson Piletti (2010) apontam que ela “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” (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” (apud ARRUDA & PILETTI, 2010, p.390). Visconde de Taunay “foi considerado por historiadores como [o próprio] Capistrano de Abreu, como um ‘estrangeiro’ que incluiu o sertão e outras províncias na unidade nacional, não a identificando apenas à capital Rio de Janeiro e seus cidadãos” (DIAS, K.K., 2013, n.p.). É um mérito que ele pode compartilhar com vários artistas viajantes que tiraram muitos brasileiros do anonimato ao evocá-los em variadas formas de representação.

Nas duas obras selecionadas para essa pesquisa a análise privilegiará a caracterização de dois personagens que adquirem expressão emblemática no processo de formação identitária do brasileiro. Em *Inocência*, o foco recairá sobre o explorador estrangeiro, através do simpático e ao mesmo tempo um tanto caricato naturalista alemão, Meyer. Já em *A Retirada da Laguna*, sobre a figura do sertanejo brasileiro, o típico homem “da terra”, na caracterização heroica do guia Lopes da Laguna. Esteticamente, ambos os personagens são ricamente construídos. De forma muito sensível, através da movimentação dessas personagens nas suas devidas tramas, Taunay consegue captar e transmitir o tipo de mentalidade que cercava essas relações de alteridade muito presentes no Brasil do século XIX.

Numa linha interpretativa que estreita ainda mais os limites entre a literatura e as ciências sociais, é possível apreender em ambas as obras, em muitos momentos e de maneira alegórica, alguns dos mais significativos retratos da gênese do nosso povo e nação no sentido de “comunidade imaginada”. Personagens marcantes, um estrangeiro e um brasileiro, ambos criados narrativamente pela lente de um autor brasileiro de criação estrangeira. A equação parece um jogo de espelhos multifacetados, um modelo mesmo do que foi a gênese da nossa nacionalidade.

3.1 “INOCÊNCIA”

Inocência (1872) é a obra mais famosa do Visconde de Taunay. O conflito gira em torno do triângulo amoroso formado pela heroína romântica que dá nome ao livro, Cirino e Manecão. O tema do amor impossível e a inevitável tragicidade do enredo, levou o livro a ser conhecido como *Romeu e Julieta* do Sertão. Só que aqui a tensão não é gerada pela rivalidade entre duas famílias, mas pelo contato entre dois sistemas com códigos culturais intransponíveis que entram em colisão. Cirino é um jovem cujos “conhecimentos farmacêuticos e a consulta ao Dicionário de Consulta Popular, do Dr. Chernoviz garantiram a ele credibilidade necessária” (FUNCAB, 2016, p. 2) para apresentar-se como médico e sair curando moléstias sertão adentro pelo interior do Brasil. Numa de suas incursões, encontra Inocência, uma jovem de beleza fascinante que está doente, acometida pela malária. Cirino, de imediato, cai de amores por ela, mas encontra como impedimento, além da vigilância de seu pai, Pereira, o fato de que este a prometera em casamento a Manecão, um homem rústico a quem ela não ama. A história se passa no Sertão de Sant’Ana do Paranaíba, na província do Mato Grosso, e à medida que enredo se desenvolve, somos apresentados a cenários e personagens praticamente desconhecidos para a sociedade do século XIX. A trama amorosa e trágica serve, portanto, como motivo para apresentar essa faceta do Brasil para o brasileiro – e para o mundo, já que *Inocência* fez enorme sucesso em outros países, principalmente da Europa, o que, na avaliação de Alfredo Bosi, tem explicação:

No âmbito de nosso regionalismo, romântico ou realista, nada há que supere *Inocência* em simplicidade e bom gosto, méritos que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições sem falar nas que, já no século passado, se fizeram em quase todas as línguas cultas. A gênese do êxito estará talvez na fórmula de arte cara ao romancista: o “realismo mitigado”. Há algo de diplomático, de mediador, na sua atitude em relação à matéria da própria obra. (BOSI, 1994, p. 144-145)

Além do amor impossível e idealizado, os principais temas giram em torno dos valores da sociedade patriarcal do sertão brasileiro em constante tensão com os dos europeus, materializados na trama na figura do naturalista alemão Meyer, o qual também encontra hospedagem na casa de Pereira enquanto pesquisa novas espécies nativas no interior do Brasil.

A preocupação de Taunay com a fidedignidade na elaboração de seus personagens e do contexto no qual buscara inspiração para compor sua obra confirma, na análise de Lúcia Miguel Pereira, a previsão do autor sobre o sucesso e perenidade de *Inocência* em

detrimento das demais obras do autor: “Cautelosa e embuçada, precisando de um entrecho romântico para se fazer aceitar, era a necessidade de aproveitar o romance como um meio de observação, um agente de aproximação entre as camadas cultas do país e as suas verdadeiras condições, que penetrava na literatura” (apud FILIZOLA, 1991, p. 98). Para Nascimento (2002), o tipo de precisão quase científica adotada por Taunay ao expor detalhes geográficos, culturais e humanos em *Inocência* é elaborada de forma harmoniosa com relação ao enredo na trama. Para a autora “o descritivismo ou as anotações científicas, longe de prejudicar a narração, interagem com os demais elementos” (p. 24).

Há outro mecanismo narrativo muito significativo no processo da construção do enredo de *Inocência*. Por conta do excessivo zelo de seu pai, a personagem principal vive isolada no meio do sertão e afastada da sociedade. 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 brasileiro que só conseguiu se fazer conhecido por meios ficcionais. Por ser Taunay um viajante que desbravou o sertão, como aponta Sússekind (2008, p. 209), a exemplo de outros “viajantes naturalistas, a opção em geral [foi] pelas viagens ao interior e, nelas, pelo levantamento de tipos, usos e costumes locais”. Interessava muito ao escritor inteirar-se sobre como se davam as relações interpessoais e quais eram os costumes dos habitantes da região explorada. Essas “coletas” aparecem de fato na narrativa de *Inocência*, não sendo à toa, por exemplo, que, “como Saint-Hilaire, [...] se mencione tantas vezes e quase com as mesmas palavras observação repetida na maior parte dos relatos de viagens do século XIX sobre a reclusão das mulheres, escondidas dos olhos dos hóspedes, sobretudo no interior do país” (SÜSSEKIND, 2008, p. 209-210).

Nesse sentido, vale ressaltar que vários incidentes e personagens criados pelo Visconde de Taunay tiveram inspiração em encontros reais que travou com as gentes do sertão. “Para esse desenhista, descendentes de pintores”, argumenta Antonio Candido, “o valor da obra dependia da autenticidade dos modelos”, tipos que pela convivência “passam do cotidiano para a ficção”, ou seja, “não apenas os quadros naturais e os costumes, mas várias das pessoas que viu, foram reproduzidas com uma fidelidade que dá valor documentário à sua ficção” (2000, v. 2, p. 278). É o caso, por exemplo de José Roberto, “um curandeiro que se intitulava doutor ou cirurgião”, o qual serviu, assim como relata em suas *Memórias* o próprio Taunay (2005, p. 366), “para a figura do apaixonado Cirino de Campos, atenuando os modos insolentes, antipáticos daquele modelo, com quem entabulei, por curiosidade, conversação”. Outro importante personagem do romance foi inspirado em João

Mineiro, um tipo rude e cismado, mas hospitaleiro, que deu pouso e ceia ao jovem soldado como forma de se retratar após uma infundada cena de ciúmes da filha. O sertanejo de meia-idade esclarece que suas crenças faziam parte das tradições familiares e da maneira que fora criado – ideias que lhe conferiam opiniões um tanto quanto peculiares: “Mulher é bicho tão perigoso, que leva de repente os homens mais seguros de juízo às maiores desgraças” (TAUNAY, 2005, p. 371). Tal encontro permitiu a construção de Martinho Pereira: “Escusado é dizer”, comenta Taunay (2005, p. 371), “que este representante do carrancismo de passadas épocas me serviu para o tipo do pai da gentil e sacrificada *Inocência*”. Em Sant’Ana do Paranaíba à margem do Rio Sucuruí, Taunay encontra “o anãozinho, mudo, mas um tanto gracioso, sobretudo ágil nos movimentos, [que buscava] conversar por meio de frenética e engraçada gesticulação” (p. 360). Dele surgiu Tico, o guardião de Inocência. O naturalista Meyer, como veremos mais à frente, igualmente guarda semelhanças com um personagem muito peculiar que fez parte – direta ou indiretamente – da vida dos Taunay em solo brasileiro. O morfético Garcia, “desconsolado leproso, repellido do rancho de Pereira” (p. 366) foi inspirado no homônimo senhor que lhe oferecera curto pouso e farta refeição – e Jacinta, sua neta, motivou a elaboração literária da personagem principal do romance.

Aliás, a heroína trágica guarda muitas particularidades tanto em sua caracterização como em relação às fontes utilizadas para sua elaboração. Como reconhecido pelo próprio autor, ela é fruto de sua força criativa exercida a partir da lembrança de duas mulheres que conheceu em suas viagens enquanto jovem militar: a índia Antônia da tribo Guaná, com quem viveu um romance juvenil no período em que participava da Campanha de Mato Grosso, e a já mencionada Jacinta, sertaneja de grande beleza desafortunadamente acometida pela lepra, com a qual teve um rápido encontro. Jacinta, como o próprio autor declara, “deu nascimento moral a *Inocência*” (TAUNAY, 2005, p. 366). Por outro lado, a inspiração advinda do relacionamento com Antônia conferiu-lhe excepcional força dramática: “Se em *Inocência*”, como aponta Candido (2000, v. 2, p. 279-280), “a experiência artística do sertão serviu-lhe de veículo para exprimir uma versão rústica da fatalidade amorosa, foi porque ele vivera em Mato Grosso uma aventura apenas recentemente revelada nas *Memórias*, em páginas admiráveis pela sinceridade da emoção”. Curiosamente, portanto, mais do que a paisagem e os personagens do livro, o idílio amoroso – central na trama – também é calcado na vivência pessoal do autor. A análise de Candido (2000, v. 2, p. 280) procura escrutinar “onde” encontram-se manifestadas essas duas jovens no livro:

[...] o *efeito* literário de *Inocência* deve-se à força germinal desse idílio [com Antônia], que tanto marcou o autor. A bela neta do sitiante leproso [Jacinta], destinada a casar com o primo, porventura sem amor, serviu para fixar as recordações da índia Antônia: a candura e a beleza desta comunicaram à personagem central do livro aquele encanto no amor e no padecimento que lhe abriram a posteridade, cumulando os sonhos literários de Taunay. O entrecho e o quadro sertanejo serviram para delimitar e enformar a sua experiência pessoal, que ao projetar-se desta maneira na forma artística, pode satisfazer anseios menos conscientes de expressão afetiva.

Os relatos dessas situações elaborados muitos anos depois, permitem perceber que a passagem do tempo não diminuiu o impacto que o encontro com essas mulheres teve sobre o escritor. Assim descreve o Taunay maduro, por exemplo, o momento em que pousou os olhos na índia Antônia: “E tão sedutora me pareceu que fiquei tolhido de surpresa e admiração e de súbito inflamado, achando-a muito, mas muito acima de quanta descrição me havia sido feita” (TAUNAY, 2005, p. 269). E não foi menor e arrebatamento de sentidos que tomou conta dele ao ver Jacinta pela primeira vez:

Dali a pouco penetrava na saleta uma moça, na primeira flor dos anos, e tão formosa, tão resplandecente de beleza, que fiquei pasmado, enleado positivamente de boca aberta.

Afigurava-se-me que um ente sobrenatural havia feito sua aparição e lembrei-me da frase tão exata e expressiva do grande Goethe, quando descreve a impressão que causara a entrada de Doroteia numa sala: “parecia aquele ambiente acanhado imenso, e transformara-se num espaço enorme!” [...]

E com olhos embelezados, segui todos os gestos daquela excepcional sertaneja [...]” (TAUNAY, 2005, p. 366).

O breve encontro não impediu que guardasse vívida a lembrança do que viu e sentiu: “No momento em que escrevo este nome, reproduzo em imaginação aquela fisionomia doce, suave, sedutora” (TAUNAY, 2005, p. 366). Na descrição de Jacinta, estão prenunciados os traços delicados de *Inocência*: “aquela cútis acetinada e alva, os olhos aveludados, grandes, cintilantes, o nariz de inexecdível correção quer de frente, quer de perfil, os lábios purpurinos a deixarem entrever dentes deslumbrantes”, além de seus “esplêndidos cabelos” (2005, p. 366). No romance, a heroína é descrita como a jovem de “beleza deslumbrante”, “encantadora ingenuidade”, “olhar sereno”, “nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado” (TAUNAY, 2008, p. 50-51) e, claro, dona de uma “espessa cabeleira, negra como o âmago da cabiúna e que em liberdade devia cair até abaixo da cintura” (p. 51-52). *Inocência* aparece igualmente esboçada na descrição de Antônia, a “bela rapariga da tribo guaná”:

Muito bem feita, com pés e mãos singularmente pequenos e mimosos, cintura naturalmente acentuada e fina, moça de 15 para 16 anos de idade, tinha o rosto oval, cútis fina, tez mais morena desmaiada do que acaboclada, corada até

levemente nas faces, olhos grandes, rasgados, negros, cintilantes, boca bonita, ornada de dentes cortados em ponta, à maneira dos felinos, cabelos negros, bastos, muito compridos, mas um tanto ásperos. (TAUNAY, 2005, p. 269)

A beleza, a juventude, os cabelos, os traços finos e delicados da personagem – descritos de forma sensível e minuciosa – remetem às duas musas da juventude do escritor. No entanto, não é só a aparência física de Inocência que nelas se prenuncia. O enlevo que toma conta do jovem Taunay, aparece reelaborado em Cirino, que se perde de amores assim que conhece Inocência. Enquanto curava a moça da maleita, ele próprio se via acometido de um mal incurável: “Saiu-se mal de tudo isso porque se tratava da cura de alguém, para si arranjava enfermidade e bem grave. Com efeito, [...] não pode mais conciliar o sono [...]. Parecia-lhe que o peito ardia todo em chamas a subirem-lhe às faces, abrasando-lhe o pensamento” (TAUNAY, 2008, p. 67). O que o jovem casal irá experienciar é a tensão advinda de um amor de impossível realização – do mesmo molde retirado por Taunay de suas recordações. Jacinta, além de estar prometida ao primo em casamento, já manifestava os sinais da lepra. Estava condenada, coitadinha, assim como Inocência, esta vítima do destino inexorável delineado na trama. A impressão que teve ao conhecer a linda moça, impregnou-se nas lembranças de Taunay e resistiu à passagem do tempo: “A esta hora, passados tantos anos, que será feito da infeliz Jacinta, cujo desabrochar da vida se rodeara de tanta magia?! Ó poder da beleza! [...] Que admirável conjunto, minutos apenas contemplado e entretanto para sempre fixado na memória!” (TAUNAY, 2005, p. 366). Antônio, por outro lado, era livre e saudável – mas índia. Apesar do sentimento sincero que o jovem militar de fato nutria por ela, essa era uma relação desigual e irrealizável: “Pobrezinha da Antônio! Em mim deixou indestrutível lembrança de frescor, graça e elegância, sentimento que jamais as filhas da civilização, com todo o realce do luxo e da arte, poderão destruir nem desprestigiar” (TAUNAY, 2005, p. 296). Sugimoto (2007, p. 6) observa que essa paixão pode, inclusive, “ter contribuído para que sua sensibilidade aflorasse muito mais, propiciando um olhar mais carinhoso para a gente e a natureza de Mato Grosso” e tornando-o um grande observador “daqueles tipos populares e do seu modo de vida, com todo o exotismo que o interior do Brasil proporcionava ao viajante”. E esses tipos, reelaborados criativamente, invadiram sua obra. Com efeito, além de *Inocência*, esse idílio vivido com Antônio inspirou Taunay a compor a trama exposta no conto *Ierecê a Guaná*, “o melhor de quantos escreveu”, como descreve Candido (2000, v. 2, p. 280) “e, indiretamente, o que há de mais profundo em *Inocência*: o perfume indefinível da donzela sertaneja e a tristeza dos seus amores frustrados”. Talvez por ser impossível é que esse amor ficou tão grande,

atravessou os anos e transformou-se no tipo de sentimento que corresponde a um “ideal”, como reflete o autor: “Pensando por vezes e sempre com sinceras saudades daquela época, quer parecer-me que essa ingênua índia foi das mulheres a quem mais amei” (TAUNAY, 2005, p. 277). Dessa forma, nas palavras de Candido (2000), Taunay “ajuntou os dados da impressão e da memória, para reviver num caso particular, inventado, o antigo drama da paixão contrariada, em toda sua cega e, no caso, singela fatalidade” (v. 2, p. 279). Amores assim, ficam maiores que a vida, se eternizam e se perdem na idealização, assim como o que ocorre entre Cirino e Inocência.

Taunay de fato viajava, observava, colecionava e, mais que tudo, se deslumbrava. 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; e no imaginário literário do brasileiro, enquanto heroína do romance que a projeta para além de seus limites geográficos e culturais. Sússekind (2008, p. 208) compreende *Inocência* como um texto exemplar do que ela chama de “[m]ovimento em direção aos relatos e mapas histórico-geográficos da província”. Para a autora, no contexto de produção literária do século XIX, a obra é “um dos mais belos diálogos entre literatura de ficção e relato de viagem produzidos pela prosa brasileira” (2008, p. 208).

3.1.1 Meyer, o viajante-naturalista

Há em *Inocência*, um curioso o jogo de inversões que de alguma forma funciona como reflexo da saga da família Taunay em terras brasileiras. Nela temos os dois viajantes: Cirino e o naturalista alemão Meyer. Ambos são forasteiros e, portanto, agentes desestabilizadores da ordem pré-estabelecida que reinava no contexto do sertão antes de sua chegada. Meyer, porém, além de forasteiro é estrangeiro, assim como foram os Taunay em

terras brasileiras. Dessa forma, o naturalista que chega inadvertidamente na casa de Pereira parece atuar de forma projetiva como representante daquele papel assumido anos antes pela família do Visconde de Taunay, bem como toda uma leva de exploradores, artistas e cientistas estrangeiros. Naquele contexto, eles detinham o ponto de vista “de fora”, desbravando a exótica e fascinante paisagem. Também traçavam juízos de valor sobre o povo que aqui habitava: sua indolência, permissividade e promiscuidade, seus processos inevitáveis de miscigenação, suas condenáveis práticas escravocratas, entre tantas outras. 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, uma “espécie de duplo-cômico do narrador-viajante que o caricaturiza em *Inocência*” (SÜSSEKIND, 2008, p. 220).

O viés cômico do personagem parece alheio a ele, que não se percebe como objeto de riso. São os “outros” que lhe atribuem essa faceta por conta mesmo desse estranhamento entre pessoas de contextos culturais tão distantes. Um exemplo disso acontece quando Meyer vira o centro das atenções ao ser atacado por formigas de picadas extremamente doloridas durante uma de suas pesquisas em busca de novas espécies. Quem relata o acontecido a Cirino é Pereira:

– 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. Além disso, é muito teimoso e obstinado, não dando ouvidos aos apelos do mineiro, que inúmeras vezes o advertira sobre os perigos do terreno. Pereira está ciente disso e inclusive aproveita para ironizar, perguntando a Cirino se esse incidente poderia curar o alemão “da mania de não ouvir os outros que sabem das coisas” (p. 101). 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.

Um outro momento espirituoso protagonizado por Meyer se dá quando ele se

prepara para mais uma incursão na floresta. Aí acontece o que Sússekkind (2008) caracteriza como “alguma cota cotidiana de ridículo, assim como duplicatas irônico-afetivas do narrador” (p. 266). Nesse caso, a “cota diária” é a maneira detalhada como o naturalista prepara seus materiais para sair para “o mato” em busca de insetos. O estranho e meticuloso ritual causa espanto tanto em Pereira como em Cirino. Depois que seus objetos estão prontos, é hora de o estrangeiro se paramentar. Ele então substitui “os óculos habituais por outros, de vidros afumados, muito grandes e convexos, destinados a proteger-lhe amplamente os olhos dos ardores do Sol” (TAUNAY, 2008, p. 88). Mas não é só isso; sua paramentação continua e é possível apreender a situação em que Meyer parece atuar como protagonista de uma cena muito inusitada assistida por uma plateia, mais que atenta, hipnotizada: “Muniu-se, além disso, de outro singular meio de preservação: uma rodela ampla de pano branco forrado de verde que aumentava as abas do chapéu-do-chile, descansando em parte sobre elas” (p. 88). Impossível não antecipar o efeito cômico que toda essa minuciosa preparação e a indumentária do estrangeiro para realizar tarefas que o sertanejo está acostumado a fazer corriqueiramente sem nenhuma elaboração sequer próxima a essa:

Com esse trajo ficou decerto a mais estapafúrdia figura que algum cristão encontrar poderia naquelas trezentas léguas em derredor; entretanto, Pereira, ofendido com aqueles cuidados de prevenção meramente científica, que lá no seu bestunto qualificava de faceirice feminil:

– Veja só, disse ele para Cirino, como este maricas gosta de se enfeitar!... Você não me engana, não, senhor alemão das dúzias...

Mirava-se nesse momento o naturalista, para verificar se lhe faltava alguma coisa.

– Estou pronto, exclamou afinal, e muito desejoso de entrar no mato.

– Ponham-te a tinir os carrapatos, resmoneou Pereira.

– Ah! disse Meyer, e as minhas luvas?... Juque, procure na canastra nº 2, à esquerda, no segundo canto.

Sacou o camarada umas grandes luvas de lã, brancas, muito largas, já usadas e sujas, nas quais o alemão enfiou de um jacto as mãos espalmadas.

– Agora, sim! – anunciou ele com satisfação.

E, dando um sonoro e prolongado hum! – empunhou a rede de apanhar borboletas. (TAUNAY, 2008, p. 88-89)

É esse choque de culturas que desperta as suspeitas de Pereira sobre o alemão que se põe a elogiar de forma ingênua, mas eloquente, a beleza de Inocência quando é apresentado a ela. Parece não haver diálogo possível entre esses dois mundos. Pereira, por exemplo, não consegue entender 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.

Apesar do viés caricatural pelo qual o personagem é construído, ao cientista não é atribuído somente esse traço de exotismo. “A simpática figura de Meyer, o naturalista alemão que caça, classifica e guarda borboletas em caixinhas de folhas-de-flandres” (SÜSSEKIND, 2008, p. 220) é também alvo de uma certa admiração e até empatia em alguns momentos, como quando encerra suas pesquisas e está pronto para retornar à Europa: “No momento da partida, apresentava o naturalista aquele mesmo aspecto da célebre noite da chegada; eram aquelas mesmas frasqueiras a tiracolo, aquele mesmo ar tranquilo e bonachão com que viera, fora de horas, pedir pousada a casa de Pereira” (TAUNAY, 2008, p. 138). A construção desse personagem, portanto, encerra uma certa complexidade, a qual será muito eficiente para gerar efeitos específicos e até decisivos na trama, uma “[c]aricatura que chamaria a atenção, com um misto de ironia e afeto, mas decisivamente, para essa figuração reiterada e necessária, na prosa brasileira do século passado, do narrador de ficção como viajante” (SÜSSEKIND, 2008, p. 221).

No início da narrativa quando chega inadvertidamente no meio da noite na casa de Pereira, ele é recebido com uma atitude de surpresa e estranhamento, principalmente quando o fazendeiro fica sabendo que o “alamão lá das estranha” viajou de tão longe atrás de insetos! É demais para o teimoso sertanejo:

– Mas agora me conte, perguntou Pereira com ar de quem queria certificar-se de coisa posta muito em dúvida, deveras o senhor anda palmeando estes sertões para fugar anicetos?

– Pois não, respondeu Meyer com algum entusiasmo; na minha terra valem muito dinheiro para estudos, museus e coleções. Estou viajando por conta de meu governo, e já mandei bastantes caixas todas cheias... E muito precioso!

– Ora, vejam só, exclamou Pereira. Quem havera de dizer que até com isso se pode bichar! Cruz! Um homem destes, um doutor, andar correndo atrás de vaga-lumes e voadores do mato, como menino às voltas com cigarras! Muito se aprende neste mundo! (TAUNAY, 2008, p. 71)

Esse contraste entre o olhar atento e treinado daquele que vem de fora e aprecia a beleza e a riqueza da terra explorada de uma forma particular com relação aos seus moradores, é analisado por Sússekink, quando a autora avalia o papel de Wied Neuwied – assim como Meyer, um naturalista e explorador alemão que esteve no Brasil no início do século XIX. O naturalista narra uma situação em que os moradores locais lhe exaltavam as qualidades que permitiam ao explorador estar “em condições de poder conhecer o mundo” e igualmente louvavam-no por haver pessoas como ele, as quais “não temiam se expor às fadigas e perigos de tão longas viagens, para buscar, nos países longínquos, pequeninos insetos, que se maldizem no lugar, e pequenas plantas, que só são procuradas pelas vacas” (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 144). Essa faceta é muito bem explorada através da figura de

Meyer. Sim, ele é o homem diferente, que fala engraçado e tem o estranho trabalho de caçar insetos, mas é, ao mesmo tempo, o representante da cultura europeia ali no sertão brasileiro, sem dúvida uma autoridade na sua área. Torna-se, imediatamente, o centro das atenções. O componente de admiração está presente, principalmente por parte de Cirino que conclui ser ele um viajante-naturalista somente por observá-lo enquanto organiza seu material de trabalho. Isso causa mesmo surpresa em Meyer, já que, “perdido” naquele sertão bruto, acaba encontrando alguém mais esclarecido como ele:

O senhor é viajante zoologista, não é? – perguntou Cirino, depois que viu terminada a operação.

O interrogado levantou a cabeça com surpresa e respondeu todo risonho:

– Sim, senhor; sim, senhor! Como é que o senhor o soube? Viajante naturalista, sim senhor! Eu vejo que o senhor é muito instruído... Muito bem, muito bem! Muita instrução! (TAUNAY, 2008, p.61)

José Pinho, ajudante a quem Meyer chama de Juke, apesar de ser reiteradamente cobrado pelo naturalista em seus afazeres, fala com respeito e consideração por “este alemão, que é um homem muito de bem” (TAUNAY, 2008, p. 62). Porém, expõe também a teimosia do seu chefe que, principalmente pela ansiedade por descobertas científicas relevantes e o deslumbramento com a natureza brasileira, insiste na insensatez de viajar de noite – além de não dar ouvidos aos homens da terra, que são os que “de fato sabem das coisas”.

Meyer é descrito nas páginas de *Inocência* como alguém muito sério no que faz, arrebatado pela diversidade natural brasileira, traços que representam bem a postura dos viajantes estrangeiros no Brasil do século XIX. Parece ser essa, então, uma homenagem a esses homens das artes e ciências que o autor tão intimamente conhecia. Porém, juntamente com a admiração, eles começaram também a ser alvo de crítica, numa linha de pensamento que já encara estrangeiro com um certo antagonismo e não como uma fonte de saber inesgotável. Para ilustrar essa tendência que se projeta também na literatura, Flora Süssekind cita Manuel de Araújo Porto-Alegre, o qual, no prólogo de sua peça de 1848, *A estátua amazônica*, explica suas razões para propor um personagem estrangeiro – um “geógrafo e antiquário especialmente interessado em tomar o Brasil como objeto de investigação e de imensos e numerosos volumes” (SÜSSEKIND, 2008, p. 51) – de maneira crítica e irônica:

A leviandade da maior parte dos viajantes franceses e a superficialidade com que encaram as coisas que encontram na nossa pátria, unidas a um desejo insaciável de levar ao seu país novidades, têm sido a causa desses grandes depósitos de mentiras que se acham espalhados por muitos livros daquele povo, que as mais das vezes sacrifica as verdades às facécias do espírito e o retrato fiel dos usos e costumes de

uma nação ao quadro fantástico de sua imaginação ardente, auxiliada livremente pela falta de conhecimento da língua e pela crença de que tudo que não é França está na última escala da humanidade. (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 51)

Na comédia de Porto-Alegre, o viajante não é caracterizado de forma idealizada como em várias outras produções da época. Em *Inocência*, o personagem de Meyer é ainda visto de maneira revestida de respeitabilidade, mas também de comicidade o que de certa forma pode funcionar como uma espécie de afirmação da nacionalidade já que somos nós que agora vemos e retratamos o outro, o de fora. Meyer é também uma espécie exótica aos olhos do povo da terra – registrado, agora, literariamente no romance de Taunay. Já por esse tempo, os “da terra” teriam condições de antagonizar com os viajantes estrangeiros:

É como se em fins dos anos 40 do século XIX já se tivessem firmado alguns sistemas específicos de classificação e representação da paisagem e da nacionalidade, e se pudesse prescindir de outro tipo de chave e explicação fornecido por outros desses viajantes e estudiosos eventuais. E se pudesse converter, inclusive, o viajante estrangeiro num antagonista, em oposição ao qual mais se realçariam os conhecimentos de viajantes, estudiosos e instituições locais. (SÜSSEKIND, 2008, p. 54)

Na peça de Porto-Alegre é a carta de um jovem brasileiro e um exemplar da *Revista Trimensal de História e Geografia* do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro que trazem luz e desmistificam uma série de hipóteses interpretativas infundadas e pueris de um grupo de franceses eruditos a respeito de uma rocha encontrada em solo brasileiro. Esse recurso usado na trama prenuncia uma postura mais autônoma frente ao olhar do estrangeiro, sempre cercado, anteriormente, de uma aura de superioridade. E essa postura eventualmente reforça um sentimento de pertencimento à nação que precisa ser forjado para fazer frente à ação interpretativa daquele que vem de fora.

Meyer deslumbra-se pela natureza e seus espécimes, mas a sensação é um pouco diferente se comparada àquela experienciada por Cirino ou pelo narrador-viajante em *A Retirada da Laguna*. Nesses dois últimos casos há uma melancolia própria da subjetividade romântica dos personagens. A excitação de Meyer parece ser de ordem mais prática, naturalista, científica. Além de ser retratado de forma simpática e de realmente ser apaixonado pelo que faz e pelos objetos de suas descobertas – possuindo a “paixão classificatória” a que Sússekink tanto se refere – ele sente-se recompensado ao ter seus esforços reconhecidos quando retorna à Europa. Isso pode ser atestado no epílogo de *Inocência* em que é recebido com toda pompa e circunstância pela sociedade letrada da “sábua Alemanha”. Na ocasião é homenageado em uma

sessão extraordinária e solene da Sociedade Geral Entomológica, a qual chamava a postos não só todos os seus membros efetivos, honorários, correspondentes, como muitos convidados de ocasião, a fim de acolher e levar ao capitólio da glória um dos seus mais distintos filhos, um dos mais infatigáveis investigadores dos segredos da natureza, intrépido viajante, ausente da pátria desde anos e de volta da América Meridional, em cujas regiões centrais por tal forma se embrenhara, que impossível havia sido seguir-lhe o roteiro, até nos mapas e cartas especiais do grande colecionador Simão Schropp. (TAUNAY, 2008, p. 187)

Se no Brasil, embrenhado nos sertões e atacado por insetos, ele fora objeto de riso e chacota por Pereira e Juque – que aí parecem simbolizar todo um conjunto de tipos brasileiros totalmente alheios aos costumes e ideais científicos e culturais europeus –, já em seu “habitat”, era ovacionado:

Revestira-se de mil galas a ciência. Todos os sócios de casaca preta, gravata e luvas brancas alguns com discursos nos bolsos, enchiam a sala das sessões muito antes da hora marcada; a orquestra executava a sonata nº 26 de Ludwig van Beethoven, e senhoras ostentavam toilettes ricas e de aprimorado gosto. De repente atroou um grito:
– Vivat Meyer! Hurrah! Vivat! Hoch! Hoch!...
E, ao passo que todos os pescoços se estiravam para ver quem entrava sacudiam-se no ar com entusiasmo lenços e chapéus. (TAUNAY, 2008, p. 187)

Os jornais também se incumbiram de reverberar o grande feito do “eminente naturalista” enumerando “os prodígios entomológicos que havia recolhido em suas dilatadas peregrinações” e trazendo também considerações sobre “toda a imensa e preciosíssima coleção trazida pelo Dr. Meyer” (TAUNAY, 2008, p. 188). Nascimento (2002) entende que “não deixa de ser sintomático que na conclusão do romance, o personagem torna-se célebre pela descoberta da *Papilio Innocentia*, evocando assim a tarefa dos povos civilizados em dar à luz conhecimento sobre os países periféricos, tal como nos relatos de viagem” (p. 32). Além disso, enquanto realiza sua missão científica no Brasil, a atitude de Meyer é a de alguém que está de passagem. Ele realmente encontra-se fascinado com a nova terra que explora, tanto que, curiosamente, não parece estar dominado pela **sensação do não estar de todo** típica dos viajantes. Sua atenção, porém, está toda direcionada para o que o aguarda no retorno à pátria. Essa característica do personagem exprime bem a postura dos intrépidos, aventureiros e instruídos viajantes à época, como comenta Alvares (1996):

Afirma-se, conforme algumas opiniões, que os exploradores e viajantes eram seres desprendidos da vida material, que saíam pelo mundo altruisticamente em busca do desconhecido por amor à ciência e ingenuidade. Na realidade foram sim homens extraordinários por sua coragem e desprendimento, mas que sabiam também que num tempo onde o saber se valorizava como um título de nobreza, o prêmio que os aguardava era imenso. Valia a pena correr riscos, pois seu prêmio, reconhecimento total pelo mundo científico e mais as honrarias choveriam sobre o dito sábio. (ALVARES, 1996, p. 15)

A construção do personagem de Meyer por Taunay revela uma outra faceta muito peculiar. Sua incansável busca por descobertas científicas que o tornem famoso, a pressa que faz Juque parecer muito lento para as suas demandas, a inflexibilidade e ansiedade por descobertas e consequente fama que o levam a viajar de noite em detrimento do sono restaurador lembram a personalidade do “coincidentemente” alemão, Langsdorff, o chefe da expedição da qual, anos antes, havia participado o tio do escritor, Aimé-Adrien Taunay. Teria sido uma espécie de vingança póstuma ao ente querido o qual a família passou a acreditar que morrera vítima da destemperança do explorador alemão. Segundo o professor da Universidade de São Petersburgo, Boris Komissarov, especialista da expedição Langsdorff e do material por ela coletado, essa associação é infundada, porém colou à imagem do naturalista alemão uma aura exacerbada de loucura e insensatez e também obscureceu seu incrível legado científico: “O fantasioso naturalista, personagem do romance *Inocência* do Visconde de Taunay, é também Langsdorff. Criou-se assim uma ‘lenda negra’ sobre Langsdorff devido ao desconhecimento e injustificado ressentimento” (KOMISSAROV apud SILVA, 2002, p. 170). Há também uma outra fonte possível de inspiração para a composição de Meyer. Para Wilson Martins (1977) as cores mais caricatas pelas quais o personagem é pintado por Taunay explicaria “o retrato do cientista alemão como uma espécie de vingança do escritor diante da capitulação da França frente aos prussianos, em 1870” (apud NASCIMENTO, 2002, p. 32). Sílvio Romero é mais enfático ao afirmar que Taunay, francês de origem e defensor da imigração germânica no Brasil, “detestava as gentes alemãs, a sua cultura, a sua intuição das coisas, tanto, e isto é decisivo, que em vários romances seus encarnou sempre o ridículo nalgum tipo germânico. Queria a colonização teutônica, pela ânsia de nos ver crescer e prosperar” (ROMERO, s.d., p. 115). O fato é que os Taunay nunca perdoaram Langsdorff pelas agruras infligidas ao jovem Adrien e sua consequente morte. No caso do escritor, ele ainda tinha o poder da “pena” em suas mãos.

São muito compreensíveis a mágoa e o ressentimento dos membros da família Taunay que de certa forma já tomavam as dores de Adrien a partir de seus relatos em correspondência durante a jornada pelo interior do Brasil. Não é de se surpreender, portanto, que Alfredo Taunay defina a expedição como uma “malaventurada tentativa científica” (TAUNAY, 1891, p. 21). Da mesma forma, compreende-se a exaltação moral da ilustre vítima. Porém, essa repercussão toda, segundo Komissarov (2010, p. 29), foi a maior responsável pela deturpação do caráter sério e empreendedor de Langsdorff e do valor científico de sua expedição – e nesse processo o papel decisivo coube a Alfredo Taunay, o

“[e]scritor, historiador, homem público, amigo íntimo de D. Pedro II [e que] tornou-se o descendente mais célebre do artista”. Por toda sua projeção tanto na vida pública como na literatura, sua influência acabou por amplificar e sedimentar a lenda ao redor do líder da expedição russa, “[u]ma lenda que o aponta como um homem louco por ter empreendido uma viagem, aos confins da selva brasileira, que terminou tragicamente e sem resultados” (KOMISSAROV, 2010, p. 29). Certamente há outros aspectos malogrados que envolveram a expedição, porém, para Komissarov, é inegável que a reputação e influência de Alfredo Taunay foram decisivos na propagação dessa fama enviesada:

A morte de Adrien Taunay, as informações sobre as doenças de seus companheiros, a ignorância absoluta, no Brasil, do destino de materiais da expedição enviados para a Rússia e a situação do miserável do próprio Langsdorff na cidadezinha alemã... todos esses fatores reforçaram uma aparente probabilidade da “lenda negra”, sem deixar espaço para questionamento da versão do visconde. E, ainda por cima, a partir dos anos 70 do século XIX, os brasileiros se viram seduzidos pelo romance “Inocência”: neste bestseller da autoria de Alfredo de Taunay, o personagem naturalista louco foi inspirado em Langsdorff. (KOMISSAROV, 2010, p. 29)

Além dessa representação alegórica através de Meyer, que pode ser um excêntrico, mas não louco, Alfredo Taunay também expõe de forma mais direta outros fatos ligados à trajetória do tio, Adrien, em *A cidade de Mato Grosso, o rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*. Além de expor a dor da família e os detalhes mais trágicos que cercaram sua morte, Taunay se vale da autoridade da escrita para investigar os traços de personalidade que poderiam denotar o desenvolvimento precoce da loucura em Langsdorff. O autor procura encontrar essas mostras de fragilidade em sua saúde mental antes mesmo de ter se tornado o líder da famigerada expedição. Para isso, Taunay retoma um relato da primeira viagem do também explorador viajante Saint Hilaire, o qual havia participado de uma jornada científica com o Barão de Langsdorff em 1816 partindo do Rio de Janeiro. Com base nessa narrativa, Taunay identifica o que a seu ver já são indícios de sua doença. Mesmo que “muito embóra o consciencioso e ingenuo escriptor francez nem de leve, ao descrever a sua indole e os incidentes em que de continuo se envolvia, de leve suspeitasse qualquer início de perturbação”, Taunay identifica o que seriam “as manifestações symptomáticas do desarranjo mental do barão de Langsdorff” (TAUNAY, 1891, p. 210). Isso com base no comportamento inquieto do explorador alemão como relatado por Saint Hilaire:

Na companhia do Sr. Langsdorff, o homem mais activo e infatigavel que jámais encontrei na minha vida, aprendi a viajar etc. Era sempre a partida o momento critico. O meu companheiro ia, vinha, agitava-se, chamava a este, ralhava com aquelle, comia, escrevia o seu jornal, classificava as suas borboletas e corria de um

lado para outro sem parar um só instante. Punha em movimento toda a sua pessoa, levando para a frente a cabeça e os braços, como que a accusarem de lentidão o resto do corpo; em borbotões saíam-lhe as palavras dos labios, offegante e de respiração oppressa á maneira ele quem terminára extensa carreira. Da minha parte, eu me apressava quanto podia, todo medroso de fazel-o esperar; tambem ao sahir do pouso, já me sentia mais cansado do que no fim de toda a jornada. (apud TAUNAY, 1891, p. 22-23)

Depois dessa lista de atividades “infatigáveis” do barão, a ironia de Taunay serve de arremate e “óbvia” conclusão: “Isto em 1816; infira-se o que não seria em 1827, onze annos depois!” (TAUNAY, 1891, p. 22-23).

Taunay igualmente reporta algumas das peripécias de Langsdorff enquanto chefe da expedição de que Adrien participara. O autor as usa para fundamentar sua tese de que elas, com certeza, denotavam a perda contínua de suas faculdades mentais. Ao comentar os momentos mais intensos de sua enfermidade, Taunay lança a sentença: “De então por diante quasi totalmente se apagou a intelligencia do infeliz. Tendo perdido a consciencia de si, praticava actos desatinados que confrangiam dolorosamente o coração dos seus subordinados” (TAUNAY, 1891, p. 23-24). O escritor narra inclusive o destino final do barão que seguiu para a Europa “onde viveu, ou melhor vegetou” e continuava recebendo sua pensão vitalícia do Imperador Nicolao I “apezar do máo êxito da sua expedição” (TAUNAY, 1891, p. 24).

Apesar de Meyer em *Inocência* ser apresentado de maneira um tanto quanto simpática, de fato é possível atestar que várias características de Langsdorff encontram eco na sua caracterização. Assim como o barão, por exemplo, o personagem de Taunay se impacienta com o que considera a indolência e a lerdeza de Juque. Certa feita, decidido a fazer uma incursão pelo mato nas redondezas da casa de Pereira, ele pede ao auxiliar que prepare os equipamentos para a empreitada. A ansiedade por não ver as coisas serem feitas imediatamente e da maneira como queria aumenta tanto que ele não vê outra alternativa a não ser ele ter que “ajudar seu ajudante” para que possam sair logo:

– Ande, Juque, ordenou ele, bote a pita para fora, caixas de folha-de-flandres, clorofórmio, rede pronta... Depressa homem, depressa!
José Pinho, instigado por estas palavras, entrou a voltear de um lado para o outro, como que atarantado com o excesso de serviço.
– Minhas lentes, pediu o naturalista, o saco para os bichos de casca grossa... Depressa... Vou ajudá-lo.
E, por seu turno, começou a tirar das canastras os objetos de que necessitava, enfiando a tiracolo dois ou três talabartes finos que sustentavam umas caixinhas encouradas. (TAUNAY, 2008, p. 88)

Ao que parece, portanto, se sustenta a avaliação de Komissarov de que Taunay

inspirou-se em Langsdorff para a construção do naturalista alemão em sua trama. Características do personagem fictício e do histórico se misturam. O mesmo reconhecimento que Meyer recebe no final do livro, por exemplo, é o tipo de recompensa que certamente impulsionava o irascível chefe do seu tio Adrien a agir de forma vigorosa, inquieta e disciplinada em seus planos para a jornada que empreendera no território brasileiro. Em Meyer também é possível observar sua vaidade misturada com um certo preconceito, no momento, por exemplo, em que percebe ter realizado uma descoberta científica sem precedentes. Quando finalmente está diante da emblemática e nunca antes classificada borboleta, é dessa maneira que se dirige a Cirino: “– Oh! Senhor doutor – exclamou todo risonho –, venha, venha ver uma preciosidade... uma descoberta... espécie nova... não há em parte alguma... Ouviu? Coisa assim vale um tesouro... E fui eu que o descobri!... Nem sequer Juque me ajudou... pois estava deitado e dormindo...” (TAUNAY, 2008, p. 133). Esse acontecimento tão esperado deveria mesmo ser fruto de seu próprio esforço, sozinho, sem ajuda de ninguém. Ao mesmo tempo que reiteradamente comunica aos demais o ineditismo de sua façanha, “de quebra” reforça o caráter indolente de Juque, representante aqui do brasileiro que contrasta com o empenho e dedicação do europeu.

3.2 “A RETIRADA DA LAGUNA”

A Retirada da Laguna (1871) foi lançado primeiro na França e só depois traduzido para o português. O livro narra um episódio da Guerra contra o Paraguai que aconteceu entre maio e junho de 1867 na fronteira do Mato Grosso do Sul com o Paraguai e do qual o Visconde de Taunay participou como soldado e cronista. A partir de suas lembranças e anotações, registrou os movimentos, feitos heroicos e padecimentos das tropas nesse triste e dramático capítulo da ação bélica brasileira. Além dessa, Taunay atuou em outra frente, a Campanha da Cordilheira “ao lado do conde d’Eu, genro do imperador, [...] testemunhando também de perto as últimas grandes batalhas da guerra contra o Paraguai. Essa experiência lhe permitiu outro importante relato: *A Campanha da Cordilheira*” (SCHÄFER, 2013, n.p.).



Figura 74 - Comissão de engenheiros da Campanha de Mato Grosso e Retirada da Laguna. De pé, ao centro, o visconde de Taunay. (DORATIOTO, 2017, p. 126).

Segundo Gaspareto Júnior, “[e]ntre os acontecimentos da Guerra do Paraguai⁴⁹, a retirada de Laguna seria apenas mais um episódio, sem nenhuma importância estratégica, se não fosse o francês Visconde de Taunay” (2009, n.p.). O próprio autor tem consciência da importância histórica do seu livro, fazendo inclusive uma menção a ele em suas *Memórias*. Taunay aponta que, tanto em *A Retirada* como em outros registros produzidos por ele

⁴⁹ A Guerra do Paraguai ou Guerra contra o Paraguai é chamada Guerra da Tríplice Aliança na Argentina e no Uruguai e de Guerra Grande no Paraguai.

encontram-se todas as informações, já sistematizadas, já escritas ao correr da pena e do capricho, a respeito daquelas forças de Mato Grosso que tanto e tão inutilmente sofreram e de cujas aventuras dramáticas e até trágicas não restaria hoje o mais leve sinal, a mais apagada lembrança, se eu as não tivesse – talvez para sempre! – livrado do esquecimento. (TAUNAY, 2005, p.135)

Taunay documentou, portanto, uma circunstância histórica a que hoje não teríamos acesso, não fosse a sua intermediação narrativa. Seria praticamente como se não tivesse acontecido – não pelo menos em todas as nuances possibilitadas pela obra. De fato, sua descrição testemunhal e poética empresta ao episódio um tom épico, só que “épico às avessas” como expõe Rodrigo Gurgel (2011).

No contexto militar, o termo “retirada” significa uma fuga organizada e regular por motivos estratégicos.⁵⁰ O que aconteceu foi que as tropas brasileiras chegaram à fronteira com o Paraguai famintas e enfrentando terríveis doenças. Souberam que havia uma fazenda em Laguna – já em território paraguaio – onde poderiam abastecer-se de víveres e suportar as dificuldades do retorno. Foram surpreendidos duplamente: não encontraram mantimento e acabaram vítimas de uma emboscada paraguaia sendo perseguidos por soldados aguerridos mesmo quando já tinham retornado para território brasileiro. O maior inimigo, entretanto, foi certamente o desconhecimento das particularidades geográficas da região pantanosa do Mato Grosso. Mesmo antes de chegarem à fronteira, estas foram responsáveis por mais baixas do que o próprio embate com o exército inimigo. Taunay procura esclarecer, logo no início da narrativa, as razões da estratégia tomada – no caso a investida pelo interior inóspito em vez de pela navegação do rio Paraguai:

Ao norte, do lado de Mato Grosso, eram as operações infinitamente mais difíceis, não só porque ocorriam a milhares de quilômetros do litoral atlântico, onde se concentram todos os recursos do Brasil, como ainda por causa das inundações do rio Paraguai, que cortando na parte superior do curso terras baixas e planas, transborda anualmente, a submergir então regiões extensíssimas. Consistia o plano de ataque mais natural em subir as águas do Paraguai, do lado da Argentina, até o coração da república inimiga e, do Brasil, descê-las a partir de Cuiabá, a capital mato-grossense que os paraguaios não haviam ocupado. Teria impedido à guerra arrastar-se durante cinco anos consecutivos esta conjugação de esforços simultâneos. Mas era-lhe a realização extraordinariamente difícil, devido às enormes distâncias a transpor. Basta lançar os olhos sobre um mapa da América do Sul e examinar o interior do Brasil, em grande parte desabitado, para que qualquer observador de tal se convença logo. (TAUNAY, 2013, p. 46-47)

⁵⁰ O *Glossário de termos e expressões para uso no exército* do Ministério da Defesa do Brasil (2018, p. 337) traz a seguinte definição para o termo: “Forma de manobra tática defensiva que consiste de um movimento retrógrado realizado sem contato com o inimigo e segundo um plano bem definido, com a finalidade de evitar um combate decisivo em face da situação existente”.

Filizola (1991) chama a atenção para o primeiro problema apontado por Taunay como causa da falência da empreitada no Mato Grosso: “*A leitura do mapa, ou olhar o mapa*”. A princípio isso parece uma obviedade, porém, “é revelador dessa defasagem apontada entre o poder central e as formas de sua manutenção (a defesa do território nacional e a existência de um exército para esse fim) e a inadequação da ação” (p. 105). Se essa região é desconhecida ainda nos dias atuais pela maioria dos brasileiros, imagine-se na época da narrativa, quando se sabia tanto sobre ela quanto sobre o território africano. As novidades que vinham de lá para os grandes centros, especialmente para a capital, eram veiculadas em livros ou jornais da época e recebidos com entusiasmo. Muitos padecimentos tiveram que enfrentar as tropas por conta desse despreparo: as febres palustres, as fortes chuvas, escassez de alimentos e doenças como cólera e beribéri as quais ceifavam à noite soldados que haviam amanhecido sãos. Retomando as palavras de Taunay (2013, p. 46-47), bastaria “lançar os olhos sobre um mapa da América do Sul e examinar o interior do Brasil” para entender como essa estratégia que tinha uma lógica militar aparentemente factível, era na verdade de “realização extraordinariamente difícil, devido às enormes distâncias a transpor”. O mapa com a atual divisão política do estado do Mato Grosso sumariza as estratégias militares adotadas durante a Guerra contra o Paraguai dando uma ideia das dificuldades enfrentadas pelas tropas nas duas frentes ofensivas:



Figura 75 - Mapa esquemático da Guerra do Paraguai. (ARRUDA; PILETTI, 2010, p. 380).

A ironia trágica da situação é exposta por Filizola: os desdobramentos da manobra militar são funestos, porém, “fica difícil priorizar as falhas: a inexistência de tropas locais ou a ‘ignorância’ do mapa” (1991, p. 105). Como avalia Lúcia Stumpf, “A campanha denominada ‘Forças em operação no sul do Mato Grosso’ lutava apenas contra suas próprias debilidades de comando, em condições agravadas pelas chuvas e epidemias, desde que saiu de São Paulo” (2019, p. 208). Não é à toa que em seu livro *Maldita Guerra*, Francisco Doratioto chama o plano de atravessar a fronteira (a bela fronteira descrita poeticamente por Taunay) de “missão suicida” (2017, p. 124). Priore, por sua vez, menciona os rumores “de que a viagem pelo interior do Brasil seria tão longa que, ao chegar à zona de guerra, esta estaria terminada” (2011, p. 12) e umas das principais razões dessa fatalidade era o descompasso entre o planejamento das manobras e a sua execução – duas atividades que não se comunicavam:

As tropas, compostas de 3000 homens, cortaram os campos da zona sul de Goiás, que mais tarde Taunay descreveria em livros. Os planos traçados na Corte não correspondiam às realidades que enfrentavam. O desconhecimento das regiões interioranas era total. Viajava-se por dias nos pantanais com água acima dos joelhos. Os uniformes estavam em farrapos. Violentos aguaceiros não davam descanso. Insetos e répteis, tampouco. Só se alimentavam com frutos do mato. Os “belos dias” haviam cessado, queixava-se Alfredo, que adoeceu de febres. Salvou-se, graças a ‘um embrulhozinho fino’ de excelente sulfato de quinino enviado por seus pais. (PRIORE, 2011, p. 15)

Em 1874, Alfredo Taunay escreve *Juca, o tropeiro*, um conto também ambientado no cenário do conflito bélico da *A Retirada da Laguna* e que ironiza uma série de pressupostos da nacionalidade e da formação político-militar brasileira. Interessante que nesse conto Taunay dá a seu protagonista, um simples tropeiro, uma visão afiada e mordaz da guerra – a qual obviamente reflete e dá mais azo às próprias conjecturas do autor. É assim, por exemplo, que Juca avalia a questão das terríveis baixas dos soldados durante o trajeto: “Para mostrar o que foi aquella travessia, 50 léguas de alagadiços e tremedaes, que era mesmo um Mar de Hespanha, basta dizer que do Coxim saíram mais de 3,000 homens sadios e ao Tabôco só chegarão pouco mais de dois mil, quasi todos agorentados” (TAUNAY, 1874, p. 217). Um pouco mais para frente na narrativa, Juca novamente apresenta números que espantam: “Mais de mil e seiscentos homens forão ao Apa cheios de vida e talento e, em menos de mez e meio, de lá voltarão só uns setecentos, cobertos de bicharia e esfarrapados que parecia uma tropa de ladrões do mato. Não, aquillo foi de mais!” (TAUNAY, 1874, p. 221). Nesse cenário, Juca entende que o temor ao exército inimigo não faz frente a todas as demais dificuldades enfrentadas pelas tropas: “Inimigo era o menos, e

Juca Ventura fez pagar caro a muito castelhano de blusa vermelha o incommodo de vir os procurar tão longe” (TAUNAY, 1874, p. 219). Como bom “filho da pátria”, imbuído de virtudes dignas de um herói, Juca “não foge à luta”. Não evitou o confronto como o inimigo e dedicou a ele o melhor de sua valentia. Porém, o pior mesmo estava bem aqui, na “pátria amada”: “mas o cholera, mas a fome, mas o fogo na macega do campo, as chuvas, os aguaceiros, o sol de rachar, os rios todos cheios, a falta de caminhos, cruz! era de quebrantar a coragem de um Roldão” (TAUNAY, 1874, p. 219).

As crueldades advindas dessas circunstâncias tinham o poder de esvaziar qualquer valentia dos soldados por mais destemidos que fossem. Nessa linha, Filizola (1991) enumera as causas “internas” que levaram a esse trágico espetáculo. Conforme vão sendo expostas, de maneira mais ou menos explícita no texto de Taunay à medida que a narrativa se desenvolve, os problemas relacionados à manobra da retirada podem ser assim sumariados:

a inexequibilidade da estratégia proposta em função da distância e do feitio do terreno; o desconhecimento da região; o despreparo da tropa; o temperamento inconstante do comandante; a falta de recursos médicos para os feridos e as abandonadas vítimas do cólera; inexistência de socorro de uma retaguarda solicitada e esperada, enfim, a falência da empreitada. Nesse contexto, a bravura é sobreviver, não desertar, não enlouquecer. Qual o inimigo? Onde? (FILIZOLA, 1991, p. 107)

A Retirada da Laguna não é, na acepção do termo, um romance histórico, mas compartilha com o gênero a característica de construir personagens, ações e contextos que acabam exprimindo o espírito de uma época, partindo do particular para o universal. Nesse caso, o universal é, na verdade, o “nacional”, sentimento que ironicamente a guerra se incumbia de forjar. Referindo-se especificamente ao gênero do romance histórico, Weinhardt aponta que a ele

não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência. Ele deve fazer com que o leitor apreenda as razões sociais e humanas que fizeram com que os homens daquele tempo e daquele espaço pensassem, sentissem e agissem da forma como o fizeram [...] focalizando os detalhes do cotidiano que parecem insignificantes. (WEINHARDT, 1994, p. 51)

Cada avanço ou recuo das tropas, cada sucesso ou derrocada traduz alegrias e sofrimentos ao mesmo tempo individuais e coletivos que são também constituintes do nacionalismo brasileiro traduzido por Taunay como a exaltação de um espírito patriota que, aliás, é o fio que conduz toda narrativa. Para isso, vale-se o narrador de algumas estratégias como, por exemplo, o elogio às virtudes dos filhos da pátria quando em combate: “Podemos

frequentemente constatar que as mais longas marchas não conseguem abater a energia do soldado brasileiro” (TAUNAY, 2013, p. 63). Em outro momento, ao descrever a bravura e desprendimento dos soldados vitimados pela cólera e deixados à própria sorte perante as terríveis provações impostas pela geografia inóspita, pelo terror da guerra e pela doença, Taunay exalta suas qualidades, em especial “este desprendimento fácil da vida, próprio dos brasileiros e que deles, tão depressa, faz excelentes soldados” (TAUNAY, 2013, p. 136).

Dessa forma, importante lembrar que a Guerra do Paraguai teve um grande impacto na percepção do país enquanto nação. Para o historiador Jérri Marin (2016, p. 175), os eventos a ela relacionados “tiveram uma amplitude no imaginário brasileiro que a Independência e a Proclamação da República não alcançaram, pois mobilizaram diferentes setores da sociedade e difundiram o patriotismo em todas as regiões do país”. Weinhardt (2021, n.p.) chama a atenção para um dos fatos responsáveis por essa repercussão: “a Guerra do Paraguai foi a primeira ação bélica no Brasil a ter registros fotográficos” e isso teve importantes desdobramentos na maneira de interpretar esse momento histórico. Nesse contexto, vale lembrar que D. Pedro II foi um entusiasta da fotografia. Schwarcz (2017, p. 345) destaca que o imperador “não só foi um grande incentivador dessa técnica, como se tornou, ele próprio, um fotógrafo precoce: o primeiro fotógrafo brasileiro, o primeiro soberano-fotógrafo do mundo” fazendo da fotografia “o grande instrumento de divulgação de sua imagem: moderna como queria que fosse o reino”. Por outro lado, ao contrário da pintura, a fotografia não granjeou a mesma atenção e investimento durante o Império. André Toral, antropólogo, quadrinista e pesquisador da iconografia relativa à Guerra do Paraguai expõe essa situação um tanto contraditória: “Surpreendentemente, mesmo no Brasil, onde o imperador era fotógrafo amador e colecionador, a fotografia recebeu pouco apoio oficial” (TORAL, 2001, p. 81). De qualquer maneira, essa nova forma de registrar os fatos mudou definitivamente a representação e a percepção da guerra. Com efeito, Toral enfatiza que este é o “o período em que a pintura é atropelada pela fotografia” (DORATIOTO; TORAL, 2014)⁵¹. Essa afirmação pode ser explicada pelo fato de que, “[e]nquanto a pintura favorece a realização de desejos políticos através da construção de uma imagem, a fotografia é anárquica, pois refuta a imposição de segundos sentidos da imagem” (DORATIOTO; TORAL, 2014). Toral ainda menciona Barthes ao destacar que quanto mais traumática for uma foto, mais difícil se torna inserir um sentido a ela, manipular a informação que ela traz.

⁵¹ Entrevista concedida por Francisco Doratioto e André Toral ao programa *Estúdio Univesp* veiculado em 10 nov. 2014 por ocasião dos 150 anos da Guerra do Paraguai.

Sabemos obviamente que um registro fotográfico pode ser manipulado e pode ser também uma construção, uma invenção. No advento da Guerra do Paraguai, entretanto, podemos concordar com Toral: ela atropela a pintura. É mais fácil atribuir sentido à guerra a partir de pinturas históricas que visam a solidificar um espírito patriota no país representado; também criar heróis; demonizar os inimigos... Porém, fica difícil fazer isso diante de registros fotográficos como os de Esteban Garcia, *Montón de cadáveres paraguayos*, o qual “retratou precisamente corpos ressecados de soldados mal cobertos por panos, provavelmente vítimas insepultas dos combates de 24 de maio de 1866” (TORAL, 2001, p. 91):



Figura 76 - *Montón de cadáveres paraguayos*, Esteban Garcia.⁵²

Em seu livro *Imagens em desordem*, Toral comenta que essa é provavelmente a fotografia mais impressionante da guerra como um todo. Segundo o antropólogo, “[e]sta foto e a que mostra as crianças paraguaias sobreviventes dos combates de Lomas Valentinas e Acosta-ñu, de autoria desconhecida, são, sem dúvida, os registros fotográficos mais dramáticos da violência da guerra” (TORAL, 2001, p. 91). As crianças paraguaias, soldados compulsórios em Acosta-ñu, semelhantemente encontram trágica representação nas lembranças do Visconde de Taunay, que também participou do episódio e assim o relata em suas *Memórias*:

⁵² FONTE: <http://g1.globo.com/mundo/fotos/2014/12/fotos-veja-imagens-historicas-da-guerra-do-paraguai.html>. Acesso em: 10 out. 2021.

Não poucos infantes buscavam defender-se com a espingarda, mas era resistência momentânea; alguns atiravam fora a arma e, ocultando o rosto entre os braços, abaixavam a cabeça e esticavam o pescoço à espera do golpe das pesadas espadas, apressados em dar tudo por acabado e buscando na morte a pronta solução a tantas desgraças e tão seguidos sofrimentos. (TAUNAY, 2005, p. 472-473)

O episódio do massacre de cerca de 500 meninos paraguaios pelas tropas aliadas comandadas pelo Conde d'Eu na Batalha de Acosta Ñu em 1869 foi tão traumático que o dia das crianças no país é comemorado até hoje em 16 de agosto, como um memorial pela data do terrível confronto – a qual ficou “conhecida historicamente como o maior infanticídio da América Latina” (UFMG, 2019, n.p.).



Figura 77 - Crianças paraguaias sobreviventes dos combates de Lomas Valentinas e Acosta-ñu.⁵³

Ironicamente, a batalha, ou o massacre de Acosta-ñu, ficou conhecido pelo lado brasileiro como a *Batalha do Campo Grande*, a qual foi pintada por Pedro Américo em tela de grandes dimensões (332 x 530 cm). De forma extremamente idealizada, o registro traz para a centralidade, e, portanto, para o protagonismo da ação, o comandante das tropas Conde d'Eu, genro do imperador D. Pedro II. Stumpf (2019, p. 380) analisa que na tela a “hierarquização da cena, recurso retórico das pinturas de batalha, dá destaque ao

⁵³ FONTE: <https://mamapress.files.wordpress.com/2015/08/nino-paraguaio.jpg>. Acesso em: 10 out. 2021.

comandante em chefe no momento em que precisa ser contido por excesso de valentia. O primeiro plano é reservado aos inimigos, mortos e feridos”.



Figura 78 - PEDRO AMÉRICO: *Batalha de Campo Grande*, 1871. Óleo sobre tela. 332cm x 530cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ.



Figura 79 - PEDRO AMÉRICO: *Batalha de Campo Grande*, 1871. Óleo sobre tela. 332cm x 530cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ. (DETALHES)

Ao centro da imagem, o Conde d'Eu aparece sendo impedido de realizar uma manobra ousada que o colocaria em risco. À esquerda, Américo registra a participação do

então Capitão de Engenheiros Alfredo Taunay, testemunha ocular do conflito, o qual mais tarde iria até mesmo comentar o quadro: “inverossímil, sem dúvida, nas posições forçadas, impossíveis até dos cavalos representados, mas onde o risco foi, na realidade, muito grande para os que lá figuram” (TAUNAY, 2005, p. 473). Igualmente, não havia no local da batalha frade algum, o qual aparece representado na cena em primeiro plano à esquerda. Taunay havia, inclusive, mantido contato com Américo anteriormente e, a pedido do pintor, enviou-lhe fotografias suas que serviram de modelo para a elaboração do quadro. O escritor, porém, ficou muito desgostoso com a forma como foi representado na tela: não lhe agradava uma imagem que ficasse eternizada para a posteridade como a de alguém assustado. Porém, registro mais desafortunado estava reservado aos inimigos paraguaios, representados pelo pintor como soldados bárbaros e nus:



Figura 80 - PEDRO AMÉRICO: *Batalha de Campo Grande*, 1871. Óleo sobre tela. 332cm x 530cm. Museu Imperial, Petrópolis, RJ. (DETALHES)

Em suas *Memórias*, ao escrever sobre sua participação na Batalha do Campo Grande, o Visconde de Taunay produz uma descrição que não consegue “esteticizar” o combate: “Enorme foi a carnificina, do lado de lá” (TAUNAY, 2005, p. 472). O relato da batalha sangrenta feito por Taunay está mais para os registros fotográficos de Esteban Garcia do que para o momento heroico eternizado na tela de Pedro Américo: “Parece-me ainda estar vendo como as lanças se abaixavam, fulgurantes, vertiginosas, atirando alto ao ar, como que simplesovelos de algodão, os corpos que iam ferindo e que, no geral, caíam agachados, acorados e, mais que isto, enrolados sobre si mesmos” (TAUNAY, 2005, p. 472).

Também é de Pedro Américo o quadro *Batalha do Avaí*, que assim como *Batalha de Campo Grande*, tem a magnitude dos eventos representados, assim como concebidos pelo pintor, reforçada pelas dimensões do suporte, neste caso, 600.00 cm x 1100.00 cm:



Figura 81 - PEDRO AMÉRICO: *Batalha do Avaí*, 1877. Óleo sobre tela. 600cm x 1100cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ.



Figura 82 - PEDRO AMÉRICO: *Batalha do Avaí* no Museu Nacional de Belas Artes, RJ.⁵⁴

⁵⁴ FONTE: http://www.folha1.com.br/_conteudo/2014/03/blogs/imaginar/816807-batalha-do-avai.html. Acesso em: 4 nov. 2016.

A obra reveste-se, dessa forma, de força simbólica enquanto expressão do ideal patriótico brasileiro. Ela fala através das dimensões bem como através dos detalhes. Segundo Stumpf (2019, p. 387), “Américo era consciente de seu papel de construtor de memórias e símbolos nacionais quando pintou as duas telas sobre a Guerra do Paraguai”. Em Batalha do Avaí, novamente aspectos idealizadamente positivos aparecem associados ao exército brasileiro. Já na obra *Artilharia do Paraguai*, do pintor Argentino Candido Lopez, são os soldados “inimigos” que adquirem protagonismo. Estão devidamente uniformizados e em posição estrategicamente melhor do que a das tropas brasileiras – as quais estão sob sua mira:



Figura 83 - CÁNDIDO LÓPEZ (1840-1902), *Artilharia do Paraguai*, Museu Histórico Nacional da Argentina. (DETALHE)

Segundo Toral (2014), a “pintura era a vontade de dar um sentido para a guerra (patriótico), tanto no caso, por exemplo de imagens produzidas pelo pintor argentino Candido López, como pelos pintores brasileiros acadêmicos”, em particular, Vítor Meireles e Pedro Américo.⁵⁵ Nesse sentido, o patriotismo que um conflito bélico tem poder de

⁵⁵ De acordo com a pesquisa de André Toral, “[n]o Brasil, tivemos apenas três artistas contemporâneos à guerra

fomentar lança suas bases, entre outros aspectos, através de sua representação por registros escritos (como é o caso de *A Retirada da Laguna*) e icnográficos. É possível “inventar uma nação” através da manipulação dos acontecimentos expressos em registros oficiais – ou liberdade artística, como defendem, por vezes, os autores. Toral faz algumas indagações sobre esses tipos de representação da guerra que servem, obviamente, aos interesses de quem as produz: “Quem projeta essas imagens? Com qual interesse? Como se constrói a história através de imagens?” (DORATIOTO; TORAL, 2014). Obviamente, cada país vai manipular fatos e suas respectivas representações de acordo com o que lhe for mais conveniente no momento político vivido. Por isso é fácil compreender que, além do conflito bélico envolvendo os quatro países, houve nesse período uma verdadeira “guerra de imagens”. As representações mais fidedignas do conflito, em especial as fotográficas, constituíam um entrave no processo de manipulação ideológica:

As imagens da guerra não permitiam ufanismo, mesmo as de sua fase inicial. Vendo o inimigo prisioneiro, ou em pilhas de cadáveres, só se conseguia sentir pena. Longe de estimularem os espíritos guerreiros, as fotos faziam desejar a paz. As fotos de crianças e cadáveres paraguaios [...] também inauguraram a possibilidade de sua utilização como propaganda de guerra. Os registros da Guerra do Paraguai, mesmo aqueles que foram utilizados em propaganda anti-López, iam muito além dos seus fins ideológicos imediatos. Denunciavam a estupidez da guerra. (TORAL, 2001, p. 96)

O processo de despersonalização encetado pela guerra é repentinamente freado por imagens que individualizam o oponente: “A visão do ‘inimigo’, subitamente transformado em ser humano, tocava até os mais duros defensores da guerra. O *carte-de-visite* se transformou em documento histórico, em testemunho e denúncia” (TORAL, 2001, p. 95). Nessa linha, Todorov (2017, p. 266), referindo-se ao contexto da Segunda Guerra, sublinha que “é mais fácil lançar uma bomba de um avião, que mata 10 mil pessoas do que atirar à queima-roupa em uma única criança; e temos tendência de criminalizar mais o segundo ato que o primeiro”. O contato visual personaliza o inimigo, pois “[s]omente um ser individual pode olhar-nos [...]; fugindo de seu olhar podemos mais facilmente ignorar sua pessoa” (TODOROV, 2017, p. 264).

“A guerra”, afirma Heráclito, “é mãe e rainha de todas as coisas; alguns transforma em deuses, outros, em homens; de alguns faz escravos, de outros, homens livres” (apud

que produziram pinturas históricas sobre o tema: Vitor Meireles, Pedro Américo e Domingos Teodoro de Ramos. Na Argentina, basicamente Cândido López. No Paraguai, Saturio Ríos e Aurelio García não deixaram senão alguns poucos retratos antes de serem tragados pela guerra. Além desses, um napolitano, Edoardo Federico de Martino, viveu no Brasil e Uruguai no período da guerra, e realizou uma série de pinturas sobre o tema” (TORAL, 2001, p. 119).

NOVO, 2021, n.p.). Ao refletir sobre a necessidade de se fazer escolhas morais em situações de extrema violência, Todorov entende, nessa mesma chave, que o sofrimento “é ambivalente: melhora alguns e degrada outros” (2017, p. 65). Ironicamente, a guerra, que é mestra da degradação, ao mesmo tempo pode despertar sentimentos de irmandade e empatia devido ao sofrimento compartilhado. Isso porque nas frentes de batalhas, lutando pela pátria e pela própria vida, as diferenças tendem a se esvanecer. Brancos, negros e indígenas; homens livres e escravos; comandantes e soldados; sertanejos e homens provenientes dos grandes centros urbanos; militares das mais diferentes partes do país... na guerra todas essas barreiras praticamente intransponíveis acabam perdendo totalmente o sentido. A vida se esvai de maneira semelhante quando a peste ou a bala atinge qualquer uma dessas pessoas.

Dessa forma, é no campo de batalha que os “brasileiros” começaram de fato a se conhecer, como bem pontua o historiador José Murilo de Carvalho que “chegou a afirmar que nas trincheiras paraguaias, pela primeira vez, um paraense pôde conhecer um gaúcho, e assim por diante, o que ajudaria a cimentar o sentimento nacional” (apud ELIAS, 2013, p. 36-37).⁵⁶ Filizola corrobora a ideia do surgimento dessa dinâmica proporcionada pela guerra, a qual “parece ser um acontecimento que concretiza o exemplo da comunidade política imaginada, limitada e soberana, unindo brasileiros de norte a sul, deslocando tropas para fronteiras só conhecidas nos desenhos dos mapas. Possibilitando o confronto entre o real e o imaginário” (1991, p. 99). Essa mesma questão é retomada por Maretti (2006):

Como se pode claramente perceber, funda-se com a guerra um nacionalismo “responsável”, comungado por todos, a partir do campo de batalha, espaço em que o sentimento se desenvolve e a partir do qual se estabelece uma “vasta comunicação interprovincial”. As tarefas de enfrentamento do inimigo se resumem a duas possibilidades essenciais: o livro ou a espada. E Taunay desempenhou as duas! (MARETTI, 2006, p. 81-82)

Essa nova configuração expõe de maneira mais factual a relação do homem com a paisagem a qual, invariavelmente ligada ao tema do nacionalismo, constitui-se central para o ideal romântico: “Desnecessário lembrar, pontua Filizola, “a importância da natureza para o Romantismo, mas a geração de 1870 se propõe o conhecimento dessa natureza e do homem que a habitava, visando, guiada pelo espírito ilustrado”, integrar o Brasil ao mundo moderno” (1991, p. 97). A autora lembra que é de fato no final do século XVIII que a noção de nação e nacionalismo se intensifica “enquanto *artefato cultural fundado na história e na natureza*” (1991, p. 98). Schwarcz (2009) corrobora essa noção da relação entre a paisagem

⁵⁶ De certa forma, como aponta GIL (2021, n.p.), “[i]sso não parece ter se sedimentado na prática, pois a república teve que se a ver com a divisão potencial do país”.

e o indivíduo no surgimento de um sentimento de nacionalidade:

a partir de finais do XVIII e inícios do XIX, a paisagem seria mais claramente associada a uma visão individual e subjetiva, e aos discursos de identidade nacional: ela se transformaria em matéria diletta para qualificar “a terra mãe” [...] no século XIX ela se converteria mais diretamente numa fatura romântica, pronta para a interpretação mais romântica e de cunho nacional. Não à toa, a paisagem se revelaria como o mote certo para a encenação dos motivos nacionais, que se afirmavam por meio de novos cenários idílicos e personagens muitas vezes inusitadas. (SCHWARCZ, 2009, p. 23)

Só que nesse caso, a natureza não poderia mais ser entendida em seu sentido materno e acolhedor, mas devorador. Segundo Maretti (2006), o fato de Taunay ter assumido a função de soldado-viajante provoca uma alteração do paradigma romântico com relação à concepção idealizada da natureza. Inevitavelmente, uma nova perspectiva é forjada, uma vez que “o olhar não pode se furtar a ver uma nova realidade, *que ainda sobrevive com a natureza-mãe (ou a natureza-espetáculo)*, mas que, apesar disso ou por causa disso, foi a grande inimiga a ser enfrentada durante o trabalho da força expedicionária de Mato Grosso” (p. 88). Por essa chave é possível entender as razões que levam alguns críticos a classificá-lo como um autor de transição entre o Romantismo e o Realismo, uma vez que em algumas de suas obras, em particular em *A Retirada da Laguna*, a “natureza não corresponde mais ao sentimento benfazejo de ver o mundo, apesar da tentativa de correspondência com os símbolos da nação” (MARETTI, 2006, p. 88). Com efeito, as tropas tinham muitas razões práticas para se sentirem temerosas e desassistidas, especialmente com relação ao seu total despreparo para assimilar as particularidades do sertão que se revelaria um ambiente completamente inóspito. Neste contexto, foi providencial contar com as orientações dos homens valorosos que conheciam intimamente essa parte desconhecida do Brasil.

3.2.1 Guia Lopes da Laguna e a exaltação da figura do sertanejo

Uma perspectiva paradoxal acaba se revelando na narrativa de *A Retirada da Laguna* no que se refere à oposição entre os povos “civilizados” e os “primitivos”, como postula o próprio autor. O narrador deixa claro que só os primeiros teriam condições de valorizar os encantos que o cenário ao redor oferecia. Na verdade, Taunay confere a si próprio um papel de destaque enquanto esteta, o qual se diferencia tanto dos povos primitivos como dos demais membros expedicionários. Ele mesmo confirma essa postura em suas *Memórias*:

Com a educação artística que recebera de meu pai, acostumado desde pequeno a vê-lo extasiar-se diante dos esplendores da natureza brasileira, era eu o único dentre os companheiros, e portanto de toda a força expedicionária, que ia olhando para os encantos dos grandes quadros naturais e lhes dando o devido apreço. (TAUNAY, 2005, p. 179)

Assim como em *Inocência* o personagem Meyer valoriza detalhes que para os povos da terra são insignificantes, Alfredo Taunay assume que a educação familiar lhe permitiu que assumisse essa atitude de naturalista consciente de que seu olhar é mais apurado. “Parece apanágio dos povos civilizados”, reflete o autor, “o sentimento admirativo; pelo menos bem raro é nos homens primitivos a sua manifestação exterior” (TAUNAY, 2013, p. 52). Segundo Norma Wimmer, para Taunay, o povo primitivo é “quase sempre inconsciente das belezas naturais que o cercam”. Para ele “a compreensão estética” é algo reservado “ao homem civilizado, único portanto, capaz de assimilar [essa] beleza natural e de transmiti-la” (2008, n.p.). Dessa maneira, o escritor

acaba por assumir a atitude do colonizador que, diante de dados de realidade dessemelhantes daqueles que lhe são habituais, inclina-se a acentuar, de maneira negativa, o diferente. Neste sentido, Taunay opõe-se a autores como Alencar ou Gonçalves Dias, os quais, de modo oposto e por razões ideológicas, tendiam a transferir ao índio valores “civilizados”, integrando-os, por extensão, a sua própria cultura. (WIMMER, 2008, n.p.)

Por outro lado, um fenômeno bastante interessante acontece quando a realidade da guerra se impõe. Manifesta-se, então, uma inevitável valorização da figura do sertanejo, aquele que consegue domar o sertão, que conhece suas particularidades e caminhos, e, por isso tem em suas mãos o poder de salvar as vidas daqueles que não têm tais habilidades. Em *A Retirada da Laguna*, essas virtudes aparecem consubstanciadas na pessoa de Francisco José Lopes, um fazendeiro que serviu de guia às tropas brasileiras e que passou a ser alvo de respeito e admiração por parte delas. O guia Lopes, como ficou logo conhecido, detinha domínio e ciência sobre os detalhes humanos e geográficos do sertão mato-grossense, sem os quais as tropas estariam perdidas: “Era-lhe o orgulho num único ponto irredutível, no que tocava ao conhecimento do terreno, legítima ambição, além do mais, pois dela nos proveio a salvação” (TAUNAY, 2013, p. 58). Lopes tinha consciência de seu “senhorio” sobre a região e que, como homem “da terra”, nenhum dos “de fora” poderia parear com ele nesse quesito: “Desafio, exclamava, todos os engenheiros com as suas agulhas (bússolas) e plantas. Nos campos da Pedra de Cal e Margarida sou rei. Só eu e os índios Cadiuéus conhecemos tudo isto” (p. 58). Em mais de uma ocasião suas virtudes são mencionadas em forma de homenagem durante a narrativa. O guia Lopes da Laguna – que hoje inclusive dá

nome a um município do Mato Grosso – assume a estatura de herói. Taunay registra suas últimas palavras ao enfrentar a morte iminente, já que no final das principais manobras, após ter colocado a tropa a salvo, é vitimado também pela epidemia de cólera: “Saibamos morrer, acrescentava; dirão os sobreviventes o que fizemos”. (TAUNAY, 2013, p. 129). Taunay sobreviveu para tornar conhecidos seus feitos enquanto herói de guerra.

Segue, portanto, que há uma mudança de paradigma com relação à maneira como a narrativa de Taunay vai caracterizar a figura do sertanejo: do homem inculto e bruto que não tem os atributos necessários para valorizar a beleza estética da paisagem, para o destemido e abnegado herói de guerra cuja atuação foi essencial para salvar a vida de muitos soldados. Uma mudança e tanto. Assim como o guia Lopes em *A Retirada da Laguna*, o protagonista de *Juca, o tropeiro* é igualmente apresentado “como o viajante que desbrava as estradas desconhecidas dos vastos sertões e, acima de tudo, tem o domínio sobre a natureza bravia” (SOUZA, 2013, n.p.). Dessa forma, devido a qualidades suas como a integridade e a perspicácia, através do caráter simples de Juca, novamente é conferido protagonismo à figura do sertanejo⁵⁷, aqui, em uma chave dupla: ele aparece revestido de virtudes heroicas ao mesmo tempo que funciona como um fidedigno crítico da condição absurda da guerra. O contexto histórico que serve de pano de fundo para o conto é o mesmo de *A Retirada da Laguna*, porém, o ponto de vista desse tropeiro íntegro e sagaz dá à narrativa uma visão mais crítica e menos heroica do conflito. É uma releitura – dessa vez mais ácida e menos idealizada – da guerra.

Além das qualidades já mencionadas, Juca também incorpora as virtudes de força, vigor, dedicação, disposição e, acima de tudo, é um homem de palavra. Tivera muitas oportunidades de desertar assim como fizeram vários de seus companheiros. Além disso, estava noivo de Babita, a moça mais bonita da cidade. “Mas elle tinha jurado” (TAUNAY, 1874, p. 213). É o que repete de si para si reiteradamente à medida que a ação progride e ele se vê dominado pela angústia por ter que cumprir a promessa de ir lutar por sua pátria e deixar sua amada para trás. Ele próprio havia lido o juramento de lealdade à pátria, ainda que a comoção do momento não fosse compartilhada pelos demais recrutas. Seus comandantes diretos o tinham em alta conta, uma vez que ele estava sempre disposto a cumprir suas ordens com presteza e boa vontade. Tanto assim que fora promovido logo de

⁵⁷ Tão diametralmente oposta à caracterização pejorativa de um Jeca Tatu, por exemplo, que imaginamos se Monteiro Lobato não se inspirara no conto de Taunay para anos depois rebatê-lo literariamente através do seu indolente e icônico caipira em *Urupês* (1918).

saída a cabo e depois a furriel⁵⁸. Ele mantém-se fiel aos seus princípios mesmo percebendo a hipocrisia e falta de integridade das autoridades militares, que faziam belos eloquentes discursos, mas deixavam a batalha de verdade para os soldados. Por exemplo, no dia em que foi convocado para se engajar na guerra contra o Paraguai, durante o ritual de expor a situação aos novos recrutas, o comandante superior da guarda nacional profere um discurso que não escapa das críticas de Juca. O comandante

fez uma falla meio gaguejada em que disse que era preciso ir acabar com o inimigo, que os brasileiros nunca tinham sido vencidos, que a gente de Uberaba ia ganhar um nome illustre, que todos haviam de voltar com vida e bom dinheiro no bolso, que o Brazil contava com os seus filhos, etc, etc, e depois de toda essa perlenga acabou dando vivas ao Imperador e á Constituição, no que foi acompanhado com muito barulho por outros homens de casaca reunidos a um lado da sala.

Mas ahi é que cabia bem uma pergunta?

Porque é que aquelle commandante superior não marchava também para a guerra? Então só lá devião ir os pobres soldados para chuchar bala como terra em pó, e os coronéis e mais officiaes de dragonas cheias a se deixarem ficar muito a gosto e só enchendo as bochechas com patriotadas?

Nada: isso era máo, deveras. Se havia essa necessidade, como diziam, então que todos se sacrificassem.

O pequeno quando vê o grande sahir de seus commodos e mostrar boa vontade, supporta tudo com cara alegre, não assim a empurrar-se gente para obedecer ao governo e mettido na toca caladinho!... (TAUNAY, 1874, p. 205-206)

A postura de Juca deixa claro que ele cumpre seu dever motivado por ideais próprios e não por inspirar-se nas autoridades, como esse seu comandante que fizera um longo e vazio discurso. Porém, “o major de balde punha os bôfes de fora: não havia influencia nenhuma” (TAUNAY, 1874, p. 207). Além disso, Juca também percebia a inexistência de uma estratégia mais elaborada para o combate. No entanto, é um homem de caráter e sua consciência não permitirá que fuja ao compromisso.

Interessante que, antes de ocupar as páginas do Visconde de Taunay, a figura do sertanejo já ganhava destaque nas telas de seu pai. Em 1841 Félix Taunay produz *O caçador e a onça* e *Águas Termais de Piratininga*, nas quais, o pintor dá protagonismo ao “motivo do homem do sertão inserido na paisagem nacional” (STUMPF, 2019, p. 229).

⁵⁸ Graduação militar superior a cabo e inferior a sargento. FONTE: Definições de *Oxford Languages*.



Figura 84 - Telas de Felix-Émile Taunay que dão protagonismo à figura do sertanejo. Respectivamente: *O caçador e a onça* (ca 1841). Óleo sobre tela. 173cm x 135cm. RJ: Museu Nacional de Belas Artes; *Águas Termais de Piratininga* (ca 1841). Óleo sobre tela. 178cm x 137cm. RJ: Museu Nacional de Belas Artes.

Nessas duas obras, assim como seu irmão Adrien costumava fazer, Félix introduz a figura humana na pintura de paisagem e isso não deixa de configurar um certo ineditismo para a época. Mas não só isso. Há, nessas telas, uma camada de idealização ou de “heroicização” da imagem do sertanejo, aquela pessoa que, na avaliação de Elaine Dias (2013) “tem seu valor por adentrar o interior do Brasil e enfrentar a própria natureza, em prol de sua própria força e de seu valor no sentido da descoberta” (p. 11). Do catálogo da exposição de *O Caçador e a Onça* consta a fonte de inspiração para a confecção do quadro: “uma história contada no período, de um caçador que luta com uma onça e que acabou sendo salvo” o que dá o mote para que o pintor possa “ressaltar a luta entre o homem e a fera por um viés sertanejo – isto é, vinculado aos tipos característicos do interior do território brasileiro” (DIAS, E., 2013, p. 11-12). Dessa forma, Félix Taunay enaltece as qualidades do “homem da terra” ressignificando “a cena para o mundo contemporâneo, valorizando a força do sertanejo e seu enfrentamento na esfera do natural” (DIAS, E., 2013, p. 12). Em *Inocência* essa relação entre o sertanejo e os animais da floresta, especialmente os perigosos como a onça, é mencionado de forma a igualmente exaltar o sertanejo pela sua coragem e por não deixar que a presença de tais animais lhe roube o humor ou a sensação de

plenitude que a paisagem oferece: “É-lhe indiferente o urro da onça. Só por demais repara nas muitas pegadas, que em todos os sentidos ficam marcadas na areia da estrada” (TAUNAY, 2008, p. 21-22). Quando os vestígios deixados pelo animal indicam mais precisamente a presença de uma grande onça pelos arredores, ele não sofre nenhum sobressalto, pelo contrário, entende que está diante de um desafio à sua altura: “– Que bichão! murmura ele contemplando um rasto mais fortemente impresso no solo; com um bom onceiro não se me dava de acuar este diabo e meter-lhe uma chumbada no focinho” (TAUNAY, 2008, p. 22).

Em *Águas Termais de Piratininga*, o sertanejo também está em evidência. “Esteticamente fraca”, analisa Elaine Dias “a tela apresenta novamente um tema inovador” (2013, p. 12). Ela mostra um personagem histórico, “Martinho Coelho de Siqueira, caçador da região centro-oeste que encontra, por volta de 1722, um poço de água fervente na região hoje conhecida como Caldas Novas, ao lado de um indígena e de alguns animais” (DIAS, E., 2013, p. 12). A autora chama a atenção para a influência de Rugendas da elaboração da tela, a qual estabelece relações muito próximas com *El Huaso y la lavandera*, de 1834.



Figura 85 - JUAN MAURICIO RUGENDAS (1802-1858): *El Huaso y la lavandera* ca 1835. Óleo sobre tela. 30cm x 23 cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Dias (2013) observa que, na reelaboração feita a partir do modelo de Rugendas, Félix Taunay ressignifica cenários e personagens transportando-os para o contexto brasileiro, sendo que a relação aqui “se dá entre temáticas regionais” (p. 12). Como o pintor alemão esteve no Brasil “em duas em duas ocasiões, entre 1822 e 1825, e posteriormente, em 1845” é bastante plausível que Félix estivesse a par de sua produção, “mantivesse ainda contato com o viajante e conhecesse suas obras, ainda que não possamos afirmar com grande precisão. Mas as semelhanças são grandes, sobretudo pela posição do cavalo, da figura agachada e das pequenas figuras que veem a cena de longe” (DIAS, E., 2013, p. 12). Em *Águas Termais de Piratininga*, parece haver uma preocupação do pintor com o devido registro da cor local: “As vestimentas referem-se, cada uma, aos seus regionalismos. A paisagem é diversa, pois Taunay concentra aqui as características em relação à paisagem local, conferindo à cena a sua nacionalidade e identidade” (DIAS, E., 2013, p. 12).

Novamente, portanto, as qualidades que revestem o sertanejo em sua caracterização de protagonista são ligadas especialmente ao seu relacionamento íntimo com a região em que vive. Por conhecê-la tão bem, a imagem do sertanejo está invariavelmente associada à função de “guiar os de fora”, aqueles que não podem interagir com segurança e autonomia no novo ambiente. Há um valor simbólico e amplificado na função de um **guia** a qual, por vezes, é assumida pelos narradores ficcionais. Sússekind (2008) estabelece uma equivalência entre os papéis do narrador com a figuras recorrentes dos guias no contexto das narrativas de viagem. Nelas, interpreta a autora, “[n]em viajante noturno, nem geógrafo, o narrador, não sem certa superioridade, faz as vezes de guia para um público” (SÜSSEKIND, 2008, p. 57). Em *A Retirada da Laguna*, no entanto, quando os conflitos de fato se estabelecem, o narrador assume que é Lopes da Laguna quem, além de orientar as tropas, orienta o Taunay viajante e narrador – e, por consequência, o olhar do leitor, revelando-se, igualmente, um guia para ele.

Do diário do chefe da expedição Langsdorff consta, entre outras, uma informação que reforça a importância de deixar-se guiar pelos homens que conhecem o novo território que é explorado. Ele menciona que certa feita, em uma de suas viagens montado em seu cavalo em direção a Barbacena, acabou se perdendo no caminho. Chovera muito e quando percebeu já tinha percorrido mais de meia légua na trilha errada. Um fazendeiro, nas palavras do explorador, “teve a bondade de me emprestar um negro como guia” (apud SILVA, 1997, p. 353). Essa experiência avaliza o fato de que não é prudente subestimar o sertão ou a floresta e que qualquer conhecimento dos estrangeiros não prescinde da sabedoria dos homens da terra. Ironicamente, o afoito Langsdorff – pelo menos nesse

episódio – teve mais bom senso em aceitar a orientação de um morador local do que o seu “funcionário”, Adrien-Taunay. Na verdade, pode-se dizer que o jovem pintor morreu por não ouvir os rogos das pessoas que ali estavam no momento do acidente e viram quando se arrojou no Rio Guaporé para atravessá-lo a nado. Os ribeirinhos conheciam muito bem quão traiçoeiras aquelas corredeiras poderiam ser. Mas de nada adiantou: Adrien não teve a paciência de esperar o barco que iria atravessá-lo – e que já estava a meio caminho quando o foi tragado pelas águas.

O guia Lopes da Laguna, por sua obstinação e coragem tanto para enfrentar os aguerridos paraguaios como para salvar a vida das tropas brasileiras no interior do Mato Grosso, ganhou seu lugar em três monumentos: nas páginas *A Retirada da Laguna*, no Cemitério dos Heróis, no Mato Grosso na cidade de Jardim e no Monumento aos heróis de Laguna e Dourados que fica na Praia Vermelha no Rio de Janeiro – em que é um dos três homenageados, ladeado o Coronel Camisão e pelo tenente Antônio João, comandante da colônia de Dourados quando da invasão dos paraguaios em solo brasileiro. O próprio Taunay, que havia presenciado a morte e o sepultamento dos heroicos personagens da epopeia por ele narrada, não se conformava com o descaso e esquecimento que envolviam essas figuras ilustres. Dessa forma, como registra Marin (2016, p. 171), no ano de 1874, “a pedido de Alfredo Maria Adriano d’Escragnolle Taunay, foi construído [no local onde se deram as batalhas e baixas, no estado do Mato Grosso] um monumento patriótico e funerário em suas homenagens, pois eles já eram considerados heróis nacionais”. Na verdade, mesmo antes dessa solicitação, os próprios túmulos e cemitério onde estavam enterrados foram construídos a pedido de Taunay, porém se encontravam completamente abandonados e descaracterizados antes que medidas pedindo o tombamento do local fomentassem a sua devida restauração e manutenção. Somente décadas depois é que se sentiu a necessidade – tanto pelo abandono em que se encontravam essas edificações antes do restauro, como pela dificuldade de acesso – de se transportar seus restos mortais e alocá-los em um monumento/memorial na cidade do Rio de Janeiro de onde partiram as tropas em direção ao interior.

Conhecido hoje como “O cemitério dos heróis” no município de Jardim no Mato Grosso do Sul, o local onde por setenta anos estiveram enterrados os heróis de Guerra contra o Paraguai é também um memorial dedicado ao Guia Lopes da Laguna e a outros combatentes (Figura 86). Nas palavras de Marin (2016, p. 181), apesar de estarem vazios, os túmulos “continuaram sendo um símbolo para recordar e celebrar o culto oficial, um legado à memória coletiva e uma imposição às gerações futuras de imagens que deviam ser

recordadas e celebradas por meio de festividades cívicas e patrióticas”.⁵⁹



Figura 86 - Monumento em homenagem aos três heróis da Retirada da Laguna no Cemitério dos Heróis, em Jardim.⁶⁰

Para o Conselheiro Arno Wehling (apud MARIN, 2016, p. 191) “independentemente da existência de restos mortais de seus personagens; e, no caso específico de túmulos, é relativamente frequente a existência de cenotáfios, que igualmente identificam e celebram os mortos, sem a presença de seus restos”. Portanto, o fato de os corpos terem sido transladados não descaracteriza simbolicamente o local, uma vez que isso não impede a celebração dos fatos relacionados à memória histórica e militar evocados por ele. Enquanto símbolo nacional, a conservação desse local é muito importante pois “eterniza o culto ao episódio da Retirada da Laguna e aos seus protagonistas mais ilustres, sendo importantes para construir subjetividades e identidades” (MARIN, 2016, p. 194).

⁵⁹ “O local onde foram enterrados os corpos de Camisão, Juvencio e Guia Lopes foram apropriados, reapropriados e (res)significados em várias conjunturas históricas, pelo governo de Mato Grosso do Sul e por diferentes instituições, dentre elas o Exército, o Iphan e a Prefeitura Municipal de Jardim sendo consagrado como Cemitério dos Heróis da Retirada da Laguna. Como lugar de memória possui grande potencial simbólico, daí os investimentos para preservar, para nada esquecer, de tombar como patrimônio e de perpetuar os cultos, os elogios fúnebres e as festividades cívicas e patrióticas” (MARIN, 2016, p. 194).

⁶⁰ FONTE: 4ª BDA C Mec/Divulgação. Disponível em: <http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2016/09/local-de-sepultamento-de-herois-da-retirada-da-laguna-e-tombado-em-ms.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

O escritor de *A Retirada da Laguna* não chegou a ver o monumento definitivo que foi inaugurado somente em e 1938, durante o governo Vargas – já para referendar os ideais do Estado Novo –, mas seu desejo foi cumprido.



Figura 87 - Monumento aos heróis de Laguna e Dourados, Praia Vermelha, Rio de Janeiro.⁶¹

Em *A epopeia eternizada em bronze*, Mariana Pastana (2020) menciona que as descrições de Taunay serviram de referência para que o escultor realizasse as imagens dos personagens homenageados. Dessa forma, “as representações de guia Lopes e Camisão são aquelas concebidas por Taunay em seu relato, assim como os três quadros em altos-relevos que expõem os episódios que, para o artista, demonstravam de forma concisa os percalços vividos pela coluna” (p. 44).

⁶¹ FONTE: <https://nossaterranossagentenossahistoria.blogspot.com/> Acesso em: 15 fev. 2020.



Figura do Guia Lopes, pensativo, encurvado, apoiando o queixo no dorso da mão esquerda.



O tenente Antônio João, representado no momento em que foi baleado.



O Coronel Camisão, com a fisionomia de decisão. Em uma das mãos, a espada; na outra, o mapa de campanha.

Figura 88 - Heróis homenageados no Monumento aos heróis de Laguna e Dourados, na Praia Vermelha – RJ.⁶²

A presença da imagem do sertanejo em meio a dos oficiais do exército brasileiro é muito significativa. Nas palavras de Marin, “[c]omo heróis nacionais, deveriam igualar-se e não revelar a existência de hierarquias entre os heróis militares e civis” (2016, p. 178). Em sua simplicidade, mas profunda agudeza, o protagonista de *Juca, o tropeiro* comenta esse “igualar-se” dos grandes e dos pequenos. Coronéis, soldados, sertanejos todos tinham o mesmo mérito, até porque, em circunstâncias extremas, foram igualados pela morte: “Lá se foi o Sr. coronel Camisão que comandava aquella tropa toda, lá se foi o Sr. tenente-coronel Juvencio, e de nada lhes valerão as divisas de ouro bem grossas que tinham no braço” (TAUNAY, 1874, p. 220). Sim, a morte não faz acepção de pessoas. Até mesmo os que conheciam as intempéries próprias daquelas regiões, não foram poupados:

Era mesmo um *despotismo* de morte, e nem se livrou quem estava já affeito a aquelles lugares malvados e de pestes e forão batendo a bota o pratico Francisco Lopes e o filho d’elle, por signal que ião deixando os brasileiros no sertão que ninguém conhecia, nem tinha ainda cruzado, e d’onde não havia de escapar um só ao menos para vir contar onde é que paravão os ossos dos outros. (TAUNAY, 1874, p. 220).

O Guia Lopes da Laguna é um homem comum que, assim como a personagem fictícia de *Inocência*, que representava uma gente do sertão praticamente desconhecida das

⁶² As imagens e suas respectivas descrições foram retiradas do blog *As histórias dos monumentos do Rio de Janeiro* da arquiteta Vera Dias. Disponível em: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2012/03/o-monumento-aos-herois-de-laguna-e.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

grandes cidades à época, não seria trazido à luz não fosse pela pena de Taunay. O seu heroísmo e também as suas fragilidades estariam, talvez, em eterno anonimato; assim como estariam os demais soldados que tantas adversidades enfrentaram; assim como estariam também os índios que se uniram aos soldados na batalha – como estariam também os índios da tribo Bororo que Adrien Taunay pintou antes que o curso inexorável da história culminasse por extingui-los enquanto etnia. São personagens históricos – ou neles inspirados – que ganharam existência e importância pelo registro dos artistas da família Taunay.

Indiscutivelmente, em virtude da obra do escritor Taunay, o homem livre do sertão, saiu do anonimato. Além dos registros em letra e em bronze, o guia Lopes teve duas cidades no Mato Grosso do Sul batizadas em sua homenagem: Guia Lopes da Laguna e Jardim, nome de sua fazenda. É difícil supor que seria sequer lembrado não fosse pela interferência literária e política do soldado-escritor. Da mesma forma, em 1959 foi fundada, também no Mato Grosso do Sul, a cidade de Inocência, cujo epíteto é “A cidade do Romance”. Taunay imprimiu a região e seus habitantes em suas páginas e depois suas páginas foram indelevelmente impressas no território.

3.3 O ESCRITOR VIAJANTE

Assim como sua família de artistas, o Visconde de Taunay assumiu a postura de “documentador” própria dos viajantes naturalistas. Através da observação – com o olhar atento e sensibilidade aflorada – usou de suas habilidades como escritor para elaborar uma construção narrativa capaz de transportar o leitor para os lugares que visitou e momentos que vivenciou. Segundo Castrillon-Mendes (2007, p. 15), “Taunay-viajante participou, intensivamente, da construção imagética de Mato Grosso com obras que têm, na sua estrutura narrativa, o diário de viagem como elemento de composição e a natureza como exercício do olhar e de construção do gênero paisagístico”. Para o historiador e crítico de arte Francisco Alambert “Taunay olhava ao seu redor com olhos de viajante como se fora um Martius francês” (2001, p. 220), análise corroborada por Nascimento que entende ter “a incumbência de Martius encontr[ado] em Taunay, propositalmente ou não, não saberíamos dizê-lo, um fiel executor” (2002, p. 153). De fato, a aproximação que vários críticos estabelecem entre Alfredo Taunay e artistas viajantes – como Saint-Hilaire, Martius e Humboldt – enfatiza “a observação objetiva da natureza traduzida pelas lentes artísticas da sensibilidade estética como chave para a [sua] produção literária” (STUMPF, 2019, p. 230). Assim, Taunay “filtra” o que vê pela lente do viajante, do esteta e do europeu, como afirma Wimmer:

Taunay reproduziu a variedade da natureza do interior do país com o entusiasmo semelhante ao dos viajantes cientistas. Como eles, detectou e apontou, em modos diversos de representação, o observado; como eles sugeriu a importância do olhar europeu, da compreensão “europeia” daquilo que lhe era desconhecido apontando, a seu ver, a maneira “correta” de interpretar o Brasil. (WIMMER, 2008, n.p.)

Flora Süssekind salienta a tendência, quase uma necessidade que se tinha à época, de “mapear o território, listar e esboçar paisagens. O que está em primeiro plano é a delimitação da paisagem nacional, é a descrição do território, são notas informativas sobre ele” (2008, p. 158). A descrição pormenorizada da paisagem em *Inocência* no capítulo inicial é um reflexo dessa investidura que o escritor faz do papel de viajante. A busca pela precisão geográfica, como se fosse a descrição (ou criação) de um mapa o qual expressa o maior número possível de aspectos da região visitada, é característica indissociável do gênero relato de viagem. O registro da paisagem seja em texto ou pintura, com atenção aos detalhes como hidrografia, clima, vegetação e demais aspectos do caminho percorrido, precede – quase que obrigatoriamente – a trama, o enredo. É como se não interessasse

produzir uma obra se ela não “demarcasse” o país. Por outro lado, a autora aponta que, no que concerne a relação da paisagem e elementos locais como indícios da fundação da nacionalidade em textos literários, em algumas das obras desse período tais anotações geográficas aparecem até mesmo descoladas do enredo:

É preciso declarar nacionalidades e pincelar vez por outra, com selvas e praias, um enredo, cheio de traições, vinganças e demonstrações de honra e cavalheirismo, que pouco tem a ver com a localização geográfica que lhe é atribuída. Isto é: ela não põe nem quita. É perfeitamente prescindível falar de canários ou flores de laranjeira para o andamento do romance. (SÜSSEKIND, 2008, p. 30).

Isso, no entanto, não acontece em *Inocência* nem em *A Retirada da Laguna*. Em ambas as obras a natureza e o cenário são muito importantes para a trama, nela influenciando diretamente. Meyer, por exemplo, demora-se na fazenda de Pereira porque tem muito a descobrir naquele ambiente, como a nova espécie de borboleta que recebe o nome da heroína – cujo final trágico, a propósito, está diretamente relacionado ao seu isolamento geográfico. Já em *A retirada da Laguna*, a geografia delinea e mesmo dita as regras do andamento das tropas. A maneira como a narrativa é construída permite avaliar que o desconhecimento do seu próprio território por parte dos soldados brasileiros investe-se de um poder antagônico maior até do que o do exército inimigo.

Filizola (1991, p. 104) corrobora as análises propostas por Sússekink, afirmando que a autora, “interessada pelo processo de constituição do narrador na ficção brasileira no século passado, décadas de 30 e 40, mostra à exaustão essa preocupação com o conhecer o país, que leva o narrador a ser um viajante/cronista” – preocupação essa abertamente assumida pelo Visconde de Taunay. Além do compromisso em conhecer a paisagem que descrevia, Taunay tinha verdadeira atitude de reverência por ela, como registra em suas *Memórias*: “Quantos encantos para o artista, o naturalista, o amante da Natureza virgem nessas viagens bem longe, bem longe!” (TAUNAY, 2005, p. 179).

3.3.1 Missão bélica & viagem pitoresca

A convocação de Alfredo Taunay para participar da guerra contra o Paraguai causou grande comoção em sua família. Afinal, seu pai, Félix, havia perdido o irmão mais novo, Adrien, justamente no mesmo interior inóspito do território brasileiro para o qual seu filho agora fora designado. No entanto, em meio a apreensões e recomendações, o jovem Alfredo, seguiu viagem compondo a Comissão de Engenheiros da Força Expedicionária do Mato

Grosso. Já que a arriscada incumbência militar era inevitável, antes de partir, seu pai lhe dá um caderno e uma missão: que Alfredo registrasse pictoricamente “as paisagens e os melhores pontos de vista que fosse encontrando em viagem” (TAUNAY, 2005, p. 400). Acrescida à criação cuidadosa que tivera e a sua própria inclinação pessoal para as letras e as artes, essa orientação vinda de seu pai, a quem tanto respeitava e prezava, definitivamente estabelece a postura que adota durante a viagem, assumindo ele uma função mais inclinada à do naturalista do que a de soldado. Mais que um encargo militar, portanto, esse compromisso documental se tornaria para Taunay um tipo de incumbência de ordem familiar, levando-o, dessa forma, a ter “sempre nas mãos caderno e lápis, nunca espingarda” (AMORA, 1973, p. 290). Antonio Candido (2000) igualmente atenta para essa característica muito particular do escritor que “[v]iajava de lápis na mão, registrando as cenas de viagem em desenhos de ‘ingênuo paisagista’ como se qualifica. Desenhos de traço elementar, com efeito, mas atentos à realidade e transpondo-a com amenizada placidez” (v. 2, p. 275).

O título que o próprio Taunay dá ao seu álbum de desenhos reforça o modelo que tinha em mente ao empreender a viagem. Registrado em sua folha de rosto, ladeado pelos perfis de duas igrejas, o Mosteiro de São Bento e a Igreja do Rosário, lê-se: *Viagem Pitoresca ao Mato Grosso*. Ou seja, a partir dessa perspectiva assumida antes mesmo de seguir caminho junto às tropas, e também do conteúdo produzido e registrado por Taunay, fica fácil de assumir que há “uma sobreposição do caráter científico e militar da viagem exploratória” (STUMPF, 2019, p. 45).



Figura 89 – Capa e folha de rosto do álbum de Alfredo d’Escagnolle Taunay: *Álbum Viagem Pitoresca ao Mato Grosso*.⁶³

De acordo com Stumpf (2019), “o álbum de desenhos de Alfredo Taunay, feito

⁶³ As imagens referentes ao *Álbum Viagem Pitoresca ao Mato Grosso*, de Alfredo d’Escagnolle Taunay foram retiradas do IHF Digital (Instituto Hercule Florence). Disponível em: <http://search.ihf19.org.br:8080/xmlui/bitstream/handle/1357/50/BinderAlbumTaunay.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 1 ago. 2020.

durante a Expedição ao Mato Grosso, conduz uma narrativa que antecede aquela contada em prosa pelo autor do célebre livro ‘A Retirada da Laguna’” (p. 45). Por intermédio desse álbum, reforça a autora, “a guerra contra o Paraguai apresenta-se plasticamente para além das batalhas, como um momento de expansão colonial e avanço das fronteiras do Império, em anotações gráficas que ficam na interseção entre arte e ciência e entre história e memória” (2019, p. 259).

Castrillon-Mendes analisa que “movido pelo cumprimento do dever, pela aventura, pela busca do conhecimento e, possivelmente, pelo desejo de fama, Alfredo Taunay foi um *viajante singular*, pois, além de cumprir o papel de militar e de viajante vinculado à tradição da viagem, constituiu-se um esteta” (2008, p. 222-223). Em suas *Memórias*, o escritor inclusive faz questão de estabelecer o seu lugar de observação e apreciação das “cenas de viagem”⁶⁴ como mais elevado em comparação aos demais integrantes da comissão. Estes, por sua vez preocupados e “incomodados” com as lidas diárias, não compreendiam sua atitude de esteta naquele contexto repleto de temores e dificuldades próprias de uma missão bélica. Seus companheiros, nas palavras do próprio Taunay, “de temperamento pouco artístico capitulavam de desfrutáveis os meus arroubos e passavam o tempo a queixar-se da dureza das molas das diligências, do mau estado do caminho e a consultar, impacientados e impacientantes, a cada instante o relógio” (TAUNAY, 2005, p. 147).

Nascimento (2002), referindo-se especificamente a *A Retirada da Laguna*, ressalta que o rigor do discurso próprio de um diário de registros de operações bélicas perde espaço e “cede lugar às personagens e suas motivações, às descrições de um viajante cientista em torno da botânica e da geografia, aos episódios de vida dos habitantes do sertão” (p. 26). Seja como for, o fato é que, partindo “dos excertos de natureza que trouxe da experiência de viagem pelos sertões, em desenhos e notas, Taunay criou uma nova paisagem brasileira na literatura” (STUMPF, 2019, p. 230). Taunay, porém, não é um viajante tradicional justamente por essa dupla função que assume durante a guerra. Na análise de Castrillon-Mendes, o escritor é um “*viajante atípico* que agiu como um explorador, porém mais preocupado com a impressão de imagens esteticamente válidas para os propósitos nacionais” (2008, p. 223). Isso porque Taunay estava alinhado com os ideais monárquicos os quais sua obra reflete claramente:

⁶⁴ Referência a seu primeiro livro *Scenas de viagem*, de 1868 o qual também consiste, segundo Maria Lídia Maretti, de “um relato de viagem resultante do seu trabalho enquanto militar participante da guerra contra o Paraguai, sendo que neste, mais à vontade, procura retirar o que chama de ‘caráter oficial’” (MARETTI, 2006, p. 230).

Ao tomar contato com o interior de Mato Grosso, Taunay fez-se um (d)escritor da natureza transformada em paisagem, compondo uma imagem descritiva da região que, juntamente com outras imagens construídas pela Monarquia brasileira, representaria a vontade consciente de definir a ideia de um Brasil homogêneo, mesmo que essa unidade figurasse como uma utopia nacional. (CASTRILLON-MENDES, 2008, p. 223)

Toda sua literatura foi possibilitada pela experiência da viagem e da guerra a partir das quais extraiu experiências logo textualizadas e depois publicadas. Essa era uma vocação tomada com o zelo romântico o qual fornece “suporte de arte às narrativas, num período histórico culturalmente rico de construção da identidade nacional, nem sempre afirmada pacificamente” (CASTRILLON-MENDES, 2008, p. 223).

3.3.2 Os viajantes de Taunay

A figura do viajante está comumente envolta pela aura de solidão e introspecção. Por outro lado, também assume um perfil que poderíamos chamar de orgulho (ou deleite) pelo ineditismo com relação às suas descobertas de novos horizontes. Comum a ambos os casos o seu relacionamento com o ambiente da floresta ou do sertão. A natureza assume um papel que extrapola seu sentido meramente geográfico. Ela agora aparece mitificada, atuando de forma ora acolhedora, ora ameaçadora frente a quem adentra seus termos. Fazendo referência ao Romantismo alemão, Augustin, (2009) reforça esse tipo de assimilação sentimental da paisagem pelo sujeito:

Wald [floresta, mata] torna-se metáfora poderosa para o relacionamento com a natureza, preparando o entusiasmo pelas matas tropicais. O poeta Tieck, em um de seus romances, forma o neologismo *Waldeinsamkeit* [solidão da floresta], que se torna palavra-chave do Romantismo, porque atribui qualidades emocionais à floresta e a relaciona com os sentimentos humanos. (AUGUSTIN, 2009, p. 49)

Em *Inocência*, podemos observar o jogo descritivo-narrativo empreendido pelo escritor pelo qual a natureza absorve as sensações e o estado de espírito do viajante. Quando escreve, por exemplo, sobre os instantes que antecedem as chuvas – depois do incêndio na floresta –, é possível perceber a projeção das emoções do narrador no ambiente: “Por toda a parte melancolia; de todos os lados tétricas perspectivas” (TAUNAY, 2008, p. 17). O final do dia, igualmente, é um momento que acentua a solidão e a consequente apreensão na alma do viajante: “Quanta melancolia baixa à terra com o cair da tarde! Parece que a solidão alarga os seus limites para se tornar acabrunhadora. [...] É a hora, em que se aperta de inexplicável

receio o coração” (p. 20). E então, a paisagem que envolve o viajante, antropomorfizada, parece ao mesmo tempo absorver e compartilhar com ele as suas sensações: “Enegrece o solo; formam os matagais sombrios, maciços e ao longe se desdobra tênue véu de um roxo uniforme e desmaiado, no qual, como linhas a meio apagadas, ressaltam os troncos de uma ou outra palmeira mais alterosa” (p. 20). Nessa mesma descrição, que tem um cunho muito intimista relacionado ao estado de espírito do viajante, é possível observar a influência intermediática da pintura que invade a narrativa. É como se Taunay estivesse compondo um quadro, escolhendo cores e traços, usando tecnicamente o artifício de luz e sombras para expressar de forma mais precisa a experiência do viajante. Mas não é somente o olhar que é convocado; o aspecto sonoro também deve ser contemplado para compor a cena: “Qualquer ruído nos causa sobressalto” (p. 20). E o narrador dá alguns exemplos de sons noturnos que expressam a angústia provocada pelo fato de estar só na floresta ao anoitecer: “ora o grito aflito da zabelê nas matas, ora as plangentes notas do bacurau a cruzar os ares. Frequente é também amiudarem-se os pios angustiados de alguma perdiz, chamando ao ninho o companheiro extraviado, antes que a escuridão de todo lhe impossibilite a volta” (p. 20). Tão absorto encontra-se nosso personagem que ele mesmo percebe o efeito que lhe causa a distância de suas terras conhecidas e o encontrar-se solitário em meio à imensidão das matas. Sua mente começa a lhe pregar peças, fazendo com que atribua significados inusitados aos sons que chegam a ele. Com o cair da tarde e a chegada da noite, os sons da natureza trazem à mente do viajante impressões vívidas dos sons da civilização. A solidão e a saudade que se apoderam dele são responsáveis por tão vívida ilusão:

Quem viaja atento às impressões íntimas, estremece, mau grado seu, ao ouvir nesse momento de saudades o tanger de um sino muito, muito ao longe, ou o silvar distante de uma locomotiva impossível. São insetos ocultos na macega que trazem essa ilusão, por tal modo viva e perfeita que a imaginação, embora desabusada e prevenida, ergue o voo e lá vai por estes mundos afora a doidejar e a criar mil fantasias. (TAUNAY, 2008, p. 20-21)

No capítulo XXV, sugestivamente intitulado “A viagem”, Taunay descreve Cirino atravessando uma parte do sertão descrita pelo autor de forma pouco idealizada. Há referência ao estado da floresta após o período das chuvas e inundações típicas da região: “Nessa mata trazem os troncos das árvores vestígio das grandes enchentes” e isso é somente um dos sinais que deixam em evidência um cenário que nada tem de atrativo ao viajante: “o terreno é lodacento e enatado; centro de putrefação vegetal donde irradiam os miasmas que, por ocasião da retirada das águas, se formam em dias de calor abrasador e sufocante” (TAUNAY, 2008, p. 154). Obviamente acontece o processo de

sincretismo entre a natureza, dessa vez apresentada como inóspita, e o sujeito, cujo estado de espírito irá refletir-se no cenário ao seu redor: “Em nada é, pois, aprazível o aspecto, e a lembrança de que ali imperam as temidas sezões faz que todo o viajante apresse a travessia de tão tristonhas paragens” (p. 154). De súbito, o ruído à distância de um rio chama a atenção dos pensamentos e emoções do viajante. Novamente observamos o diálogo entre o homem e a natureza nos níveis físico, emocional e psicológico. Completa interação:

Bem como a ondulação incessante e monótona do oceano agita a alma, assim também aquele perpassar perene, quase silencioso, de uma corrente caudal, insensivelmente nos leva a meditar. E quando o homem medita, torna-se triste. Franca e espontânea é a alegria, como todo o fato repentino da natureza. A tristeza é uma vaga aspiração metafísica uma relação inquieta e quase dolorosa acima da contingência material. [...]

Ninguém se prepara para ficar alegre. A melancolia, pelo contrário, aos poucos é que chega como efeito de fenômenos psicológicos a encadear-se uns nos outros. De que modo nasceu aquela enorme mole de água? Onde veio? Para onde vai? Que mistérios encerra em seu seio? Largo tempo ficou Cirino a olhar para o rio. Em sua mente tumultuavam negros pensamentos. (TAUNAY, 2008, p. 155).

Flora Süssekind (2008) atenta para essa relação entre a melancolia do sujeito e a paisagem, especialmente nos relatos de naturalistas em que ele, “por diversas vezes, volta-se para o próprio desânimo e deslocamento nas regiões que percorre” (p. 108). A autora toma como exemplo a experiência de Saint Hilaire, cujos relatos por vezes apresentam o viajante “em estado de profundo desalento. Como durante as caminhadas pelo sertão mineiro, sem ter com quem conversar, sem o aparecimento de qualquer objeto novo” (SÜSSEKIND, 2008, p. 108). Alguns trechos do próprio diário de viagem do explorador científico expõem o caráter extremamente subjetivo de um registro que, na sua essência, deveria primar pela objetividade:

Quanto mais caminhava, mais ficava aborrecido com a vista dessas árvores despojadas de verdura e maiores saudades sentia das flores, dos insetos e do canto dos pássaros”, lamenta. E confessa: “[...] acabei por me sentir desesperar de tédio, e não pude deixar de amaldiçoar as viagens”. E não é só o sertão que o deixa assim. Mesmo as florestas podem entediar, como avisa a eventuais naturalistas incautos: “A vista de uma mata virgem o transportaria, a princípio, de admiração; mas se fosse obrigado a passar vinte dias em uma floresta, amaldiçoaria essas árvores gigantescas”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 108)

A paisagem assombra, mas também enleva o espírito do viajante. Nunca, porém lhe é indiferente. Spix e Martius reiteradamente reportavam a sensação do viajante sozinho na floresta como uma de liberdade e bem-estar (AUGUSTIN, 2009, p. 171). Alfredo Taunay, cujo viajante descrito no capítulo inicial de *Inocência* (nesse caso, não um estrangeiro, mas

um sertanejo) encontra-se “consubstanciado com a solidão” (2008, p. 21), registra em outro livro, *O Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*, um momento muito semelhante em termos de identificação entre o homem e meio, só que agora, o viajante é arrebatado pelo esplendor de uma noite enlustrada no longínquo sertão brasileiro. Trata-se de Francis de Castelnau, um naturalista inglês que estudou e trabalhou a serviço da França, atuando, inclusive, como cônsul francês na Bahia no ano de 1848. Em viagem pela região de Mato Grosso, ele se detém sobre uma bela ponte que atravessa o Rio Guaporé e ali vê o anoitecer.

Chegado, diz elle, ao meio da ponte, desci de cavallo e apoiei-me ao parapeito a contemplar aquella corrente, que deslisava tranquillamente ante mim, levando as aguas a regiões desconhecidas até attingirem o Amazonas, o rio-gigante, nessa época o objectivo mais desejado dos meus sonhos. No quadro que me ficava em derredor reinava a mais completa calma; era o calor abafado, e nenhum sopro agitava os ramos das negrejante mattas que, de lado a lado, formavam altas muralhas de sombria verdura. De repente, o disco da lua, venceo o cume das mais altas arvores e illuminou com a sua luz serena aquella scena toda, cujo aspecto num momento se transmudou. (CASTELNAU apud TAUNAY, 1891, p. 65-66).

Após maravilhar-se com a beleza do lugar que tanto ansiara por visitar e ver-se física e emocionalmente envolvido pelas imagens e sons noturnos do sertão – alguns até mesmo amedrontadores – o viajante, como é de praxe, sente-se enlevado, como que em outra dimensão sensorial: “O mundo animado, que por instantes se calára ao cahir do sol, recomeçava, a dar signal de si; e essa repentina mudança tinha algo capaz de sacudir o mais indifferente viajante” (CASTELNAU apud TAUNAY, 1891, p. 66).⁶⁵

O próprio Taunay, enquanto escritor e soldado viajante, percebe-se em momentos nos quais se vê envolvido pela emoção evocada pelo novo e deslumbrante cenário que vai se descortinando a sua frente. Ou seja, há em sua obra um estreitamento entre as funções de narrador e viajante. Sússekind (2008) comenta que existem situações “em que o narrador de ficção parece esquecer a história que narra e assume francamente a máscara do viajante” (p. 56). Em *A Retirada da Laguna* é possível observar esse fenômeno em várias ocasiões, por exemplo, quando os limites geográficos entre os dois países são vislumbrados pelos combatentes. Novamente, a passagem fomenta a ideia de amor à nação e exaltação do espírito patriótico. A narrativa é alçada a um tom épico, já que a situação era de grande comoção para as tropas:

⁶⁵ Interessante que, em nota de *O Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*, Alfredo Taunay transcreve um trecho do livro de Castelnau que lembra o triste acidente do seu tio: “Esse Guaporé tornou-se fatal a um viajante francez, cuja prematura morte foi da mais lamentaveis: refiro me ao Sr. Taunay, irmão do nosso excellente consul no Rio de Janeiro, que acompanhava o Sr. barão de Langsdorff na sua viagem ao interior do Brazil” (CASTELNAU apud TAUNAY, 1891, p. 66).

Momento solene este, em que entre oficiais e soldados não houve quem pudesse conter a comoção! O aspecto da fronteira que demandávamos a todos surpreendeu. É que realmente era novo. Podiam alguns já tê-la visto mas com olhos do caçador ou do campeiro, indiferentes. A maior parte dos nossos dela só haviam ouvido vagamente falar; e agora ali estava à nossa frente como ponto de encontro de duas nações armadas, e como campo de batalha. (TAUNAY, 2013, p. 70)

Além da beleza da paisagem, a emotividade e picturalidade com que Taunay descreve a fronteira, certamente sejam devidas ao que ela representava, já que tinha um valor simbólico muito importante, especialmente em um período de solidificação e manutenção dos limites territoriais e chamamento do país em torno dos ideais da nação.

Um pouco antes na ação, o narrador descrevia a estrada pela qual seguiam, a qual era “larga e corria ao longo de magníficos bosques, onde predominavam os umbus balsâmicos, espalhando ao longe o perfume das flores abertas, os piquis carregados de frutos, e as inesgotáveis mangabeiras” (TAUNAY, 2013, p. 51). Tal beleza da paisagem, no seu olhar de esteta, conseguia sobrepujar as dificuldades enfrentadas pelas tropas: “São mui belos os acidentes do terreno; os ribeirões e riachos, a correrem volumosos por toda a parte, ofereciam excelente água” (p. 51). E então, novamente ocorre a associação entre o viajante e a paisagem em que os seus sentimentos ao mesmo tempo dela emanam e nela são projetados: “Já não mais pousávamos os olhos sobre as tristonhas perspectivas dos pântanos. Pelo contrário, nos comprazíamos agora em contemplar verdejantes campinas, trechos que apresentavam os mais poéticos aspectos, à sombra de poderosos contrastes luminosos” (TAUNAY, 2013, p. 51-52). Não somente a descrição física do cenário, mas também as sensações que dele emanam fazem com que o leitor se sinta envolvido sinesteticamente pelo lugar: “Trata-se aí de primeiro empreender uma ‘viagem sentimental’ à paisagem, criando uma atmosfera que se crê de encantamento no leitor” (SÜSSEKIND, 2008, p. 58). E o escritor que é também esteta, abusa da picturalidade, pois uma paisagem assim não merece ser somente descrita, mas deve ser “pintada”:

O panorama que então subitamente se desdobra é realmente grandioso. Aos pés do espectador, vasta campina a que embelezam magníficos acidentes; além, as grandes orlas da mata que acompanham as sinuosidades das belas águas do Aquidauana; ao longe a extensa serra de Maracaju, com os píncaros escavados, refletindo os esplendores do Sol, e coroando toda esta massa prodigiosa, azulada pela distância. Foi este ponto, com razão, chamado pelos Guaicurus Campo Belo (Laiad). (TAUNAY, 2013, p. 52)

Em se tratando de narrativas que se produzem durante a viagem, uma questão de ordem prática emerge: longe de casa e dos familiares, como fará o viajante para repousar?

Isso converte-se em um problema de não pequena monta, como bem assinala o narrador de *Inocência* logo em suas primeiras páginas. Como, via de regra, o viajante sai dos centros mais desenvolvidos e segue rumo a regiões pouco habitadas ou mesmo nunca exploradas, é de se esperar que esse aspecto faça parte de suas preocupações. No início da jornada, portanto, é comum “anda[r]-se comodamente, de habitação em habitação, mais ou menos chegadas umas às outras”, mas logo o cenário muda, uma vez que

Rareiam [...] depois as casas, mais e mais, e caminham-se largas horas, dias inteiros sem se ver morada nem gente até ao retiro de João Pereira, guarda avançada daquelas solidões, homem chão e hospitaleiro, que acolhe com carinho o viajante desses alongados paramos, oferece-lhe momentâneo agasalho e o provê da matalotagem precisa para alcançar os campos de Miranda e Pequiri, ou da Vacaria e Nioac, no Baixo Paraguai. (TAUNAY, 2008, p. 15)

A situação fica ainda mais difícil quando começa o que o narrador chama de “sertão bruto”, em que os recursos ficam muito mais escassos: “Pousos sucedem a pousos, e nenhum teto habitado ou em ruínas, nenhuma palhoça ou tapera dá abrigo ao caminhante contra a frialdade das noites, contra o temporal que ameaça, ou a chuva que está caindo” (TAUNAY, 2008, p. 16). É o preço que se paga por visitar lugares a que pouquíssimos homens tiveram acesso e experimentar o que consegue só quem viaja por tais paragens: “Por toda a parte, a calma da campina não arroteada; por toda a parte, a vegetação virgem, como quando aí surgiu pela vez primeira” (p. 16).

Dessa forma, não há muita alternativa a não ser dormir ao relento ou acolhido por alguma alma hospitaleira (como é costume do sertanejo) ou em “ranchos semiabertos”, os quais, nas palavras de Augustin (2009) “assumem uma conotação simbólica, representando a vida viajante do relator como aberta, sem abrigo fixo, sem casa aconchegante, sempre cruzando fronteiras naturais territoriais e culturais, exposto aos elementos sol, chuva, ventos etc” (p. 111). No texto de *Inocência*, essa peculiaridade relacionada à incerta rotina do viajante é também contemplada: quando a tarde chega e a noite se aproxima, “[u]ma vez montado, lá vai ele a passo ou a trote, bem disposto de corpo e de espírito, por aqueles caminhos além, em demanda de qualquer pouso onde pernoite” (TAUNAY, 2008, p. 20). Cirino e Meyer encontram abrigo na propriedade de Pereira, fato, inclusive, que oportuniza o desenrolar de toda trama levando os personagens principais a encontrar tanto o amor quanto a morte. Também Adrien Taunay, personagem da “vida real”, como vimos, faz um registro de um desses abrigos que compartilha com seu companheiro de viagem, o botânico Riedel, quando recebem a visitas dos índios Bororo (Figura 67).

Em *A Retirada da Laguna*, os locais de pouso e acampamento serão apontados de

acordo com os rumos ditados pelo confronto bélico. O desenrolar do conflito e a movimentação das tropas será decisiva no tipo de repouso de que conseguirão usufruir. Nesse sentido, há uma gradação no que se refere ao nível de salubridade desses espaços, revelada inclusive pelos desenhos de Taunay realizados durante a viagem. Taipas, por exemplo, foi o primeiro lugar em que os soldados acamparam depois que deixaram São Paulo. Percebe-se que a ordenação e equilíbrio ainda reinam sobre as colunas devido à organização da montagem e distribuição das tendas no terreno. A imagem não revela sinais de pressa ou desorganização:



Figura 90 - Acampamentos nas Taipas, Alfredo Taunay, 10 de abril de 1865.

Pouco a pouco, porém, os vestígios da civilização vão desaparecendo e as tropas têm que procurar lugares que lhes proporcionem mínimas condições de abrigo – o que se revela cada vez mais difícil. Isso pode ser percebido, por exemplo, através das diferenças nos registros dos desenhos de Taunay à medida que a marcha segue rumo ao interior do território brasileiro. O Pouso do Catingueiro em São Paulo em julho de 1865 e o Pouso do Jatobá na Província de Goiás em novembro do mesmo ano são exemplos dessa transição da paisagem mais urbana para a desabitada:



Figura 91 - À esquerda: Pouso do Catingueiro. S. Paulo. 4 de julho de 1865; à direita: Pouso do Jatobá na Província de Goiás. 8 de novembro de 1865. Alfredo Taunay, *Viagem Pitoresca ao Matto Grosso*.

Os desenhos, apesar de evidenciarem cenários cada vez mais desprovidos de construções que sirvam de abrigo às tropas, ainda exibem uma ambientação acolhedora e pacífica. Porém, conforme elas adentram a parte do território brasileiro praticamente desconhecido e inabitado, a natureza revela-se mais hostil e implacável. Esse contexto, amplificado pelo caráter impiedoso da guerra, faz com que os locais de pouso sejam, por sua vez, cada vez mais inóspitos e os acampamentos mais improvisados. A situação ficou tão extrema que, em uma noite, os soldados não puderam nem mesmo deitar para descansar devido à ameaça de precipitações anunciadas pelo “acúmulo de imensas nuvens bronzeadas, constantemente sulcadas pelos relâmpagos, por entre contínuo trovejar” que provocaram “uma chuva torrencial, verdadeiro dilúvio” (TAUNAY, 2013, p. 114). Esse terrível cenário fica ainda mais tenso, pois o inimigo está no seu encalço e à espreita. Dessa forma, seguiu-se que, noite adentro, mantivessem-se “de pé os nossos soldados encostados às espingardas que haviam fincado no solo pela baioneta. Esta vigília assinala-se em nossas reminiscências não menos penosamente do que a de 5, entre tantos outros pousos desastrosos” (2013, p. 114).

As contingências da guerra restringem os momentos em que se necessita descansar a abrigos improvisados, ora debaixo do sol escaldante, ora de chuvas torrenciais e, invariavelmente, na mira dos paraguaios, cuja proximidade fazia com que nem mesmo armassem barracas ou tendas. Dormiam, então, em grupos de três ou mais soldados “conchegados uns aos outros, cobertos em comum por capotes, ponchos, mantas, com quanto encontráramos; cada qual com o fuzil, o revólver ou a espada ao alcance da mão e o chapéu desabado sobre os olhos, para se resguardar do orvalho, tão copioso que tudo encharcava” (TAUNAY, 2013, p. 94). E a situação só se agrava. Em determinada situação em que, nem soldados nem animais, tinham o que comer ou beber, o narrador expressa o desalento: “Para descansar só tínhamos um solo poeirento, a cuja grama ressequida torrava o

sol” (TAUNAY, 2013, p. 111).

Essas são as dificuldades de ordem física e emocional ou mesmo de sobrevivência que fazem parte da rotina de um viajante, mesmo quando a guerra não é o pano de fundo da experiência. Porém, àquele que se entrega a essa atividade (ou missão) está reservada a emoção (que é ao mesmo tempo recompensa e impulso) da descoberta de novas terras, povos, acidentes geográficos, enfim qualquer evento que seja ele o **primeiro** a desvendar. Um viajante explorador, portanto, é movido pela necessidade emocional da descoberta, do pioneirismo em sua atividade, a estar em determinada localidade antes que os outros, descobrir novos sítios, mapeá-los e quem sabe até “batizá-los”. Süssekind (2008) chama essa postura de que se investe o viajante de “olhar-de-Adão” o qual significaria em termos gerais a “pressuposição de que as paisagens, gentes e coisas do mundo estariam como que vazias de sentido, à espera de quem as definisse. De sujeito todo-poderoso que, com rede classificatória prévia e olhar armado, cravasse marcos, desse as cartas” (p. 269). A autora detalha quais seriam os sentimentos envolvidos nessa postura de desbravador assumido pelo viajante-explorador:

No caso de terras recém-descobertas, lugares ainda sem nome, o sujeito, “eterno Adão”, de fato não pertence a elas, mas caberia a ele dar nome ao que vê, dar a partida para a inscrição de tais locais no “mundo dos brancos”, dos mapas, do tempo histórico. Sua chegada marcaria a origem dessas ilhas aos olhos do Ocidente e sua mudança de um estado de “pura natureza” para uma corrida em direção ao que este viajante entendesse por “civilização”, semente a ser lançada por ele nessa terra que crê, paradisíaca ou infernalmente, em branco. (SÜSSEKIND, 2008, p. 13)

Esse tipo de contexto era muito familiar para Taunay. Lembremos que a casa de seu avô na Floresta da Tijuca era visitada por vários artistas viajantes. A própria família Taunay tinha a experiência da viagem impressa em seu percurso de vida inclusive delineando seus destinos. Ele mesmo tornou-se viajante e escritor quase que simultaneamente. Quando é convocado para fazer parte da Força Expedicionária do Mato Grosso, é bastante razoável que tenha se sentido apreensivo e hesitante. Porém, assim que chega a Santos ele já se encontra investido do papel de viajante. Seu destino estava indelevelmente selado por essa sede de seguir e descobrir:

Ao aportar o vapor Santa Maria, às 11 horas do dia 2 de abril de 1865, ao cais da cidade de Santos, era eu já outro, todo cheio de ideia de ir viver bem sobre mim, entregue ao prazer de ver gentes e cidades novas, percorrer grandes extensões, e varar até sertões imperfeitamente conhecidos e mal explorados. Todo o interior do Brasil se abria ante os nossos passos, nada mais, nada menos e certamente a vastidão tem seus inúmeros atrativos e grandioso prestígio, a que se uniam pretensões científicas de certo alcance, fazer coleções de minerais

preciosos, ou então descobrir, senão um gênero novo de planta, pelo menos uma espécie ainda não estudada e classificá-la – sonhos enfim de mocidade em que havia bastante de pedantismo. (TAUNAY, 2005, p. 146)

Sobre essa nova disposição de espírito despertada em Taunay pela experiência da viagem, Costa (2020, p. 168) analisa: “Recordando-se, décadas depois, das alegres disposições que o animavam na juventude, ele qualifica esse olhar a um tempo curioso e cheio de ambição, próprio do viajante que, mal havia aportado em Santos, e já se sentia um desbravador do território, prestando serviços à pátria e à ciência”. Portanto, é inevitável encontrarmos viajantes com esse mesmo deleite pelo pioneirismo e gosto pela descoberta – sejam eles estrangeiros ou brasileiros nas narrativas de Taunay. Em *Juca, o tropeiro*, por exemplo, o personagem principal se orgulha tanto de ser um bom trabalhador como de ter percorrido um sem número de lugares durante suas muitas viagens: “Chegado que fosse ao pouso e não havia um só n’esses fundões de Goyaz e Matto Grosso que elle deixasse de conhecer como se em cada um d’elles houvera nascido e lá passado annos inteiros” (TAUNAY, 1874, p. 187). Quando o naturalista alemão de *Inocência* descobre a sua inédita borboleta ele vibra: “– É novo, me disse ele, é novo! – [...] Este bicho, ninguém o descobriu antes de mim! É coisa minha... Entendeu? E vou botar-lhe o nome de sua filha!...” (TAUNAY, 2008, p. 130). Ele descobriu a espécie e, portanto, ganha legítimo domínio sobre ela.

Em se tratando da “ciência das viagens”, o capítulo inicial de *Inocência* pode certamente ser lido como um tratado que descreve de forma concomitante o sertão e o sertanejo, evidenciando já de pronto a relação quase simbiótica entre os dois. E essa relação é mediada pelas viagens exploratórias que empreende abdicando de seu conforto e saindo para desbravar novas terras: “O legítimo sertanejo, explorador dos desertos, não tem, em geral, família. Enquanto moço, seu fim único é devassar terras, pisar campos onde ninguém antes pusera pé, vadear rios desconhecidos, despontar cabeceiras e furar matas, que descobridor algum até então haja varado” (TAUNAY, 2008, p. 22). E é claro que, enquanto “fundador” de novas localidades, descobertas após situações de perigo enfrentadas com coragem e desprendimento, um dos principais traços distintivos que vai caracterizar o sertanejo é a vaidade – descrita abertamente como monumental:

Cresce-lhe o orgulho na razão da extensão e importância das viagens empreendidas; e seu maior gosto cifra-se em enumerar as correntes caudais que transpôs, os ribeirões que batizou, as serras que transmontou e os pantanais que afoitamente cortou, quando não levou dias e dias a rodeá-los com rara paciência. Cada ano que finda traz-lhe mais um valioso conhecimento e acrescenta uma pedra

ao monumento da sua inocente vaidade.

– Ninguém pode comigo, exclama ele enfaticamente. Nos campos da Vacaria, no sertão do Mimoso e nos pântanos do Pequiri, sou rei.

E esta presunção de realeza infunde-lhe certo modo de falar e de gesticular majestático em sua singela manifestação. A certeza que tem de que nunca poderá perder-se na vastidão, como que o liberta da obsessão do desconhecido, o exalta e lhe dá foros de infalibilidade. (TAUNAY, 2008, p. 22)

E se alguém por um acaso desabonar sua capacidade de decifrar o sertão e desconfiar de seu conhecimento sobre trilhas e direções, acende-lhe a cólera e com grande indignação desafia o oponente a fazer o percurso por ele indicado, para verificar quem é o “cavoqueiro e embromador”. Conclui resolutivo: “Uma coisa é mapiar” (ou tagarelar) “à toa, outra andar com tento por estes mundos de Cristo” (TAUNAY, 2008, p. 23). Ou seja, explorar a vastidão da natureza e trilhar caminhos nunca antes trilhados é uma façanha própria dos poucos destemidos e fortes o suficiente para fazê-lo. Interessante que a ideia de poder e completude que advém da relação do homem com a natureza intocada já é indicada a partir da epígrafe do capítulo:

Então com passo tranquilo metia-me eu por algum recanto da floresta, algum lugar deserto, onde nada me indicasse a mão do homem, me denunciasse a servidão e o domínio; asilo em que pudesse crer ter primeiro entrado, onde nenhum importuno viesse interpor-se entre mim e a natureza. (J. J. Rousseau, *O Encanto da Solidão* apud TAUNAY, 2008, p. 15)

Na visão romântica de Rousseau, apenas a ilusão de que o indivíduo era o primeiro a adentrar aquele espaço seria suficiente para que pudesse sentir-se em plena integração com a natureza, característica que o viajante mencionado no primeiro capítulo de *Inocência* tão bem incorpora. Pode-se dizer que esse personagem espelha a trajetória de vários viajantes que realmente deixaram suas marcas nos territórios onde ninguém havia estado antes. Humboldt, por exemplo, foi o primeiro a escalar o monte Chimborazo no Equador em 1802. A subida ao vulcão extinto coberto de neve, na época considerado o mais alto do mundo, foi uma tarefa tão difícil que ele mesmo escreveu em carta ao irmão: “Os índios que nos acompanhavam nos deixaram, alegando que estávamos tentando matá-los” (TERRA, 2019, n.p.). Em certa ocasião, quando perguntado por que então havia escalado o famigerado monte, Humboldt simplesmente respondeu que não poderia deixar de fazê-lo. Langsdorff, ao manifestar sua motivação em levar a cabo sua grande empreitada pelo interior do Brasil, atesta que sua pretensão era “[v]isitar e descrever territórios interiores, ainda quase desconhecidos aos olhos estrangeiros [...]. E, tal como confidenciou ao seu pai, almejava realizar [...] ‘uma façanha quase sem precedente’” (COSTA, 2007, p. 6). Augustin (2009)

menção o relato de Spix e Martius sobre uma ocasião em que escalariam o monte Itambé, na Serra do Espinhaço em Minas Gerais, mas eram desencorajados pelos moradores locais: “Todos nos dissuadiam do intento de escalar este monte, pelo fato de nunca haver sido galgado o seu cume até hoje” (p. 163). O que leva à conclusão do autor que resume o espírito ávido pela emoção de ser o primeiro a ultrapassar limites nunca antes ultrapassados: “Para o alpinista, uma montanha ainda não escalada tem de o ser” (p. 163). Obra canônica da língua portuguesa, *Os Lusíadas* deixa registrada logo na primeira de 1102 estrofes a característica que é símbolo maior do povo português e que os levou a enfrentar corajosamente perigos e guerras “[m]ais do que prometia a força humana”. A epopeia de Camões publicada em 1572 salienta a valentia e ousadia dos portugueses que partem para novas conquistas além-mar, tendo que, para tanto, viajar “Por mares nunca dantes navegados”. Essa valentia é motivo de orgulho coletivo – uma nação com caráter desbravador impresso em sua história.

O Brasil provocava essa sede de aventura tanto nos estrangeiros, que aqui estiveram para explorar territórios inéditos, como em alguns brasileiros que moravam em tais rincões, como o guia Lopes da Laguna que explorara “[n]umerosas localidades até então virgens do pé humano, até mesmo selvagem, percorrera e a várias batizara” (p. 57). O narrador Taunay inclusive comenta, de forma espirituosa, a postura do sertanejo: “Criava a iniciativa do sertanista domínios ao soberano”, conclui após relatar que Lopes “[t]omara, em nome do Brasil, posse, ele só, de imensa floresta, no meio da qual chantara uma cruz, grosseiramente falquejada, onde esculpira a inscrição P II (Pedro Segundo), imponente madeiro, perdido no recesso dos desertos” (p. 57). Assim como Meyer que encontrou e nomeou a nova espécie de borboleta, o guia Lopes, lá no interior desconhecido do Mato Grosso simbolicamente autoproclama-se pés e mãos do Monarca ao dar nome e legitimidade imperial ao recém-descoberto território. É isso, então. Quem chega ou acha primeiro tem o direito de identificar, classificar e nomear. E como nomear é dominar, essa experiência deve ser muito sedutora para os exploradores.

3.4 OLHAR, PERCEBER, REGISTRAR

No capítulo de *Inocência* intitulado “O naturalista”, o personagem de Meyer tem espaço para que sua caracterização seja devidamente construída. Dessa maneira, seu papel na trama é desenvolvido ao mesmo tempo que a imagem do estrangeiro cientista-viajante, a qual extrapola o campo ficcional, é paralelamente apresentada. Dentre os vários elementos utilizados por Taunay para compor essa figura emblemática, um detalhe talvez um tanto banal permite tecer considerações muito pertinentes em se tratando da tríade “olhar, perceber, registrar” ou, como propõe Pedras (2000), “ver, o conhecer e representar” (p. 99). Da primeira descrição do entomólogo na narrativa, ainda montado em seu animal de carga, constam alguns objetos que não carregava nas malas, mas que estavam à mão durante a viagem: “Trazia, entretanto, a tiracolo, umas quatro ou cinco caixinhas de lunetas ou quaisquer outros instrumentos especiais” (TAUNAY, 2008, p. 55). Decerto eram usadas com bastante frequência. Não poderia ficar parando para buscá-las em meio à bagagem e canastras. Objetos como lunetas ou telescópios revelam algumas particularidades sobre quem os utiliza. Uma vez que têm a função de interpor-se entre o olhar e o objeto de observação – revelando detalhes que não seriam percebidos caso não fossem utilizados – o ato de decidir usar esses instrumentos magnificadores implica uma atitude de contemplação dirigida. Há uma decisão por parte do observador de deixar de lado o olhar “desatento” e adotar aquele que é “imerso” no objeto de contemplação, que vê o que os demais não veem ou não têm interesse de ver.

Uma tela do avô do Visconde de Taunay permite uma análise nessa mesma linha – novamente, a partir de alguns detalhes, só que dessa vez nem tão banais assim. Realizada no ano em que chegou ao Brasil, *Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do Convento de Santo Antônio* retrata quatro padres, em primeiro plano à direita, num dia ensolarado na capital do Império. Três deles conversam entre si e o outro, isolado dos demais, tem uma luneta nas mãos e com ela observa de forma atenta o cenário diante de si.



Figura 92 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do Convento de Santo Antônio* (1816). Óleo sobre tela. 45 cm x 56,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

É uma bela representação da cidade, um centro urbano com um toque bucólico. Nada pretencioso no sentido de, como salienta Süsskind (2008), “representar, neste quadro, mais que uma vista da corte. Nem os padres que observam a paisagem, um deles de luneta, lembram sequer longinquamente as comissões científicas estrangeiras que percorriam o território brasileiro à época” (p. 126). Porém, é possível apreender na obra uma distinção entre dois tipos de olhar direcionados à vista – e que são opostos entre si:

A oposição entre dois modos de olhar a vista é que parece curiosa. Entre os padres que conversam e olham meio ao acaso e o outro, isolado, postura mais tensa, que escolhe cuidadosamente, luneta na mão, o melhor ângulo para uma observação interessada. E que, em primeiro plano, bem à direita, elemento isolado numa paisagem cheia de telhados, velas de embarcações e copas de árvores duplicadas, não pode deixar de atrair a atenção. Como se Taunay inconscientemente registrasse o tipo de observação que regeria a relação entre sujeito e natureza nas pranchas dos paisagistas de expedições científicas, como o seu filho Adrien, e na redação de relatos e descrições do país. (SÜSSEKIND, 2008, p. 126-127)



Figura 93 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do Convento de Santo Antônio* (1816). Óleo sobre tela. 45 cm x 56,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (DETALHE)

A esse tipo de olhar atento Süsserkind chama de “olhar armado”, aquele que não é distraído ou descompromissado como os dos padres retratados à esquerda. No entanto, a observação minuciosa não é um fim em si mesma, em se tratando dos registros de viagem. A ela segue outra etapa. É necessário textualizar, desenhar ou ilustrar durante a trajetória. Não é, portanto, somente a experiência da viagem o que importa, mas sim, essa experiência manifestada e trazida, em algum tipo de suporte, para os outros que “lá” não estiveram. Ou seja, “[i]mporta sobretudo o ‘circunstanciado relatório da expedição’, o registro escrito, as correções nos mapas, novas cartas, estampas, coleções. **Vale o vivido, se escrito.** A experiência convertida em relato, diário” (SÜSSEKIND, 2008, p. 143, grifo nosso). E o registro não deve ser somente uma “transcrição” do que os sentidos físicos puderam absorver. Ele deve igualmente levar em conta a experiência sensorial do observador, pintor ou escritor, no momento de contemplação. Para Pedras (2000), referindo-se particularmente à obra de Humboldt, a força dos “fundamentos de um saber descritivo e método de conhecimento [residem], simultaneamente, no poder de evocação e atestação da imagem visual” (p.99). Técnica e sensibilidade (esta que tanto irritava Langsdorff nos registros de Adrien Taunay) devem vir irmanadas na composição dos “quadros da natureza” nas representações dos viajantes:

Saber e método que, ainda que ganhem considerável veemência com sua prática e instrumentalização técnica a objetivar o olhar do cientista, não se restringem à objetividade pura, que atesta e documentaliza, pois a imagem viva dos quadros da natureza de Humboldt acolhe ainda um dado imaterial importantíssimo através do movimento de espacialização da sensação do viajante. (PEDRAS, 2000, p. 99)

Eis posto o desafio e a constante angústia do artista. Não se trata somente da textualização do olhar objetivo, mas também – e especialmente – das sensações e emoções despertadas no observador no momento da contemplação. Configura-se, portanto, em tarefa de execução extremamente difícil. Nessa chave, Augustin (2009) percebe a relação entre o sistema apregoado pelo filósofo Immanuel Kant e aquilo que chama de “textualização do olhar” dos viajantes:

O que torna Kant atrativo e sedutor é que ele apresenta um sistema que explica a formação de sentido a partir da percepção pelos sentidos. Os textos dos viajantes reproduzem esse programa na prática. Eles textualizam o olhar, as imagens percebidas, além das outras impressões sensoriais, pensando e poetizando, em texto, enquanto poetas transformam suas imaginações em imagens textualizadas. Para o viajante, a imagem é o ponto de partida; para o poeta, o ponto de chegada. (AUGUSTIN, 2009, p. 32)

Entende-se, portanto, que, ao procurar “determinar como as impressões sensoriais se transformam em representações”, Kant valoriza a imaginação como o elemento capaz de “fazer a ligação entre a percepção sensorial e o entendimento” (AUGUSTIN, 2009, p. 31). Isso implica, obviamente, em uma importância do papel do observador, o qual acaba preenchendo quaisquer “espaços vacantes” em sua representação através da habilidade criativa. Esse dilema não é alheio ao habilidoso Visconde de Taunay, uma vez que ele próprio assumiu o papel de documentador de viagens. Em seu livro de *Memórias*, lançado postumamente por solicitação do próprio escritor, entre as lembranças da infância, da juventude e principalmente da guerra, há espaço para refletir sobre o seu próprio fazer literário. É comum, por exemplo, atestar em suas páginas o fato de que o ele assume tanto o seu papel como fidedigno registrador de imagens verbais, como reconhece sua incapacidade de cumprir essa missão devido à natureza monumental de seu projeto. Essa inquietação é evidenciada, por exemplo, quando se refere à sua obra mais famosa: “Procurei, conscienciosamente, no meu romance *Inocência*, dar alguma ideia daqueles maravilhosos atrativos, daquela íntima e irresistível sedução; mas fiquei muito aquém das mais sinceras intenções e dos mais leais esforços” (TAUNAY, 2005, p. 180). O autor prossegue, agora de forma mais generalista, compartilhando aquilo que sente como sua inadequação para desempenhar o papel que lhe cabe enquanto escritor, ao se deparar com a fantástica beleza e diversidade da paisagem brasileira:

Aliás, é tão difícil! Nem os maiores e mais hábeis paisagistas poderiam reproduzir as grandiosas cenas do interior do Brasil: a majestade da solidão, a solene e acabrunhadora serenidade do deserto, não árido e desolado, mas cheio de bulício íntimo, cortado de inúmeros regatos, córregos, ribeirões e possantes rios, semeado

de flores, animado por um sem-número de pássaros, aves e animais de pequeno e grande viso [...]. (TAUNAY, 2005, p. 180).

Essa angústia era própria dos artistas viajantes, os quais, por vezes sentiam-se impotentes ao realizar seus registros pictóricos ante a imensidão e a diversidade da paisagem brasileira. Assim como Nicolas Taunay, que julgava terem nossas florestas tons de “verde demais” e que o irritante sol do Brasil não parava de se movimentar, Rugendas também manifestava um tipo de inquietação semelhante no que se refere ao seu ofício. Süsskind (2008) transcreve uma dessas reflexões do pintor alemão:

As florestas nativas constituem a parte mais interessante das paisagens do Brasil; mas também a menos suscetível de descrição.

Em vão procuraria o artista um posto de observação nessas florestas em que o olhar não penetra além de poucos passos; as leis de sua arte não lhe permitem exprimir com inteira fidelidade as variedades inumeráveis das formas e das cores da vegetação de que ele se vê envolvido. É igualmente impossível suprir a essa falha por meio de uma descrição e muito erraria quem imaginasse consegui-lo através de uma nomenclatura completa ou de uma repetição frequente de epítetos ininteligíveis ou demasiado vagos. O escritor vê-se manietado pelas regras da sã razão, e pela teoria do belo, dentro de limites tão estreitos quanto os do próprio pintor e a que é dado somente ao naturalista transpor. (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 117-118)

As palavras de Rugendas parecem ecoar o comentário da primeira imperatriz do Brasil, D. Leopoldina, registrado em seu diário quando vê o Brasil pela primeira vez: “Nem pena nem pincel podem descrever a primeira impressão que o paradisíaco Brasil causa a qualquer estrangeiro” (apud KANN; LIMA, 2006, p. 313). Mesmo assim, escritores e pintores continuavam se empenhando no cumprimento da árdua e desafiadora tarefa. Certamente é esse tipo de compromisso com a fidedignidade de representação do cenário brasileiro que explica o colorido verbal do Visconde de Taunay em seus textos, fazendo com que estes possam ser apreciados como “quadros da natureza”. É como se o escritor se esforçasse para dar conta, assim como um pintor, de tantos matizes e formas que lhe invadem o olhar. Na descrição do cenário após o incêndio em *Inocência*, por exemplo, os diferentes tons do verde da floresta, são minuciosamente descritos: “Aquela instantânea ressurreição nada, nada pode pôr peias. Basta uma noite, para que formosa alfombra verde, verde-claro, verde-gaio, acetinado, cubra todas as tristezas de há pouco” (TAUNAY, 2008, p. 17). Realmente, vários tons de verde. Alfredo Taunay parece reproduzir o movimento, obviamente muitas vezes observado nos pintores de sua família e de seu círculo cultural, da mistura dessas tintas nas paletas com o objetivo de buscar os tons e nuances desejados, e só então levar o pincel até a tela para compor a imagem. Ao que parece, aquilo que irritava o

avô, Nicolas, é abraçado como desafio pelo neto escritor, que não se sente esmagado, mas impressionado pela paisagem brasileira – e toma para si a missão de “domá-la” verbalmente.

No caso dos artistas-viajantes, essa inquietação a respeito do esforço para alcançar a veracidade dos registros tem estreita relação com seu ofício como ilustradores das missões exploratórias. Sua função era documentar, da maneira mais fiel possível, a imensidão ao seu redor: ou seja, por óbvio o artista deveria sentir-se duplamente esmagado: pela magnitude da floresta e pela incumbência de registrá-la. Em um contexto como esse é justificável o receio de que qualquer tipo de representação estaria fadado a malograr logo de saída, como salienta Süsskind (2008). Referindo-se ainda ao comentário de Rugendas, a autora entende que para buscar contornar esse dilema, o pintor

parece entregar à “razão do naturalista” a ordenação possível da paisagem. Se nem a malha fina das “leis da arte” e das “regras de composição”, nem o acaso de um posto de observação adequado permitiriam a esse paisagista-em-trânsito “fidelidade” suficiente à variedade de espécies e cores de vegetais, o que lhe restaria seria armar o próprio olhar tomando como modelo o do naturalista. (SÜSSEKIND, 2008, p.118)

O olhar armado e atento corresponderia ao olhar preparado e técnico de um documentador de ciências, o artista-viajante que reproduz de forma naturalista as impressões do seu entorno enquanto o explora, realizando o registro iconográfico – um registrador visual, cuja função é explicada por Costa (2007):

Antes da invenção da fotografia os desenhistas eram figuras-chave em viagens científicas. Ficava sob a sua responsabilidade a tarefa de realizar a documentação visual, levando ao papel a fisionomia de lugares, o registro de plantas, animais e populações, garantindo a complementação necessária às observações realizadas *in loco* por botânicos, zoólogos, astrônomos, enfim, pelos demais membros da expedição. No retorno, estes desenhos eram transformados em gravuras e ilustrariam os livros sobre a viagem. (COSTA, 2007, p. 3)

Havia, portanto, muita responsabilidade no cumprimento dessas atribuições. E para elas, muita perícia e sensibilidade eram demandadas, como bem pontua Pedras (2000, p. 98): “Ao traço descritivo que assegura a emergência de uma imagem exata logo corresponde outro que transforma essa imagem em ‘apresentação viva’. A realidade objetiva é uma pergunta recorrente, cumprida, aliás, no próprio ato de olhar as cenas da natureza”. Por atribuições do ofício, então, o objetivo principal do narrador ou ilustrador viajante materializa-se no desejo de que sua habilidade técnica e sensibilidade artística sejam capazes de despertar no receptor as mesmas sensações e emoções. Nas palavras de Pedras, “a ênfase da experiência cognitiva recai sobre o discernimento do olhar para transformar as imagens

visualizadas junto ao natural em imagem fotografada junto à escrita do livro” (2000, p. 100). Nesse sentido Taunay novamente entrega-se à reflexão sobre a dificuldade do registro físico de uma imagem perceptível. Em *Memórias*, o escritor menciona, por exemplo, uma pintura botânica (Figura 94) que ele realizou em seu *Álbum de Viagem* durante a expedição militar ao Mato Grosso: “Eis nesse meu álbum uma *acanthacea* com belíssima corola, grande e muito alva, labéolo um tanto saliente, anteras didinamias, estigma bilobado, ovário sobre disco hipogíneo” (TAUNAY, 2005, p. 211).

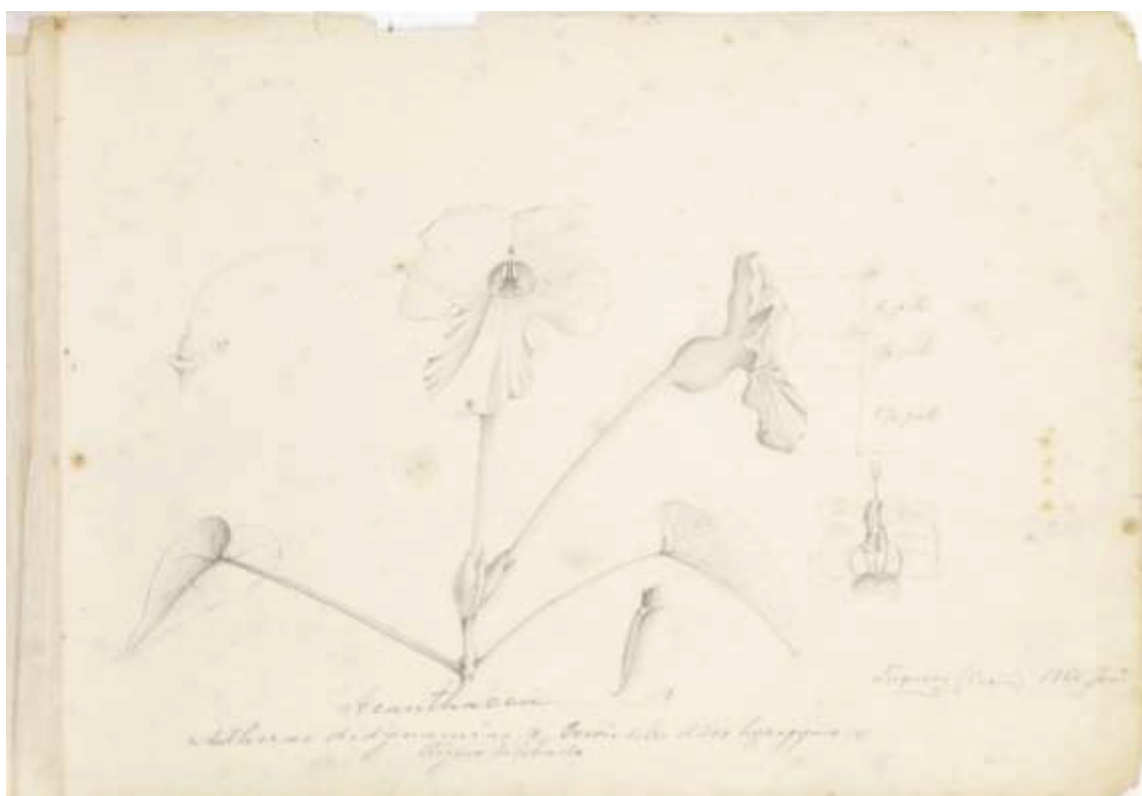


Figura 94 - *Acanthacea*, página do *Álbum Viagem Pitoresca ao Mato Grosso*, de Alfredo d’Escagnolle Taunay.

Interessante notar que aqui o Visconde faz um movimento parecido com o que realizara seu tio, Adrien, em *Visão do Paraíso* (Figura 48) quando registra no verso de sua aquarela a descrição dos buritis e dos índios guanás representados na imagem. Em ambos os casos, podemos entender esses textos como um reforço representacional, já que, como salienta Augustin, “[o] texto é um exemplo para a transformação do visível-imaginável. Toda a textualização se processa em termos de visualização, falando o escritor como um desenhista, descrevendo o processo de elaboração de um desenho” (2009, p. 89). Essas descrições corresponderiam ao que Clüver entende como “uma verbalização de arte visual” (1997, p. 40) ou a “verbalização de textos reais ou fictícios compostos em sistemas não-

verbais” que, para o autor, “atende pelo termo técnico de *ekphrasis*” (1997, p. 42). Mais especificamente, *ekphrasis* é “a representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sógnico não verbal” (CLÜVER, 2008, p. 18).⁶⁶ Dessa forma, as textualizações miméticas tanto do desenho de Alfredo Taunay como da aquarela de seu tio, poderiam ser consideradas “descrições ecfrásticas”.⁶⁷ No que se refere à difícil tarefa de elaborar um registro que consiga reproduzir o momento em que seu olhar foi capturado pela “belíssima” *acanthacea*, Taunay prossegue em sua reflexão:

Por menos que se saiba de botânica (e certamente meus conhecimentos na matéria, agora sobretudo, são bem restritos), a imaginação reproduz logo a flor no seu conjunto; mas como incutir-lhe a impressão do branco puríssimo que a distingue, branco achamotado, não mate ou quase metálico da camélia, mas para assim dizer orvalhado e untuoso, que ainda hoje, tão longe, tão longe me encanta os olhos?
Que poder o da beleza! Essa flor durou menos que horas, minutos apenas, crestada como foi logo pelo ardor do sol nascente; e, entretanto, a sensação que me causou no virgíneo desabrochar persiste, depois de anos, anos e anos!... (TAUNAY, 2005, p. 211)

A exemplo de Rugendas e do avô Nicolas, Taunay deixa-se envolver pela angústia de, apesar de todo o empenho ou habilidade artística, não ser capaz de produzir um registro que dê conta de espelhar a “realidade” que se desdobrou diante dos seus olhos e que o emocionou. A experiência de Humboldt na América Latina não foi diferente. Em 1799, quando chega à Venezuela em companhia do médico e botânico Aimé Bonpland, o explorador alemão fica maravilhado com o que vê. Em carta ao irmão ele explica a razão:

Que cores de pássaros, de peixes, até mesmo de caranguejos (azul celeste e amarelo)! Até agora vagueamos como tolos; nos primeiros três dias não conseguimos identificar nada, porque um objeto era jogado fora para analisar outro. Bonpland me garante que vai ficar louco se as maravilhas não pararem. Ainda assim, mais bela ainda do que esses milagres individuais, é a impressão geral causada por essa vegetação poderosa, exuberante e ao mesmo tempo tão suave, empolgante e leve. (apud TERRA, 2019, n.p.)

Não é à toa, portanto, que Humboldt buscava aderir a um tipo de método que levasse o leitor a “ver quase com seus próprios olhos”, assim como analisa Pedras (2000): “A

⁶⁶ O próprio autor constantemente revisita e atualiza suas próprias pesquisas sobre écfrase, sendo a mais recente de 2019:

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, 2017. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>

CLÜVER, Claus. On gazers’ encounters with visual art: ekphrasis, readers, ‘iconotexts’. In: *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, edited by Richard Meek and David Kennedy. Manchester: Manchester U P, p. 237-256, 2019.

⁶⁷ É importante reforçar, aponta Vieira (2021, n.p.), que: “Toda écfrase é uma descrição. Nem toda descrição é uma écfrase”.

transparência da linguagem e, sobretudo, de sua força mimética no modo descritivo de apresentação dos textos foi utilizada de maneira a não se chocar com a imagem que o viajante via e experimentava no contato direto com a natureza” (p. 98). As habilidades poéticas e pictóricas precisam recorrer uma à outra para que a tarefa seja engendrada, uma vez que o escritor, nesse contexto, precisa realizar um tipo de malabarismo verbal para que sua narrativa consiga “mobiliza[r] seus recursos poéticos para pintar um quadro” (AUGUSTIN, 2009, p. 207).

Ao referir-se a Spix e Martius, Augustin (2009) afirma que, durante suas viagens exploratórias de cunho científico em território brasileiro, os naturalistas “escreveram, mostrando a discursividade a partir da seletividade do seu olhar e a transformação dos olhares em escrita, isto é, a textualização” (p. 11). O fato de “eleger” os elementos que serão ou não dignos de registro implica, obviamente, uma interferência subjetiva do autor diante daquilo que almeja representar. Por conseguinte, apesar de todo o desejo de que essa textualização ou transposição imagética seja direta e confiável, o olhar nunca é inocente. A relação entre o sujeito e a paisagem ou qualquer cena a ser registrada não é passível de neutralidade uma vez que “a paisagem vem sempre carregada da experiência sensível de seu próprio observador. Ela é, pois, descrição de subjetividades e diz muitas vezes mais do sujeito que a define do que da realidade que se observa” (SCHWARCZ, 2009, p. 20). Isso porque uma cena registrada é escolhida entre tantas outras, em determinado momento, com propósitos específicos, através de suportes, cores e materiais distintos para sua realização. O que selecionar para compor o quadro ou a narrativa verbal? O que incluir ou o que deixar de fora? – como as telas de Debret, cujas imagens da capital do Império apareciam “saneadas” de suas mazelas (Figuras 13 e 14) ou o álbum de Taunay – um registro de caráter pitoresco e não bélico – que apontava para uma “realidade mais ordenada” do que a condição da guerra poderia permitir. Referindo-se especificamente ao registro em forma de “imagem como substituto do objeto”, Manfredo Massironi (1982) igualmente enfatiza o aspecto subjetivo envolvido nessa dinâmica, uma vez que “o processo representativo gráfico é caracterizado pela dialética entre ênfase e exclusão. Ou seja, as imagens produzidas pelo homem são resultado de escolhas em que o autor evidencia alguns elementos ao mesmo tempo que ignora outros” (apud STUMPF, 2019, p. 216).

Segundo Pedras (2000), “no momento mesmo em que o viajante visualiza uma cena da natureza, os quadros da natureza já trazem uma história” bem como “uma imagem de infinitude poética ligada ao saber de sua origem” (p. 99). Cada prancha, cada ilustração e “cada texto” nas palavras de Augustin (2009), “representa uma visão perspectivista,

articulando um discurso de determinado ponto de vista” (p. 11). O olhar, portanto, modifica a paisagem pela representação. O interlocutor, o leitor ou espectador terá acesso à “cena de viagem” pelos olhos de outrem e essa será uma cena construída, e, portanto, alterada pelos novos olhares. “Não há” nas palavras de Schwarcz (2009) “olhar livre de cultura e é preciso reconhecer que nossa percepção transformadora é que estabelece a diferença entre essência (como natureza) e paisagem (como representação)” (p. 23). Referindo-se sobretudo à pintura no século XIX, mas com argumentos que servem a qualquer tipo de registro, a autora reforça a ideia da inevitável – e nem por isso nociva – interferência do “registrador” naquilo que no que é “registrado”:

a viagem recebia agora um caráter testemunhal, no sentido de corresponder a novos vocabulários aprendidos a partir da experiência do viajante, que desloca, refunda e ressignifica. Não se quer dizer que tudo era novo na paisagem. Afinal, muitos artistas e cientistas traziam uma bagagem cultural pesada que os impedia de, apenas e tão simplesmente, ver livremente. Ou seja, qualquer observação carrega suas próprias convenções, ainda mais nesse contexto artístico, tão marcado pelos modelos rígidos da Academia de Belas Artes. (SCHWARCZ, 2009, p. 24)

Assim como o pintor ou escritor tem todo um repertório cultural que o leva a fazer escolhas representacionais, também o espectador e/ou o leitor utiliza-se do seu próprio repertório para apreender da melhor maneira possível o sentido e as impressões dessa imagem ou texto. Manguel (2009) expressa de maneira muito sensível o tipo de dilema de um olhar que deve ser “transportado” para uma imagem para depois ser “decodificado” por outro olhar. O autor vai além, ao evocar o momento em que o espectador dessa imagem se coloca diante dela, desafiado a ressignificá-la da melhor maneira possível:

Essencialmente, toda imagem nada mais é do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação, do mesmo modo que nada mais somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas – assim nos dizem – estão contidos cada um de nossos traços e temores. De todo modo, tais reduções não oferecem explicações nem pistas sobre o que constela em nossa mente quando vemos uma obra de arte que, implacavelmente, parece exigir uma reação, uma tradução, um aprendizado de algum tipo – e talvez, se tivermos sorte, uma pequena epifania. (MANGUEL, 2009, p. 316)

Percebe-se, portanto, que qualquer tipo de produção cultural tem em sua essência uma natureza dialógica e isso lança luz sobre o papel do receptor – a quem, na verdade, ela é destinada. Antoine Compagnon analisa o papel do leitor como sendo imprescindível à concretização da obra literária – e por extensão, qualquer tipo de texto, imagético ou não. Para tanto, o autor retoma as teorias da recepção de Wolfgang Iser, que entende a leitura de

uma obra como sendo concretizada “em algum lugar” entre os dois pólos: a obra do autor e o seu acesso pelo receptor, não podendo “reduzir-se nem à realidade do texto nem à subjetividade do leitor” (apud COMPAGNON, 2014, p. 147). É esse entrelugar da produção e a recepção de uma imagem ou texto que de fato possibilita a existência da obra:

A imagem de uma obra de arte existe em algum lugar entre percepções: entre aquela que o pintor imaginou e aquela que o pintor pôs na tela; entre aquela que podemos nomear e aquela que os contemporâneos do autor podiam nomear; entre aquilo que lembramos e aquilo que aprendemos; entre o vocabulário comum, adquirido, de um mundo social, e um vocabulário mais profundo, de símbolos ancestrais e secretos. (MANGUEL, 2009, p. 29)

Portanto, uma obra é em si mesma marcada pelo signo da incompletude. Ela realiza-se através de sua apreciação estética. É a leitura, a recepção da obra, que a ativa e a dinamiza. Para Iser, à medida que o leitor “passa por diversos pontos de vista oferecidos pelo texto e relaciona suas diferentes visões e esquemas ele põe a obra em movimento, e se põe ele próprio igualmente em movimento” (apud COMPAGNON, 2014, p. 147). Esse leitor colocado em curso pelo ato de ler permite a associação de sua figura com a de um viajante, uma vez que, na análise de Compagnon, “[a] leitura, como expectativa e modificação da expectativa, pelos encontros imprevistos ao longo do caminho, parece-se com uma viagem através do texto” (2014, p. 150). O teórico novamente retoma os estudos de Iser quando associa essas duas imagens:

O leitor, diz Iser, tem um ponto de vista móvel, errante, sobre o texto. O texto nunca está todo, simultaneamente presente diante da nossa atenção: como um viajante em um carro, o leitor, a cada instante, só percebe um de seus aspectos, mas relaciona tudo o que viu, graças à sua memória, e estabelece um esquema de coerência cuja natureza e confiabilidade dependem de seu grau de atenção. Mas nunca tem uma visão total do itinerário. (COMPAGNON, 2014, p. 150)

A metáfora do leitor como um viajante ganha ainda mais pertinência quando se trata do gênero de narrativas de viagem, em que ele tem mais vívida a experiência de acompanhar o artista ou o escritor durante a sua própria jornada. Para isso, o leitor precisa acessar a sua própria bagagem sociocultural e, de acordo com ela, terá diferentes níveis de apreciação e apreensão estética das imagens e textos que “lê”.

Além dessas considerações, há ainda mais uma que merece menção por tratar-se de uma singularidade das narrativas de viagem: o viajante escreve (ou ilustra) **enquanto** viaja, ou seja, tem como ofício sincronizar a experiência com o seu registro em forma de diário, e, como reforça Süsskind (2008), “diário que deve se escrever obrigatoriamente no calor da hora, que deve guardar as marcas do que se acabou de ver, do que se acabou de

experimental” (p.143). A autora condiciona a credibilidade desse registro com a agilidade do artista em realizá-lo, não residindo, portanto, sua verossimilhança somente “no simples fato de escreverem, mas na presteza, na escrita ao ritmo da viagem” (p. 144). Sússekkind igualmente expõe a questão de que a fidelidade da própria narrativa está atrelada pela “reiteração dessa proximidade entre escrita e experiência”, uma vez que esse tipo de “escrita-em-trânsito” será “responsável pela maior exatidão das descrições e observações relatadas, e por isso mesmo obrigatória aos viajantes-naturalistas” (SÜSSEKIND, 2008, p. 143). Alfredo Taunay comenta essa questão quando se refere a um momento em particular durante a Expedição Militar do Mato Grosso em que precisou retornar rapidamente ao Rio de Janeiro para levar os relatórios de guerra à corte. Nesse momento, seu papel de militar teve que se sobrepor ao do artista:

Quando os sobreviventes já estavam novamente em segurança, de volta ao Mato Grosso, Taunay foi destacado para seguir à frente das tropas rumo ao Rio de Janeiro, a fim de garantir que as notícias chegassem o mais rápido possível, levadas por uma “testemunha ocular” dos acontecimentos. Sua viagem de volta foi bastante diferente do trajeto contrário, como se pode imaginar. O mesmo percurso que na ida foi comprido, cheio de percalços e no ritmo da tropa, levando cerca de nove meses, foi desta vez realizado em pouco mais de um mês de viagem. (STUMPF, 2019, p. 214)

Em 1869, antes mesmo do lançamento de *A Retirada da Laguna*, Taunay publica na *Revista do IHGB*, um texto em que registra os detalhes dessa apressada viagem de retorno, *Viagem de regresso do Mato Grosso à Corte*, cuja escrita obviamente trazia os sinais da celeridade em que o trajeto havia sido percorrido e, portanto, aparecia “impregnada por essa pulsão do retorno”. Essa pulsão, por sua vez, é uma das marcas distintivas das narrativas de viagem “desde sua mais remota origem (*A Odisseia*, por exemplo)” e cuja forma histórica no século XIX se caracterizaria pela “estreita imbricação entre a viagem e a publicização do seu relato. Esta é o que se esperava do viajante em seu regresso e, mesmo, durante a sua própria realização, entretecendo a experiência da viagem com a construção da narrativa e sua publicação” (HARTOG, 2001; VENAYRE, 2007 apud COSTA, 2016, p. 18).

Para o soldado, missão; para o artista, pesar. Nesse contexto, o próprio Taunay registra em suas *Memórias* a frustração por não ter tido mais tempo para apreciar e fazer um registro preciso de que eram merecedoras as cenas da viagem que empreendia:

De tanto interesse teria sido contemplar de perto, examinar, ver todos aqueles aspectos da serra com pausa e vagar, tirando de muitos pontos cuidadosos desenhos ou, quando não, os contornos e perfis mais grandiosos e pitorescamente originais de suas linhas; mas era-me pouco o tempo para caminhar, caminhar!

Tudo passava ante o meu olhar embelezado rápida e fugazmente como que num colossal caleidoscópio, e cada perspectiva nova, cada singularidade inesperada mais me aumentava o pesar de não poder parar um pouco, pelo menos. (TAUNAY, 2005, p. 347)

O lamento de Taunay vem de seu anelo pela apreciação e registro estéticos, algo que a guerra agora lhe negava. Como esteta, em detrimento de seu papel como militar, ele sentia a necessidade de “mergulhar” na experiência que proporcionavam os novos lugares, relacionamentos e situações, para, em seguida, buscar no melhor de suas habilidades condições para transformar o testemunho em texto. Nessa viagem em particular, a frustração advinha do fato de não poder ter levado a cabo essas aspirações. É, porém, o que ele entendeu fazer no conjunto de sua obra – e inegavelmente logrou êxito, como demonstram os três exemplos a seguir.

3.4.1 Uma relíquia de família

“E agora mais se aumenta a minha emoção – e assim consiga eu passal-a ao leitor” – (TAUNAY, 1891, p. 78). Esse trecho de *A cidade de Mato Grosso, o rio Guaporé e sua mais ilustre vítima* expõe de forma bastante sensível o embate técnico e emocional por que passam os que se aventuram na missão de documentadores – questão central em se tratando de registros e narrativas de viagem. O contexto a que Taunay se refere diz respeito à natureza própria do seu livro: ele o escrevera em homenagem ao tio Adrien numa tentativa de duplo resgate: um de aspecto geográfico – a cidade fronteiriça de Vila Bela, primeira capital do Mato Grosso, cenário de seu falecimento e enterro; outro, o de sua importância como artista cujo legado não deveria ser esquecido em consequência de sua morte precoce. A intenção de Alfredo Taunay com o livro é bem sumariada na análise de Wilma Costa (2016): “Resgatada de seu exílio, a ‘vítima’, se torna ‘ilustre’. Monumentalizada, a morte vira memória histórica” (p. 38).

O método empreendido nesse processo de escritura da homenagem consistiu em uma extensa pesquisa a partir de fontes orais e documentais que pudessem confirmar os fatos e descrições da cidade assim como Adrien e Riedel haviam relatado em correspondência à família Taunay – um pouco antes e após o acidente, respectivamente. Como escreve sobre questões muito sensíveis relacionadas à sua família para um público alheio à maioria dos fatos e também distante emocionalmente, Taunay entende que precisa “textualizar” tanto os acontecimentos como os sentimentos que deles emanam. Dessa forma,

a tessitura verbal é que se revelará capaz ou não de transmitir todo esse contexto, dependendo da habilidade do escritor. É necessário que ele prepare o leitor para uma situação que passaria despercebida, ou vista com menor importância, caso não tivesse sido “alimentado” narrativamente para esse momento.

Primeiramente Taunay expressa o quanto Aimé-Adrien Taunay era amado pela família (fato inclusive expresso no seu próprio nome) e quanto sua perda foi sentida e chorada. A morte repentina e precoce, em território tão longínquo e inóspito impediu obviamente um velório e enterro dignos. Sem o ritual de despedida, essa ferida nunca foi devidamente cicatrizada. Além disso, pelas cartas de Adrien, a família tinha sido exposta à visão de suas condições de trabalho, ou seja, ele estaria sofrendo nas mãos do transloucado líder da expedição, Langsdorff. Isso só fazia aumentar o pesar. Quem sabe seu trágico destino teria sido evitado não tivesse o chefe imposto a necessidade de a expedição seguir em duas equipes separadamente. Costa (2016) enumera os elementos funestos envolvendo a morte do artista: “A ‘ilustre vítima’ que povoa esse ensaio histórico [...] padece de todas as trágicas dimensões do exílio – a morte por afogamento, a mutilação do corpo e o enterro, longe da terra natal (a França) e da pátria familiar e espiritual, o sítio da Cascatinha, na Tijuca” (p. 35). Todas essas elocubrações aparecem, se não pontualmente, pelo menos sugeridas no texto em homenagem ao tio: poderiam as descrições que fazia da cidade ser confirmadas por outras fontes; seria o tio conhecido pelos moradores locais à época dos eventos; como e onde havia sido enterrado e, principalmente, qual era o exato local de sua última morada. Dessa forma, saber o que realmente tinha acontecido naquelas circunstâncias dá ao livro um viés que se poderia chamar de “arqueológico”.

Como fazia divisa com a Bolívia, Bela Vista fora escolhida como primeira capital do Mato Grosso por motivos estratégicos, principalmente pelo intuito de proteção das fronteiras brasileiras. Assim que perdeu esse posto para Cuiabá, deixou de fazer parte das rotas comerciais e conseqüentemente foi literalmente abandonada pelos seus moradores que deixaram lá somente seus escravos – tanto que é hoje considerado o município com maior densidade populacional de afrodescendentes do país.⁶⁸ Converteu-se em uma cidade isolada, esquecida e em ruínas antes mesmo de ter concluída a sua construção. É ali numa terra de

⁶⁸ Em artigo de 2019 referente ao Dia Nacional da Consciência Negra, Marcelo Remígio retoma a pesquisa da professora Silvine Ramos, segundo a qual “Vila Bela é uma pequena África em Mato Grosso” cuja população, tendo muito de suas tradições preservadas, “tem conseguido manter sua identidade”. De acordo com a pesquisadora e autora do livro *Pérolas Negras – As mulheres de Vila Bela na luta pela afirmação da identidade*, “72% da população de Vila Bela é formada por pretos e pardos. A população só não é 100% negra em função da presença indígena e da colonização recente vinda de estados da Região Sul” (apud REMÍGIO, 2019, n.p.).

ninguém, num lugar de esquecimento que deveriam estar registradas as últimas lembranças e o local de sepultamento do espirituoso pintor. É uma busca, portanto, pelas ruínas físicas (geográficas) e históricas (biográficas) relacionadas aos derradeiros dias do querido tio.

Isso posto, é possível compreender melhor a emoção de dois momentos destacados no livro. O primeiro diz respeito a uma situação muito anterior ao momento de sua escrita e que se encontra nele registrado. O jovem Alfredo Taunay, enquanto soldado da Força Expedicionária do Mato Grosso, havia passado alguns dias na cidade nos Morros na serra de Maracaju onde travou contato com Cardoso Guaporé, uma testemunha ocular dos fatos tão buscados pelo escritor. Era ele “um homem de côr, um preto, velho, muito velho, de mais de 80 annos e de nome Cardoso Guaporé, antigo collector da villa de Miranda. E que alli gozára de certa importância” (TAUNAY, 1891, p. 39). Dessa forma, a descrição de Taunay empresta verniz de importância e fidedignidade à sua fonte. Não era um qualquer que iria reportar-lhe fatos tão memoráveis sobre seu tio. A intensificação de um certo suspense na narrativa tem a intenção de aumentar a expectativa do leitor, o que já ganha monta com a surpresa de Guaporé ao descobrir a identidade de seu interlocutor:

Filho da cidade de Matto-Grosso, ao ouvir pela primeira vez pronunciar o meu nome, mostrou-se sobremaneira admirado e sem vacillar, mas com visível sofreguidão, logo me perguntou:

– Será por ventura o senhor parente de um Adriano que se afogou no rio Guaporé e foi enterrado na igreja de Santo Antonio, isto pelos annos de 1827 ou 1828?

– Sou seu sobrinho, respondi-lhe em extremo surpreso de encontrar naquelles invios reconcavos um conhecido da familia, que se remontava á occurrencia já tão antiga. Era irmão de meu pai. (TAUNAY, 1891, p. 39-40)

O que segue, então, é uma explanação simples, singela, mas ao mesmo tempo muito sensível do simpático senhor a respeito do familiar do então jovem Alfredo. Pode mesmo ser que essa sensibilidade expressa no texto não venha do relato original de Guaporé, mas daquele que resultou após passar pelo filtro poético e nostálgico de seu ouvinte. Os fatos narrados por tão inusitada fonte a respeito de Adrien Taunay ocupam apenas uma página do longo “ensaio”, como é comumente avaliada a obra. Reveste-se, apesar disso, de grande importância como se fosse um dos achados, parte do tesouro “arqueologicamente” procurado e registrado pelo escritor. Ficamos, assim, nós mesmos, leitores, sabendo muitos anos mais tarde, de mais algumas facetas daquele impetuoso e jovem artista durante um curto período de sua vida enquanto embrenhado no longínquo sertão brasileiro:

– Ah! que homem aquelle! exclamou o velho.

E, sem mais se occupar com o momento presente, que lhe trazia comtudo tantas surpresas na sua vida de refugiado e de occulto nas mattas, começou o mais ardente e exaltado panegyrico do illustre mancebo, das suas qualidades

proeminentes, sua coragem indomável, sua alegria incessante, sua actividade estupenda, sua generosidade illimitada, suas aptidões inexcedíveis de musico, desenhista e poeta, sua habilidade em nadar, caçar e jogar armas, sem esquecer a notável e impressiva belleza, atrahente e mascula, que lhe fazia correr mil aventuras de amor e lhe valia tantas e tão espontaneas dedicações, até daquelles que poderiam pretender rivalidade.

- Onde chegava, disse-me elle, erão festas e dansados, que não acabavão mais; partia e só deixava tristezas e saudades, que nem o tempo podia mitigar. Uma feita, duas mulheres de boa sociedade acutilarão se de ciúmes com facas de mesa e, ao apartal-as com uma força de gigante, ferio-se nos dedos, dirigindo toda a noite o baile com a mão amarrada em um lenço. Sua morte tomou vulto de verdadeira desgraça publica. Assisti ao enterro, que levou a cidade inteira atraz de si. Parecia algum capitão general [...]. (TAUNAY, 1891, p. 40).

Assim como Adrien costumava escrever detalhes no verso de suas ilustrações, essas palavras de Cardoso Guaporé – transcritas pelo tio escritor – poderiam ocupar a legenda ou o verso do autorretrato do pintor (Figura 47), amplificando, assim, a compreensão sobre a sua arrebatadora “persona”. Essa sobreposição metafórica de discursos, complementando-se e completando o quadro, efetivamente lança luz sobre o instigante personagem.

No livro, Alfredo ainda menciona as lembranças da infância quando seu pai, movido pela emoção e saudade, contava vividamente detalhes referentes ao irmão mais moço que morrera em um desses “lugares muito e muito apartados, no centro de terras longiquas e nas brumas de distancias immensas” (TAUNAY, 1891, p. 13). Entre os assuntos revividos pelas melancólicas reminiscências, reportava-se recorrentemente às informações constantes da última carta que o amado Adrien enviara à família antes do trágico acidente. Além de suas angústias pessoais, nessa correspondência o artista fazia menção às suas impressões da cidade. Alfredo rememora as cenas em que Félix reproduzia “trechos inteiros de cartas do audacioso e tão chorado viajante”, especialmente a forma como falava “nessa Villa-Bella, no palacio em ruinas dos antigos e omnipotentes capitães-generaes, nos frescos que o adornavão, nos paineis que encerrava [...]” (TAUNAY, 1891, p. 13). O que se sabe é que quando chegam à Vila Bela a 18 de dezembro de 1827, Adrien Taunay e Ludwig Riedel são recebidos de forma solícita e acomodados no antigo palácio do governo, já desativado com a transferência da capital para Cuiabá. É de lá que Adrien Taunay escreve essa carta. Sua descrição da edificação que os abrigava tem um caráter que une o registro histórico e o tom confessional:

“Amigos”, dizia ele, “é de uma das salas do abandonado palácio dos antigos capitães-generais de Mato Grosso que vos dirijo estas linhas, dessas imensas salas, testemunhas outrora das festas de uma corte assídua junto aos depositários da autoridade real, e que agora, silenciosas, não repetem senão o surdo ruído do inseto que rói a madeira ou os passos do curioso que percorre seu recinto. Tudo ficou no mesmo estado desde o dia em que a sede do governo foi transferida para Cuiabá: a mobília, as pinturas, os armários, as mesas de trabalho, tudo ficou. Os

pátios estão cheios de erva: por toda a parte veem-se os sinais destruidores do abandono, e o combate das cousas existentes contra o tempo. Tudo representa a morte. [...] Uma das portas, que dão acesso para o interior, abre sobre o pátio. Por aí é que entrei. nada tinha sido aberto. Havia, pois, um cheiro de bafio que, unido à escuridão, produzia sensação eminentemente triste: a de um herdeiro que vem tomar posse da morada de seus antepassados. Cada passo acordava um eco sonoro que o repetia além. Abri tudo e percorri todas as salas. As que serviam de repartições públicas conservam ainda seus armários e mesas. A sala de estado, ornada de pinturas que representam colunas, não mostra estragos e é de algum gosto. Havia outra fechada a chave: sem dúvida a que contém os retratos dos capitães-generais. Na secretaria há dois quadros: um representa, creio, o rei D. João V, o outro a rainha. Não são maus, e a cor está perfeita... Em tudo isso falaremos, quando tornar a ver-nos. Muito tenho que contar.” (TAUNAY, 1827 apud TAUNAY, 2007, p. XXXIX-XL)

São fontes “extrafamiliares” sobre essas referências geográficas e descrições do local derradeiro do tio – enquanto este ainda vivia – que Alfredo Taunay perseguia em sua pesquisa – além, obviamente, da confirmação a respeito do lugar em que fora sepultado. Em vão tentara a família proceder à exumação dos ossos de Adrien, o que provou ser tarefa inexequível. Portanto, a exatidão a respeito dessa localização deveria pôr fim ao mistério e fazer cessar a busca, a qual revestia-se com uma camada emocional muito forte. Costa (2016) analisa essa dupla jornada intentada por Alfredo na elaboração de sua homenagem em forma de livro ensaístico:

A exumação real que fora intentada em 1867 será agora realizada, através do texto, pois o que se impõe é, de um lado, encontrar o exato lugar do enterro de Adriano e exumar também os vestígios daquilo que ele, exímio pintor que era, deixou como último testemunho escrito. Era preciso tirar do esquecimento o palácio, suas alfaias, os retratos de D. João e Da. Carlota, os afrescos, tudo aquilo que ele narrara com o sentimento de um herdeiro que viesse na posse de sua herança. Era preciso comprovar que ele não morrera na obscuridade, mas que tivera um funeral tão importante quanto o de um Vice-Rei, como afirmara o testemunho ocular do velho Cardozo Guaporé. (COSTA, 2016, p. 36)

A expectativa dessas descobertas é compartilhada com o leitor através dessa descrição detalhada de cada passo dado durante as pesquisas em que o autor rastreia testemunhos e evidências de um passado ao mesmo tempo memorialístico (em um sentido mais particular) e histórico. O leitor participa desse processo de “historicização” do texto (e contexto) de Adrien Taunay, ao acompanhar o percurso exploratório e investigativo o qual revela, “à medida que o trabalho se desdobra, múltiplas camadas de tempo e de significação que desafiam o narrador. Este, por sua vez, se coloca perante elas não como quem contempla, mas como quem escava, descobre, hierarquiza, classifica e busca incansavelmente uma narrativa” (COSTA, 2016, p. 27). O texto passa a figurar como a

materialização das ruínas que necessitam ser exploradas através da textualização do processo que as investiga.

O testemunho de Cardozo Guaporé havia conferido “veracidade ao perfil de Adriano e ao seu próprio relato”, porém faltava para o escritor “um documento escrito que atestasse a veracidade das belas descrições de Adriano, sobre a cidade, o cais e, principalmente, o palácio, agora desaparecido” (COSTA, 2016, p. 32). A carta de Riedel aos membros da família enlutada trazia alguns pormenores da morte de Adrien, incluindo o fato de que no mesmo dia da localização do seu corpo, foi o pintor “sepultado com a pompa devida à sua pessoa e família na igreja de Santo Antonio que ergue-se junto ao porto, encravado num frondoso e extenso laranjal. No mesmo dia 9 celebraram-se cerimônias religiosas, conforme o uso do país” (TAUNAY, 1891, p. 26). Eram essas as pistas que guiavam Alfredo Taunay em sua pesquisa.

A luz que é lançada sobre esse dilema aparece através da obra cuja autoria mostrava-se bastante fidedigna. Sua pesquisa de natureza bibliográfica encontra em *Viagem ao redor do Brazil*, de João Severiano da Fonseca, uma fonte de respeito em se tratando do irmão do presidente Marechal Deodoro da Fonseca. Assim como o velho Guaporé, esse autor é referendado e revestido de autoridade naquilo que escreve, ou seja, confere credibilidade ao referenciar seu tio:

Aliás tudo quanto me narrára o velho preto vi, com verdadeira emoção, confirmado de modo bem expressivo e singular no livro do Sr. João Severiano: o lampadario de Casalvasco lá está mencionado; até o *passo* do Alegre, tão poetico e procurado para os *pic-nicks* d’aquelles tempos, os *convescotes*, conforme o neologismo proposto; tudo, sem esquecer as queixas dos mattogrossenses contra os cuyabanos, suas tentativas de resistencia e nem mais nem menos de separação, e o rancor desde então consagrado á cidade, que despojou de todas as regalias a antiga capital daquelles fundos sertões. (TAUNAY, 1891, p. 75)

O relato é muito detalhado e prossegue com a exposição de vários aspectos da cidade de Vila Bela o que inclui suas igrejas. É nesse ponto então, que, como no enredo de um conto ou romance, o clímax se aproxima. Depois de todo o quadro pintado por Taunay, o próprio leitor já sabe o que procurar e compreende que está próxima a solução do mistério – a busca está chegando ao fim. E isso realmente acontece quando João Severiano chega à parte da narrativa em que descreve a Capela da Santo Antônio, “aquele poetico templo rodeado de tão fallado laranjal” (TAUNAY, 1891, p. 77). É a leitura desse relato que segue à passagem de grande emoção que abre esta análise, quando o autor conjectura, devido ao seu profundo enlevo, conseguir ele “passal-a ao leitor – pois o illustre viajante vai referir-se ao ente, que inspirou tudo quanto tenho até agora escripto, como que na obsessão de um

compromisso triste e grave que eu tinha de desempenhar” (TAUNAY, 1891, p. 78). A menção ao tio em uma fonte escrita de caráter tão fidedigno confere o tom solene ao texto:

No chão dessa capella, calçada de tumbas rasas, estão, de um lado e do outro da capella-mór, duas sepulturas, e uma d’ellas é de meu tio, o tão chorado Amado Adriano Taunay “joven e mallogrado artista, diz o Sr. Dr. João Severiano, que em vez de colher os louros e as glorias de seu pai, das quaes era legitimo herdeiro, veio, aos 24 annos de idade, morrer desastrosamente no porto do Guaporé.” E aqui me detenho por um pouco, agradecendo de coração ao distincto escriptor a honrosa referencia que faz á minha familia, como homenagem áquelle mancebo finado em paragem tão longe do centro de civilisação, em que vira primeiro a luz do dia. (TAUNAY, 1891, p. 78)

Assim como um arqueólogo que em suas escavações acha uma relíquia, encontrar a menção a seu tio em um livro de tão prestigiado autor, merece uma descrição que ao mesmo tempo valorize a descoberta como passe ao leitor a melhor ideia possível do impacto que ela causou ao narrador. Algo por que tinha tanto tempo esperado, torna-se agora possível. Nas palavras de Costa (2016, p. 37), “[a]s ruínas, vestígios materiais do passado, sobrevivem aqui pelo texto, e são revividas e ressignificadas através dele. Elas desapareceram, mas as palavras sobreviveram e ganharam vida pelo trabalho do narrador”. O texto de Taunay de fato perenizou, além da memória e reputação do tio, construções como a capela de Santo Antônio e o cais que o próprio Adrien e outros viajantes referenciavam em seus diários, uma vez que as cheias vigorosas do Rio Guaporé (aquelas mesmas subestimadas pelo jovem pintor) não permitiram a permanência de tais estruturas através dos anos.

Em 2002, semelhantemente ao trabalho textual de Alfredo Taunay em *O Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*, uma proposta arqueológica no local buscou trazer à luz os vestígios dessas edificações e proteger o sítio por sua relevância histórica. Segundo o relatório de julho de 2002 do Projeto Fronteira Ocidental que visa a prospecções arqueológicas do Complexo Santo Antônio dos Militares, “[a]té meados do século XX era possível divisar algumas das paredes da igreja ainda em pé. [...] Ao que parece, o grande golpe dado ao edificio foi um incêndio localizado ocorrido na primeira metade do século XX, no altar mor conforme sugerem as evidências arqueológicas” (PFO, 2002, p. 31).⁶⁹ Dessa forma, o madeiramento não conseguiu resistir o que comprometeu a cobertura e que acabou por colapsar. Consequentemente, sem essa proteção “as chuvas se encarregaram de comprometer as paredes erguidas em tijolos de adobe, levando ao completo mascaramento

⁶⁹ PROJETO FRONTEIRA OCIDENTAL. Complexo Santo Antônio dos Militares - Prospecções Arqueológicas. *Relatório Final Fase 1- julho 2002*. Projeto autorizado pelo IPHAN/MINC portaria nº 16 de 28/01/2002.

da estrutura transformada em um monturo de argila sobre os alicerces lavrados em pedra canga” (PFO, 2002, p. 31).



Figura 95 - Registro de algumas das paredes da igreja de Santo Antônio ainda em pé.⁷⁰

Interessante que esse relatório oficial utiliza o texto de Alfredo Taunay e o de João Severiano da Fonseca como referência para suas investigações arqueológicas. Nesse documento é transcrita a descrição de Fonseca sobre a igreja: “A actual capella é pequena, mas não carece de elegancia. Está edificada na face occidental de uma praça, hoje destruída, sobre um vasto terraço ou plataforma que se liga ao antigo caes e fortificação do porto...” (PFO, 2002, p. 29). E assim como no texto desse autor achou-se registro tão almejado da ilustre vítima do Guaporé, certamente ficaria feliz o Visconde em saber que o mesmo relatório também referencia seu tio: “Foi nessa igreja de 1779 que foram sepultados o Cel. Ricardo Franco de Almeida e Serra, em 1809, Adrian Taunay em 1828, além do tenente Laurindo Jorge Mineiro (1895 ou 1905)” (PFO, 2002, p. 31).

A limpeza do sítio e as escavações arqueológicas revelaram a estrutura da amurada que circundava uma grande área no interior da qual erguia-se originalmente a capela de Santo Antônio. Essa estrutura, “na face voltada para o rio, media 300m e tinha cerca de 3m de altura. Ao que parece, esse aterro foi construído posteriormente à igreja, tendo como data provável o período entre 1790-1796. Inúmeros autores e cronistas descreveram esse aterro murado como sendo um cais” (PFO, 2002, p. 32). Apesar de não ter sido construída com esse fim, essa edificação, em algum momento, assumiu realmente a função de cais. Novamente, entre outros cronistas, Taunay é tomado como referência elucidativa:

⁷⁰ PFO, 2002, p. 35b.

Essa mesma amurada dava origem ao que os cronistas classificaram como um “passeio público”. Um dos informantes de Taunay comentava: “E o cáes? Parece que era a obra de maior vulto, feita por portugueses no Brasil; cousa muito bem planejada e que costeava o rio todo, dando um passeio como ainda não se fez igual, todo sombreado de frondosas gameleiras e indo acabar em um laranjal imenso...”. João Severiano da Fonseca confirma essa informação, afirmando que: “... aquella cáes... constituía o mais aprazível passeio da capital... (PFO, 2002, p. 33-34)

Além do muro em volta do complexo, os trabalhos arqueológicos também encontraram os vestígios da capela de Santo Antônio, incluindo suas fundações, vãos que corresponderiam aos das portas, ferrolhos e também o piso original composto por lajotas cerâmicas. Essas descobertas constituem um esforço de resgate memorial, uma vez que “[d]evolvidas à cidade, as ruínas passam novamente a constituir uma nova referência no contexto do núcleo histórico” (PFO, 2002, p. 32).



Figura 96 - A amurada que circundava a área, no interior da qual erguia-se originalmente a capela de Santo Antônio, cujas fundações e pisos originais também foram encontrados pelas escavações.⁷¹

O Palácio dos Capitães Gerais em Vila Bela, onde Adrien Taunay, juntamente com Riedel, ficou alojado e de onde escreveu sua última carta à família ainda existe. Ao mesmo tempo “belo e prático” o edifício “bastante suntuoso para os padrões coloniais, foi instalado em um largo central de frente para a igreja matriz e abrigou a sede do governo durante 68 anos” (NASCIMENTO, 2021, n.p.). Tendo sido recentemente reformado, já abrigou o Museu Histórico e Arqueológico e a Secretaria Municipal da Cultura.

⁷¹ PFO, 2002, p. 42b e 46c.



Figura 97 - Palácio dos Capitães Gerais em Vila Bela.⁷²

Essas construções e ruínas são impregnadas de memória e, assim como o texto de Alfredo Taunay, adquirem o status de monumento – inserem-se no espaço e atravessam o tempo para contar uma história que merece ser lembrada. Para o escritor, era mister pintar um quadro tão vivo que o leitor fosse inevitavelmente atraído para ele, compartilhando o percurso do narrador enquanto trilhou cada etapa da jornada – apreendendo as nuances presentes no texto ou nele apenas sugeridas. Seus esforços parecem ter logrado êxito. Sua habilidade em textualizar lembranças caras e revestidas de emoções muito íntimas encontra igualmente lugar na elaboração das narrativas de *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, quando consegue imprimir nelas impressões e percepções de momentos em que seu olhar pousou sobre questões tão sensíveis que as tornam, não fosse pela sua perícia verbal, praticamente inefáveis.

3.4.2 Duas cenas de viagem

Se escrevia como alguém que pintava, registrar as “cenar de viagem” de maneira ao mesmo tempo acurada e sensível era para Taunay uma verdadeira obsessão, especialmente em situações em que a condição humana é posta à prova por ver-se frente a circunstâncias tidas como extremas. A narrativa tanto *Inocência* como de *A Retirada da Laguna* trazem passagens que revelam a habilidade e sensibilidade do autor em textualizar situações de grande carga emocional, como as desconcertantes histórias do morfético e dos coléricos, respectivamente. Nas duas situações há o que poderíamos chamar de “silêncios eloquentes”

⁷² NASCIMENTO, Gustavo. Sedes do Governo de Mato Grosso. In: *Almanaque Cuyaba de Cultura Popular*. Cuiabá, Fev. 2021, n.p. Acesso em: 13 fev. 2021.

como postula Louvel (2006). Para a autora, a picturalidade pode ser apreendida através de “quadros” textuais como esses:

Face à abundância do léxico solicitado para melhor aproximar a coisa, demonstrando às vezes uma retórica do excesso, o inverso – como a opção pela elipse, pelo branco, pelo corte – manifestará uma outra estética, procedendo por cisão, subtração, operando por falta, deixando um espaço importante às “reservas” ou, como se diz em pintura, um espaço em branco à espera de um trabalho posterior. (LOUVEL, 2006, p. 216)

No contexto narrativo de ambas as histórias esses silêncios, pausas, olhares e hesitações dos personagens envolvidos revelam sua luta interna em um complexo conflito de emoções. É a habilidade do escritor que nos permite prescrutar esses embates mesmo que não sejam totalmente verbalizados.

A notícia de que há um “doutor” hospedado na casa de Pereira se espalha e começam a aparecer pacientes com as mais diferentes doenças. Uma dessas visitas se revelará um dos momentos mais tocantes de *Inocência*. O Sr. Garcia, “o morfético” que dá título ao capítulo, chega à fazenda – para completo terror de Pereira que vai ao encalço de Cirino para se livrar logo da perturbadora visita:

– Ande, doutor, instou Pereira, vá lá fora ver o coitado do outro e despache-o depressa. Estou todo enfezado por vê-lo no meu terreiro. Cirino saiu então e, caminhando com lentidão, parou a alguns passos do mal-aventurado Garcia, cujo rosto repentinamente se contraiu enquanto tirava o chapéu com submissão e receio. (TAUNAY, 2008, p. 114)

Nesse momento de forte emoção para todos os personagens, a natureza e o espírito de Cirino como que se emparelham e espelham-se um no outro: “Vinha então a tarde descendo, e a luz do crepúsculo irradiava por toda a parte, tão melancólica e suave que, sem saber por que, a alma de Cirino de repente se confrangeu” (TAUNAY, 2008, p. 115). Ao dirigir-se ao doutor, o tom de Garcia é diferente daquele que empreende quando fala com Pereira, o qual não se esforça para esconder o incômodo pela presença do portador de tão terrível moléstia na sua propriedade. Com o dono da casa, a conversa se reveste de fatalismo. Quando Pereira, como que para preencher o “espaço” com palavras como é bem seu costume, sugere que talvez o doutor tenha algum remédio para sua moléstia, Garcia prontamente atalha: “– Curar a morfeia? – replicou Garcia com sorriso pungente de sarcasmo. Não há esse pintado... que em tal pense...” (TAUNAY, 2008, p. 114). Mas por que, então, já que se sabia condenado, desejava ver o doutor? O motivo, segundo o doente, era somente um: quem sabe se através das leituras do doutor e “pelo conhecimento das

moléstias” ele poderia lhe informar “se isto pega... É só o que quero... Porque então fujo de minha casa. Desapareço desta terra... e vou-me arrastando até tombar nalgum canto por aí... Dizem uns que pega... outros que não... que é só do sangue... Eu não sei... (TAUNAY, 2008, p. 114). Por esse preâmbulo não há margem para dúvida de que é somente isso mesmo que ele quer saber. Porém, sua conversa com o médico revelará que o doente tem dentro de si a dramática e teimosa esperança de, por um descuido do destino, ser curado e viver novamente em companhia da família. Quando Cirino vai ao seu encontro, a maneira como ambos se encaram revela toda a tragicidade da situação. Não é preciso falar muito. O olhar dizia tudo:

Com assombro o encarava o lázaro. Diante dele se erguera quem lhe ia apontar o caminho da eterna proscricção. Dos seus lábios ia cair a sentença última, irremediável, fatal!
Quanta angústia no olhar daquele homem! Que pensamentos sinistros! Quanta dor! Também ficara ali atônito, boquiaberto, à espera que a palavra de Cirino lhe quebrasse o horroroso enleio. (TAUNAY, 2008, p. 115)

Garcia faz questão de esclarecer que pagaria pela consulta. Como Cirino não aceita, a conclusão inevitável é de que realmente sua moléstia seria desgraçadamente incurável. O enfermo pergunta ao médico sobre aquilo que, no início da conversa com Pereira, afirmara não ter mais dúvidas: “– Quer isto dizer, replicou com acabrunhamento Garcia, que ela não tem cura... Eu bem sabia, mas... é tão duro ouvir sempre isso!... Olhe, o meu mal é de pouco ... está em princípio. Quem sabe... se o senhor não conhecerá alguma erva?...” (TAUNAY, 2008, p. 115). O fato de Garcia ter demonstrado profundo abalado emocional após a conclusão da própria sina, indica claramente que ele ansiava por um “milagre”: ouvir um diagnóstico diferente dos que recebera desde que se percebeu doente. Diante de Pereira, ele se mostra resoluto ao reafirmar seu inexorável destino. Quando se encontra diante do doutor, no entanto, o tom fatalista é desarmado e dá inevitável lugar ao da crença, da fé. Mesmo porque, assim como assevera o narrador em um trecho de *A Retirada da Laguna*: “A esperança de melhores dias está sempre pronta a renascer no coração dos homens” (TAUNAY, 2013, p. 157). Após se recompor do abalo que sofrera, Garcia volta a si e faz a pergunta que lhe dará a segunda sentença: “Esse mal... pega, doutor?” A resposta, franca e ao mesmo compungida vem de pronto: “Pega, afirmou Cirino com tristeza”. Além da morte, era certo também que em isolamento teria de enfrentar seus dias restantes. “Este sertão não me vê mais nunca!...” foram suas últimas palavras. Para elas não houve réplica nem de Cirino nem de Pereira: “Acolheu o silêncio essas palavras de eterna despedida” (TAUNAY, 2008, p. 116). Impossível não se solidarizar com a moribunda e trágica figura de Garcia, que

levará sua sina de modo errante e solitário. Por outro lado, também é fácil nos colocarmos no lugar de Cirino e sentirmos a sua dor por conta da impotência perante um mal cruel e sem cura. É até mesmo possível ter alguma empatia para com o insensível Pereira, quando entendemos que é dominado pelo medo incontrollável da pestilência.

Curiosamente o “polêmico” Sílvia Romero, ao criticar a falta de profundidade dos personagens de *Inocência*, conclui que “os melhores retratos, as figuras mais vivas são – quem tal diria? a dos dois doentes – Coelho, o empalamado, e Garcia, o morfético” (1905, p. 204). O incidente ganha um alcance dramático por conta da habilidade de Taunay em elaborá-lo literariamente. A inexorabilidade da morte, da dor e da solidão por parte do doente, a limitação humana de Cirino que não pode fazer nada para ajudar a pobre alma, acrescidos do pavor que só a presença de Garcia causa, combinados de maneira sensível e eficaz nos transportam para aquele mesmo lugar e momento de maneira que parecemos estar entre os personagens partilhando de suas angústias – cada um à sua maneira. O pavor de contágio é justificável, obviamente, em se tratando de uma doença cruel, transmissível e sem tratamento curativo. No entanto, revela um lado quase desumano de Pereira. Lembremos que o fazendeiro insistiu que Cirino não deixasse o inválido apear de seu cavalo – a consulta deu-se com o paciente montado – e a custo permitiu que um copo de água lhe fosse dado quando ele o pediu, seguido da instrução precisa de que seria quebrado logo em seguida. Por toda essa construção narrativa é que, através dos silêncios dos personagens, muito é dito – e esse “laconismo” textual nos toca profundamente.

A narrativa de *A Retirada da Laguna*, pelo próprio tema da guerra, retrata muitas circunstâncias de semelhante apelo emocional e reflexivo. Entre elas, uma merece destaque por colocar o homem diante de uma situação extrema que exige dele uma decisão moral. Trata-se do fatídico episódio em que fica acordado pelas tropas e seu comando que os soldados acometidos pelo cólera serão deixados à própria sorte e na mira no inimigo paraguaio. O título do capítulo em que esse “incidente” é narrado traz uma enumeração dos assuntos que nele se encerram e, em referência a esse episódio, lê-se tão somente: “Abandonamos os enfermos” (TAUNAY, 2013, p. 133).

A questão era que, além de o cólera ser uma doença extremamente contagiosa, havia a penosa necessidade de transportar os enfermos, tarefa cada vez menos viável para os demais soldados que estavam em situação deplorável. Em determinado ponto da narrativa, essa questão tornou-se, mais que as demais dificuldades, o ponto central das discussões entre o comando das forças. Encerrava, obviamente decisões de ordem moral e, por isso mesmo, assim que a situação começou a ficar “insustentável”, tornou-se muito difícil para os oficiais

falarem abertamente sobre as “soluções” que passavam pela sua mente.

O coronel Camisão encontrava-se profundamente abalado com a situação. Certa noite, durante uma reunião por ele convocada, afirmou aos comandantes dos corpos que preferiria estar ele mesmo no lugar dos enfermos a presenciar tamanha aflição. Sua comoção era perceptível, no entanto, na ocasião não conseguiu propor nenhuma solução objetiva. Os demais participantes entendiam o quanto seu espírito estava aflito: “Bem percebíamos que ainda tinha qualquer coisa a nos dizer; retiramo-nos, contudo, sem que conosco se abrisse” (TAUNAY, 2013, p. 135). Por mais vezes convocou reuniões com a finalidade de contornar o mesmo “problema”. Em uma delas fora levantada uma alternativa, por ele defendida insistentemente “e contra a opinião de todos”, a qual teve unânime rejeição por, sob a luz do senso comum, não parecer, possível no contexto como se apresentava. A proposta era que colocassem os doentes “em metades de couros presos pelas beiras, à feição de cangalhas, que as mulas carregadoras do cartuchame deviam levar. Era a empresa inexequível, quando mais não fosse, pelo acréscimo de carga que assim recairia sobre os soldados, já exaustos” (p. 135). Ao final do encontro, a análise do narrador com relação ao coronel parece antecipar o funesto destino dos companheiros inválidos: “Ainda desta vez nos separamos sem lhe conhecer o íntimo pensar” (p. 135).

Algumas horas depois, por volta da meia-noite, nova reunião é convocada. O coronel Camisão finalmente se pronunciaria sobre aquilo que lhe amargava a alma já por algum tempo: “Acabara de tomar a suprema resolução com que, durante os últimos dias, se embatera e cuja ideia, como recurso extremo, lhe acudira ao espírito como ao de todos, sem que, contudo, houvesse alguém ainda ousado exprimi-la” (p. 135). Assumindo total responsabilidade sobre as consequências de suas decisões e novamente expondo a todos as circunstâncias extremas em que se encontravam, principalmente a necessidade de avançarem o mais rápido possível antes que o inimigo os alcançasse destruindo assim a todos, tanto enfermos como sãos, além da “impossibilidade, agora perfeitamente averiguada e geralmente reconhecida, de levar[em] mais longe os enfermos” era seu dever declarar que “iam os coléricos, exceto os convalescentes, ser abandonados nesse mesmo pouso!” (p. 135).

Assim como no caso do morfético Garcia em *Inocência*, a dor do momento não foi expressa em palavras: “Não houve uma só voz que contra esta decisão se levantasse. [...] Longo silêncio acolheu a ordem, sancionando-a” (p. 135). É nesse “vácuo” conversacional que o leitor divaga sobre o impacto emocional e moral tanto dessa deliberação como de sua execução. Ao mesmo tempo, não é possível ignorar o estado lastimável em que se encontravam os demais soldados: cansados, temendo por suas próprias vidas – tanto pelo

contágio como pela proximidade do exército paraguaio —, muitos já também doentes, outros convalescendo e com o dever de carregar pelo caminho seus companheiros torturados pela doença. Para eles, naquelas circunstâncias, não parecia haver alternativa a não ser cumprir as ordens do Coronel Camisão:

Como desvairado, ordenou, então, o Coronel que, à luz de fachos imediatamente na mata vizinha se abrisse uma clareira, para onde seriam os coléricos transportados e abandonados. Ordem terrível de dar, terrível de executar; mas que, no entanto (forçoso é confessá-lo), não provocou um único reparo, um único dissentimento. Puseram os soldados, logo, mãos à obra como se obedecessem a uma ordem mezinha; e — tão facilmente cede o senso moral ante a pressão da necessidade — colocaram no bosque, com a espontaneidade do egoísmo, todos estes inocentes condenados, os desventurados coléricos, muitos deles companheiros de longo tempo, alguns até amigos provados por comuns padecimentos. (TAUNAY, 2013, p. 136)

Aqui o leitor também tenta perscrutar as mentes e emoções das tropas e seus comandantes. Reveste-se, talvez, de coragem para principalmente sondar quais pensamentos atravessavam os que seriam deixados para trás. Por mais irônico que possa parecer, a própria doença funcionava como uma espécie de anestésico para o impacto do abandono: “E, coisa que a muitos parecerá não menos espantoso, os próprios coléricos, desde os primeiros momentos, e sem que fosse necessário recorrer a subterfúgios, resignadamente aceitaram este último golpe da fatalidade” (TAUNAY, 2013, p. 136). Porém, o jogo antitético entre silêncio e gritos de horror manifesta-se lembrando a todos que aquela não era uma tarefa simples e sem consequências:

Por mais silenciosos e tristes houvessem sido os preparativos, não foi sem gritos e ruídos estranhos ao ouvido e cuja causa assombrava o espírito, que chegou o momento do abandono. A todos nós foi intolerável. Deixávamos entregues ao inimigo mais de cento e trinta coléricos, sob a proteção de um simples apelo à sua generosidade, por intermédio destas palavras escritas, em letras grandes, sobre um cartaz pregado num tronco de árvore: “Compaixão para com os coléricos!” Pouco tempo após nossa partida e já fora do alcance da vista, veio um estrépito de viva fuzilaria apertar-nos os corações. E que clamores indescritíveis, então, ouvimos! Ninguém de nós ousava olhar para o companheiro! (TAUNAY, 2013, p. 137)

Novamente, o texto silente se mostra eloquente. Como julgar? E como não condenar tal feito? Para Alambert (2001) “o abandono dos doentes é um momento decisivo pois cria-se aí uma profunda crise entre dever e necessidade” (p. 226). A análise prossegue, mas vai interessantemente focar as escolhas e o papel do narrador nessa situação:

Novamente encontramos o hesitante coronel Camisão a quem cabia a decisão final. Quando este decide por abandonar os doentes, Taunay choca-se por ver prontamente acatada pela tropa a terrível decisão. Aqui evidencia-se uma sutil

distinção, pois quando são os paraguaios a cometer “atrocidades” há uma interferência direta do narrador-moralista que se permite divagar sobre as origens bárbaras do povo guarani ou esbravejar contra a tirania à qual esse povo se vê enredado. (ALAMBERT, 2001, p. 226)

De qualquer forma, esse episódio teve bastante impacto sobre o escritor e vai inclusive ser retomado em *Juca, o tropeiro*. Nesse texto, o filtro analítico da situação pelo olhar do personagem principal evidencia, obviamente, as considerações do próprio Taunay. Mais uma vez, os contrastes conferem ao texto um tom irônico que promove a reflexão sobre a natureza absurda da guerra. Ouvir e desconsiderar os sons da morte; acolher e ignorar a dor alheia; viver, mas não sentir mais a vida em si. Esses são paradoxos que revelam uma tragicidade que talvez seja maior até do que a exposta em *A Retirada da Laguna*:

tudo andava muito jururú e murcho, porque se via quasi a morte estar voando por cima da cabeça da gente, matando este, matando aquelle, aquelle outro e assombrando a todos.

D’ahi a pouco até nem houve outro remédio senão deixar jogados no meio do campo como carniça mais de duzentos companheiros a morrerem de cholera e de ferimentos.

E os ouvidos ouvião aquelles gritos sem ficarem surdos, e o coração batia, mas parecia pedra ou pão porque nada sentia.

É que n’aquella hora cada qual cuidava em si e só tratava de salvar o vulto.

Os bons e fortes se encostavão aos bons, e a expedição vinha rolando as suas misérias, caminhando quanto podia. (TAUNAY, 1874, p. 219)

Inevitável para o protagonista concluir que “[t]anto soffrimento ao mesmo tempo só se vê uma vez em cem annos, e quem escapou d’aquella feita pôde dizer que tomou passagem para a eternidade, mas não embarcou por ser afilhado da sorte” (TAUNAY, 1874, p. 219). Realmente, é difícil encontrar palavras que expressem as emoções imanentes a esse trágico episódio. Porém, nos dois textos que têm a guerra como cenário, Taunay demonstra perícia e sensibilidade no cumprimento da missão.

O leproso em *Inocência* e os coléricos abandonados à própria sorte (ou azar) são brasileiros que seriam esquecidos não fossem pelas páginas de Taunay. Estes últimos inclusive ganharam lugar no Monumento aos heróis de Laguna e Dourados.



Figura 98 - Monumento aos heróis de Laguna e Dourados, Praia Vermelha, RJ: Painei *Transporte dos coléricos* onde as figuras apresentam os soldados extenuados, carregando aos ombros, em padiolas os doentes.⁷³

Os monumentos erguidos em praças públicas cumprem o papel de “perpetuar a memória de pessoa ou acontecimento relevante na história de uma comunidade ou nação”.⁷⁴ De certa maneira, a obra de Taunay, como parte do arcabouço histórico-cultural brasileiro, desempenha um papel semelhante. Personagens e eventos não são somente lembrados por esses monumentos, mas passam a existir através deles. As situações consternadoras relacionadas aos episódios do morfético em *Inocência* e dos coléricos em *A Retirada da Laguna* são exemplares no sentido de “tocar” o leitor com palavras através do seu potencial pictórico: um quadro é pintado a respeito deles e ao nos colocarmos diante dele, ele passa a fazer parte de nossa história também. Em ambos os casos, além da maestria de Taunay em conseguir expressar as dores do corpo e da alma dos personagens envolvidos no contexto, as pausas e silêncios são os recursos mais eloquentes para se atingir esse fim. Nas palavras de Louvel (2006), “[o] indizível e o confuso poderão ser evocados pelo semantismo da situação quando são lágrimas que velam o quadro” (p. 216). Seria necessário reservar algumas das lágrimas destinadas, talvez, ao enfermo Garcia, para prantear a morte tanto do médico que não pode ajudá-lo como de sua amada Inocência. Da mesma forma, guardar algumas das destinadas aos coléricos abandonados, companheiros de armas e de jornada, para velar o coronel Camisão, ele mesmo abatido pela cólera algum tempo depois de ter tomado a trágica – e naquele contexto, talvez, inevitável – decisão de deixá-los para trás.

⁷³ FONTE: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2012/03/o-monumento-aos-herois-de-laguna-e.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁷⁴ FONTE: Definições de *Oxford Languages*.

3.5 A LITERATURA FLERTANDO COM OUTRAS MÍDIAS

O legado artístico e cultural de sua família de artistas ficou impresso na formação de Alfredo Taunay fazendo com que o escritor produzisse obras em que a construção verbal se mantém em constante diálogo com outras mídias, especialmente com a pintura. Descrições picturais, efeitos de enquadramento, focalização, luz e sombra, léxico relacionado às artes plásticas são alguns dos instrumentos utilizados para gerar esse tipo de narrativa. No entanto, seus textos também carregam características que poderíamos considerar próprias das artes cênicas (ou, em um contexto mais contemporâneo, cinematográficas), com ênfase na ação e situações dramáticas, uma voz narrativa que remete ao movimento da câmera (inclusive com efeitos de distanciamento e de *zoom*), além de um detalhamento na escolha da iluminação que se encarrega de gerar significados e promover ambientação apropriadas para cenas específicas. Muitas vezes seus textos também demonstram influências de sua educação musical uma vez que os efeitos sonoros, além de abundantes, tornam-se significativos no decorrer da ação, dando inclusive ritmo à narrativa. Esse ritmo, de acordo com Louvel (2006, p. 211), também é produzido pela introdução dos elementos visuais de grande impacto sobre o leitor, os quais promovem o que a autora chama de efeito de suspensão da narrativa, para que, durante uma pausa na leitura da ação em si, ele possa deter-se na contemplação sobre os “quadros”, “cenas” e, por vezes, “espetáculos” presentificados no texto pela habilidade do escritor.

3.5.1 A pena como pincel

As viagens que Taunay realizou no quase desconhecido território brasileiro do século XIX parecem funcionar em suas obras como telas em que ele exercita suas habilidades artísticas para compor um colorido quadro com base nas paisagens que observou e nas pessoas com quem travou contato. A análise de Castrillon-Mendes, afirma Sugimoto (2007, p. 6), demonstra que o “Taunay-viajante escrevia como alguém que pintava”. De fato, como bem apontam Abaurre & Pontara (2005, p. 355), Taunay realiza “verdadeiras ‘pinturas’ do espaço em que se passa a ação”. Bosi (1994, p. 144-145) destaca o fato de que, apesar de Taunay atuar como escritor romântico engajado na construção idealizada de um projeto de nação, teria sempre como prioridade o aspecto plástico de suas narrativas. Para o crítico, “Taunay idealiza, mas parcialmente, porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e frui como *típico*”.

Maretti (2006) também analisa a maneira pela qual a faceta um tanto rara de um escritor que é também um artista-viajante se relaciona com o seu papel enquanto um autor romântico-nacionalista. Para a especialista na obra de Taunay, suas habilidades enquanto esteta, ajudaram a forjar a ideia que temos de nação brasileira:

O traço *viajante-com-olhos-de-pintor* do narrador, essencial para a composição da brasilidade tradicional romântica [...] teria sido (também) tradicional na família, já que o pai e o avô do escritor teriam contribuído, através da pintura, para a criação de uma *imagem de Brasil* oficial, que até hoje frequenta o imaginário ocidental. (MARETTI, 2006, p. 87-88)

O que Taunay habilmente consegue realizar com as palavras pode ser entendido, a partir da definição de Liliane Louvel (2006, p. 202), como **descrição pictural**, a qual, de acordo com a autora, “testemunha a competência linguística do narrador” atestando “seu desejo de rivalizar com o outro do texto, o visual, de se fazer igual ao plástico, dando uma pincelada com palavras”. Para Clarice Cortez (2011, p. 360), a relação dialógica entre pintura e literatura justifica-se porque “[t]anto o poeta como o pintor movimentam-se num mundo de perspectivas, e a obra de arte (poética ou pictórica) encontra sua razão de ser nessa plurivalência estética”. Essa aproximação entre as “artes irmãs” já está impressa etimologicamente na palavra “grafia”, que, para o senso comum pertenceria somente ao campo das palavras. Entretanto, como salienta Louvel (2006, p. 218), *graphé* vem do grego e “significa tanto a escritura, a arte ou a ação de escrever, quanto o próprio documento escrito, ou o desenho, o quadro, a pintura e o bordado. O adjetivo *graphikos*, entre outros sentidos, refere-se ao que pinta ou descreve fielmente” (p. 218). O que nos leva, inevitavelmente, ao conceito de **iconotexto** definido por Louvel como “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto e não somente a utilização de uma imagem visível para ilustração ou como ponto de partida criativo” (2006, p. 218). É o que podemos testemunhar na obra da família Taunay se tomada como um todo multifacetado: há elementos narrativos inerentes às pinturas dos Taunay e descrições picturais que invadem a prosa literária do Visconde, o qual pinta um quadro exótico, colorido do Brasil imperial.

A habilidade herdada de pintar com palavras, portanto, marcou definitivamente a tecitura narrativa de Alfredo Taunay. Ele apaixonara-se, nas palavras de Antonio Candido (2000, v. 2, p. 275), “pela beleza úmida e rutilante da floresta carioca” em que nascera e se formara. “Os pais e tios preparam-no para senti-la com um amor avivado de exotismo, e ele orgulhava de saber apreciar a paisagem com mais finura e enlevo que seus patrícios”. Essa influência em sua formação proporcionou-lhe uma percepção apurada para detalhes e

nuanças de cores e padrões de composição. E é justamente a presença dos elementos indicadores da plasticidade do texto que “permitirão atestar a ‘picturalidade’ do descritivo produzindo o iconotexto, esta zona onde o texto se põe a sonhar com a imagem” (LOUVEL, 2006, p. 217). É o caso, por exemplo da descrição da cachoeira da Tijuca que aparece registrada em *Viagens de Outrora* (1921)⁷⁵, a “cachoeira da família” que ele descreveu pictoricamente a partir de suas memórias e que seu avô registrou em tela (Figura 10). Seus textos encontram-se, utilizando as palavras de Louvel (2006, p. 203), “saturado[s] de efeitos plásticos”. No capítulo de abertura de *Inocência*, por exemplo, entre tantas outras, há uma passagem em que, usando a pena em vez do pincel, o Visconde esforça-se para textualizar imagens que marcaram e encantaram seu olhar durante suas viagens pelo sertão brasileiro. Aqui, o registro realizado corresponde aos buritis, palmeiras consideradas umas das mais lindas do sertão:

Como são belas aquelas palmeiras!

O estípite liso, pardacento, sem manchas mais que pontuadas estrias, sustenta denso feixe de pecíolos longos e canulados, em que assentam flabelas abertas como um leque, cujas pontas se acurvam flexíveis e tremulantes.

Na base em torno da coma, pendem, amparados por largas espatas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia, revestida de escamas romboidais e de um amarelo alaranjado, desafia por algum tempo o férreo bico das araras. (TAUNAY, 2008, p. 19)

Além dessa descrição, Wimmer refere-se a outras duas em que novamente os buritis mereceram a atenção estética de Taunay: uma que aparece em *A marcha das forças* (1865-1866) – e que é acompanhada de uma ilustração feita pelo próprio escritor – e a outra em *Memórias* (1908). Nesta última obra, a descrição registrada fornece uma ideia mais apurada do impacto que essa espécie em particular teve sobre a percepção do escritor-esteta: “Que agradável emoção me causou a vista do primeiro *buriti*, um dos mais belos e ricos ornamentos do sertão! [...] Marquei o dia e a hora em que meus olhos pela primeira vez pousaram naquela elegantíssima *Mauritia vinífera*” (TAUNAY, 2005, p. 179). Louvel (2006) afirma que, dependendo da habilidade do narrador, um texto pode certamente “emoldura[r] a descrição de uma pintura” (p. 204). As palmeiras são descritas por Taunay de tal forma que remetem a um quadro da natureza, levando-nos realmente a nos sentirmos diante de uma aquarela emoldurada – como aquela, *Visão do Paraíso* (Figura 48), produzida anos antes por

⁷⁵ Essa descrição está transcrita na seção 2.1 UMA FLORESTA PARA CHAMAR DE SUA.

seu tio, Adrien.⁷⁶



Figura 99 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso*, 1827. Aquarela sobre papel, 41 x 32 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo – Rússia. (DETALHE)

Já em *A marcha das forças*, a descrição das palmeiras feita por Taunay apresenta um caráter mais científico que lírico:

A folhagem verde escura da mauritia abre-se como um leque, sustentado por longos pecíolos alveolados e no topo de um estípite liso e pardacento claro, no qual se notam traços paralelos formados pela queda das voltas semi-amplexicaules da base dos pecíolos. Ao lado daquela formosa monocotiledônea, a macaubeira (*acrocomia sclerocarpa*) parece acanhada e fica completamente ofuscada. (TAUNAY apud WIMMER, 2008, n.p.)

Interessante que nesse livro encontramos um registro dos buritis em desenho que foi realizado pelo próprio Alfredo Taunay durante suas viagens militares. Segundo Wimmer (2008, n.p.), esse “desenho que corresponde às descrições está inserido na edição de *A marcha das forças* e acaba sendo bem menos detalhado do que elas. Trata-se de um recorte em que as três árvores aparecem em posição de destaque em um trecho de paisagem limitado por arbustos”:

⁷⁶ Note-se, porém, que seria muito improvável Taunay ter tido acesso a essa e demais pinturas produzidas por seu tio uma vez que pertenciam ao governo russo e só foram trazidas ao conhecimento dos brasileiros mais de um século após a sua produção.



Figura 100 - Pouso de Santa Bárbara, Burity (*Mauritia vinifera*), Alfredo Taunay.

Wimmer (2008, n.p.) analisa que “certo descompasso” é evidenciado ao se comparar “a representação pictórica e as três representações verbais dos buritis” realizadas por Alfredo Taunay. Primeiramente, como é de se esperar pela própria natureza dos dois tipos de registro, “[a] apreensão global suscitada pelo desenho contrapõe-se à apreensão linear demandada pela descrição verbal”. Há, no entanto, uma particularidade compartilhada pelas descrições registradas em *Inocência* e *A marcha das forças*: ambas apresentam, “no que diz respeito ao discurso científico”, uma excessiva “enumeração de detalhes”. Novamente, tais detalhes são diluídos “no desenho, o que acaba evidenciando o grande domínio do jovem Taunay sobre o discurso científico e sua gradativa supressão até as *Memórias*. Por outro lado, a comparação notadamente aquela tomada ao texto memorial, revela o efeito da adjetivação empregada pelo autor” (WIMMER, 2008, n.p.). Stumpf (2019) também lança um olhar sobre o contraponto entre as ilustrações e os textos produzidos por Taunay. Comentando especificamente o seu álbum de desenhos, enquanto analisado pelos críticos de sua produção literária, a autora entende que este é

mais das vezes referido como uma comprovação da vocação pictórica de seu autor, afirmada nos textos que descrevem sensivelmente a natureza. [...] Por outro lado, os desenhos são também eclipsados pela comparação com a prosa de Alfredo, como quando classificados como “elementares” frente à linguagem ornada da descrição paisagística. (STUMPF, 2019, p. 256)

O confronto entre diferentes estilos de descrição utilizados por Taunay – os quais se

diferem por escolhas estilísticas, contexto e época de produção, gêneros (verbais e não-verbais) – revela, na verdade, a complexidade e riqueza de seu legado artístico. No diálogo entre esses tipos de texto, facetas do autor são reveladas, as quais expressam muito sobre suas prioridades no período específico em que foram produzidos. Além disso, como salienta Stumpf (2019), nesse momento por que o país passava, tanto os textos como os desenhos realizados por Taunay durante a expedição militar assumem um valor documental atrelado ao artístico:

O valor da educação pela observação, bem como a emoção diante da natureza tropical é evidente na formação de Alfredo Taunay. A exemplo de outros membros dessa profícua família, ele encontrará na escrita, e não na pintura, sua forma principal de expressão do sensível. Ainda assim, seu desenho atenderá às demandas do Império, naquele momento voltadas à expansão do domínio do território a partir da ciência cartográfica e da geologia [...]. (STUMPF, 2019, p. 258).

Tanto é assim que, quinze anos depois de sua elaboração, o álbum de Taunay ganha o status de documento, “identificado como ‘registro artístico’ e destacado do evento bélico que lhe motivou [...] em sua maioria, arrolados, como ‘vistas, paisagens e marinhas’ junto da obra dos viajantes, naturalistas e paisagistas” (STUMPF, 2019, p. 243). Além de outros tipos de utilizações de seus desenhos e notas em obras relacionadas à geografia e história do Brasil, a integração de seu álbum ao “grande index de documentos artísticos e históricos do Império, a partir de sua entrada no *Catálogo da Exposição Geral de História do Brasil* [...] Taunay afirmou sua atuação de artista viajante, além de narrador de paisagens” (STUMPF, 2019, p. 257).

De qualquer forma, é importante salientar que os textos de Taunay têm como uma de suas principais características estilísticas aquilo que Louvel (2012) entende como **saturação pictural** e há uma série de indícios que evidenciam essa picturalidade. Louvel aponta, por exemplo, que o “texto portador de descrição pictural se oferecerá como matéria para fornecer belos efeitos de **enquadramento** cercando como uma borda a descrição pictural” (2006, p. 205). Nesse sentido, são frequentes as vezes em que as narrativas de Taunay têm o potencial para transportar o leitor para a contemplação de quadros pictóricos construídos a partir de arranjos verbais específicos. É o caso, por exemplo de paisagens que constituem verdadeiras pinturas realizadas pela pena de Taunay, como, em *Inocência*, as “as mui variadas paisagens em torno” do viajante e que se mostram à medida que ele percorre seu caminho:

Ora e a perspectiva dos cerrados, não desses cerrados de arbustos raquíticos,

enfezados e retorcidos de São Paulo e Minas Gerais, mas de garbosas e elevadas árvores que, se bem não tomem, todas, o corpo de que são capazes à beira das águas correntes ou regadas pela linfa dos córregos, contudo ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor e mostram na casca lisa a força da seiva que as alimenta; ora são campos a perder de vista, cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama, toda salpicada de silvestres flores; ora sucessões de luxuriantes capões, tão regulares e simétricos em sua disposição que surpreendem e embelezam os olhos; ora, enfim, charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti e o gravatá entrança o seu tapume espinhoso. (TAUNAY, 2008, p. 16)

Elementos que remetem às artes plásticas, em conjunto e harmoniosamente arranjados na composição, produzem esse tipo elaborado de descrição pictural, que, por sua vez, produz efeitos de enquadramento que “embelezam os olhos”: uso de léxico relacionado à plasticidade (“perspectiva”; “sucessões de luxuriantes capões”; “tão regulares e simétricos em sua disposição”); referências a cores (“toda salpicada de silvestres flores”; “alourada”); iluminação (“ensombram com folhuda rama o terreno que lhes fica em derredor”); textura e impressões táteis (“casca lisa”; “tapume espinhoso”); gradação (“arbustos raquíticos”, “enfezados, retorcidos”) profundidade (“ora são campos a perder de vista”) e altura (“arbustos raquíticos”, “enfezados e retorcidos”; “garbosas e elevadas árvores”; “cobertos de macega alta e alourada, ou de viridente e mimosa grama”; “charnecas meio apauladas, meio secas, onde nasce o altivo buriti”).

Composições picturais como essas em que explicitamente os aspectos plásticos são ressaltados aparecem de forma abundante tanto em *Inocência* como em *A Retirada da Laguna*. Nessa última obra, por exemplo a narrativa descreve um dos locais de acampamento das tropas brasileiras, na vertente do Rio Retiro: “É nesse lugar admirável a natureza; corre a água emoldurada de palmares, entre margens ligeiramente sinuosas, revestidas de relva curta e fina, da mais bela cor esmeraldina” (TAUNAY, 2013, p. 69). Além de **moldura**, o termo **perspectiva** – também ligado à pintura – aparece na narração, reforçando a plasticidade na obra: “Declinava o Sol, do seu disco grandes raios alaranjados se desferiam, na fimbria do horizonte, realçando a mais admirável perspectiva, tão bela que a memória no-la reproduz ainda agora” (TAUNAY, 2013, p. 139). O soldado-narrador não consegue deixar de usar as “lentes” de esteta e vê paisagens dignas de serem emolduradas a todo momento:

São todos estes panoramas de incomparável beleza. Uma eminência, entre outras, de onde se dominam as margens cheias de mata do Uacogo, do Nioac e do Miranda, enlaçando a planície em suas curvas convergentes, oferece aspecto que sobrepuja ainda, se possível, o panorama da Lauiad. Tão brilhante, tão suave a luz que a toda aquela paisagem cobre que, involuntariamente, vem a imaginação emprestar a sua magia a este irresistível conjunto dos encantos da terra e do céu.

Apertadas entre altas ribanceiras, cobertas de taquaruçus, correm as águas frescas do Nioac sobre um leito quase contínuo, de grés vermelho, disposto em grandes lajes; e, em vários lugares, é a ação da correnteza sobre a pedra tão notável, que se recomenda à atenção e ao estudo do geólogo. Mas quem, sábio ou artista, não acharia farta messe nestes campos admiráveis? (TAUNAY, 2013, p. 52)

Em um trecho de *Memórias* a referência ao efeito de enquadramento é explícita. Ao mencionar uma das estonteantes paisagens que observou durante sua viagem militar, o autor comenta: “Impossível moldura mais pitoresca, mais original a todos os formosos campos de Goiás” (TAUNAY, 2005, p. 211). O excerto refere-se a um tipo de relevo que realmente favorece a impressão de que a linda vista está bem delimitada pelos aspectos geográficos: “fantástica disposição dos píncaros de velhos grés vermelho, tão singular, tão bela com suas linhas paralelas, durante léguas e léguas, a deixar bem claro o abaixamento sucessivo de enorme mediterrâneo geológico, que ocupou primitivamente todo aquele centro de terras” (p. 211). São verdadeiras paisagens emolduradas.

De acordo com Louvel, assim como a descrição de uma **paisagem** pode evocar a plasticidade emoldurada de uma cena, a descrição poética de um personagem pode funcionar como um **retrato** – também como se estivesse emoldurado. É inegável, por exemplo, a plasticidade na descrição poética da heroína de *Inocência* quando vista pela primeira vez por Cirino. É realmente como se estivéssemos contemplando um belíssimo retrato:

Apesar de bastante descorada e um tanto magra, era Inocência de beleza deslumbrante. Do seu rosto irradiava singela expressão de encantadora ingenuidade, realçada pela meiguice do olhar sereno que, a custo, parecia coar por entre os cílios sedosos a franjar-lhe as pálpebras, e compridos a ponto de projetarem sobras nas mimosas faces. Era o nariz fino, um bocadinho arqueado; a boca pequena, e o queixo admiravelmente torneado. Ao erguer a cabeça para tirar o braço de sob o lenço, descera um nada a camisinha de crivo que vestia, deixando nu um colo de fascinadora alvura, em que ressaltava um ou outro sinal de nascença. (TAUNAY, 2008, p. 50-51)

O narrador como que assume o trajeto do olhar de Cirino, o qual parece exercer o papel que Louvel chama de *voyeur*. De acordo com a autora, a “recuperação de uma imagem passará pelo olhar, donde a necessária presença de um personagem em posição de *voyeur*” (2006, p. 210). Este é responsável por um “apelo do olhar que vai quase ‘tocar’ o objeto”, um “olhar que se ‘perde’ na imagem” (2006, p. 211). Assim como o olhar do viajante Taunay “perdeu-se” na linda e alva *acanthacea* (Figura 94) na primeira vez que seus olhos viram a flor, percebemos o “perder-se” do olhar do narrador – e por conseguinte, do personagem – na contemplação do “retrato” de Inocência, o que poderia exemplificar a “necessidade de um olhar que constitui a imagem como objeto de análise, submetida à

reflexão do personagem”, conforme reforça Louvel (2006, p. 211). O efeito de suspensão causado pela visão de descoberta da imagem de Inocência por Cirino é semelhante àquele causado pela descoberta da imagem da *Papilio Innocentia* por Meyer. A narrativa como que se detém por um tempo para dar lugar ao quadro que surge diante do personagem e precisa ser descrito de forma adequada para que entendamos o efeito de encantamento que tem sobre ele – como o “efeito-Medusa” postulado por Louis Marin (apud Louvel, 2006, p. 211). De maneira geral uma descrição desse tipo é organizada no que se poderia entender como um “esquema clássico” cujas etapas podem ser resumidas em:

recuperação e situação espacial da imagem em seu contexto: museu, quarto, revista, gaveta, entre cartas, e momento de sideração quando o olhar “recebendo” a globalidade da obra, e submetido à primeira “impressão”, é “capturado”; depois o sujeito sente uma espécie de anestesia dos sentidos, de cegamento, de “estupefação”. (LOUVEL, 2006, p. 211)

E isso se dá porque os mecanismos próprios da tecitura narrativa impregnada por efeitos picturais, aponta Louvel “permitirão ao leitor seguir a progressão da reação do espectador face à obra” (2006, p. 212) – e por extensão, ao objeto, à paisagem ou à pessoa que recebe o olhar.

Os efeitos de enquadramento podem, em algumas circunstâncias, assumir uma importância ainda maior no significado estético de uma narrativa. Louvel (2006, p. 205) especifica que os “casos particulares em que o quadro se acha no início de um capítulo, ou no seu final, marcarão sua importância como portais estratégicos do texto”. No caso de *Inocência*, de fato, todo o capítulo inicial, “O sertão e o sertanejo”, funciona como um grandioso portal que abre uma nova perspectiva para o leitor: a do sertão brasileiro. É como se, juntamente com o narrador e o personagem-viajante, o leitor também adentrasse esse novo universo através do portal imagético fornecido logo de entrada no romance. É nele que o escritor “pinta” de forma detalhada o cenário de sua trama e aponta o que está por vir. É como se fosse uma paleta introdutória: “Nesses campos, tão diversos pelo matiz das cores, o capim crescido e ressecado pelo ardor do Sol transforma-se em vicejante tapete de relva” (TAUNAY, 2008, p. 17). Esse cenário, inicialmente apresentado como pacífico e edílico, é subitamente alterado de maneira dramática por um elemento ameaçador introduzido em meio à narração, ou o que melhor seria explicado pelo termo **descrição pictural**: o incêndio que “algum tropeiro, por acaso ou mero desenfado, atea com uma faúlha do seu isqueiro” (p. 17). Entretanto, até mesmo esse fenômeno desestabilizador é incorporado ao quadro. O caminho do incêndio na floresta sofre, então, um processo de antropomorfização que garante

a beleza plástica ao evento, uma vez que “qualquer aragem, por débil que seja”, tem efeito espetacular sobre a centelha em brasa: “levanta-se a língua de fogo esguia e trêmula, como a contemplar medrosa e vacilante os espaços imensos que se alongam diante dela” (p. 17). A partir daí, as labaredas são elevadas ao *status* de personagem, passando a fazer mais parte da ação do que do cenário:

Soprem então as auras com mais força, e de mil pontos, a um tempo, rebentam sôfregas labaredas que se enroscam umas nas outras, de súbito se dividem, deslizam, lambem vastas superfícies, despedem ao céu rolos de negrejante fumo e voam, roncando pelos matagais de tabocas e taquaras, até esbarrarem de encontro a alguma margem de rio que não possam transpor, caso não as tanja para além o vento, ajudando com valente fôlego a larga obra de destruição.

Acalmado aquele ímpeto por falta de alimento, fica tudo debaixo de espessa camada de cinzas. O fogo, detido em pontos, aqui, ali, a consumir com mais lentidão algum estorvo, vai aos poucos morrendo até se extinguir de todo, deixando como sinal da avassaladora passagem o alvacentos lençol, que lhe foi seguindo os velozes passos.

Através da atmosfera enublada mal pode então coar a luz do Sol. A incineração é completa, o calor intenso, e nos ares revoltos volitam palhinhas carboretadas, detritos, argueiros e grânulos de carvão que redemoinham, sobem, descem e se emaranham nos sorvedouros e adelgaçadas trombas, caprichosamente formadas pelas aragens, ao embaterem umas de encontro às outras. (TAUNAY, 2008, p. 17)

A imagem da paisagem vítima do fogo é retomada em *A Retirada da Laguna* em que os incêndios são descritos também de forma hiperbólica tanto com relação à sua imagem como aos seus devastadores efeitos. Novamente o fogo aparece personificado, como se tivesse poder de decisão sobre os rumos a tomar:

A não serem tantas precauções, a fumaça nos asfixiaria; depois, quando o fogo nos chegou, quando folhas e galhos, amontoados em torno de nosso refúgio, acabaram, apesar de todas as precauções, por inflamar-se, a seu turno, dali saíram imensas línguas de fogo que como nos lambiam, ora alçando-se ao céu, ora deprimidas pelas correntes de ar variáveis e rápidas, que as impeliam, silvando furiosamente por cima de nossas cabeças. [...] Afinal, este inimigo, esgotado pela própria violência e não achando mais alimento perto de nós, começou a afastar-se, continuando o caminho para o norte. (TAUNAY, 2013, p. 113)

O tema das queimadas, assim como já explorado através das tintas e traços por seu pai, Félix, em *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (Figura 27), encontra espaço de representação também nos livros do Visconde de Taunay. Entretanto, o tom de denúncia não aparece nos textos de *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, nos quais a queimada é exposta tanto como parte da rotina do sertanejo como do ciclo da vida daquele ambiente. Prova disso é a descrição dos efeitos de renascimento da vida no cenário pós-incêndio em *Inocência*:

É cair, porém, daí a dias copiosa chuva, e parece que uma varinha de fada andou

por aqueles sombrios recantos a traçar às pressas jardins encantados e nunca vistos. Entra tudo num trabalho íntimo de espantosa atividade. Transborda a vida. Não há ponto em que não brote o capim, em que não desabrochem rebentões com o olhar sôfrego de quem espreita azada ocasião para buscar a liberdade, despedaçando as prisões de penosa clausura. (TAUNAY, 2008, p. 17)

De qualquer forma há um diálogo entre as duas mídias. Há, como já pudemos atestar, uma história e um argumento presentes nas telas de Felix Taunay, da mesma forma que podemos apreciar vários trechos das páginas das obras do Visconde **como se** fossem pinturas.

Um outro efeito de enquadramento de ordem pictórico-textual que aparece nas narrativas de Taunay é aquele proporcionado por “*lugares estratégicos* do descritivo do espaço”, como levantado por Louvel (2006, p. 204). A autora assinala que para que um personagem possa ver, ele “deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar. ‘*O topos da janela*’ e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza uma ‘boa/bela vista’” (LOUVEL, 2006, p. 204). É fácil entender que esses lugares funcionam como uma moldura para o espaço exterior. Alguém que aprecia a visão externa a partir de seu quarto ou sua sala tem realmente a sensação de delimitação da paisagem causada pelo “quadro” da janela ou da porta. O arquiteto e artista visual Tiago Mestre (2016, p. 19) reforça essa ideia ao afirmar que “[q]uando da janela olhamos o mundo exterior, este constitui-se como paisagem e quando contemplamos uma pintura de paisagem (ou narrativa), o espaço pictórico remete-se enfaticamente a um exterior, um espaço outro”. A visualidade e a espacialidade são elementos constitutivos da imagem da janela, uma vez que ela permite que o olhar atravesse as paredes, mesmo que o corpo não possa fazê-lo. Há uma relação, portanto, entre a dimensão física e a estética desse “elemento estruturante da gramática construtiva da arquitetura” que, simultaneamente, pode ser interpretado “como metáfora para a moldura na pintura” (MESTRE, 2016, p. 19).

Dessa forma, além da transparência que permite o trânsito do olhar, o aspecto do requadro de uma janela, o seu contorno, faz com que ela seja “entendida como uma ‘moldura’ para o mundo, ou seja como um enquadramento para o mundo a partir do qual se vê e conhece a realidade” (MESTRE, 2016, p. 25). Esses atributos permitem que ela seja motivo recorrente em diferentes expressões artísticas ou midiáticas. De fato, o estudo sobre “a questão da janela bem como noções de enquadramento, recorte e de espacialidade, deverá ter em conta contributos de distintas áreas não só da arquitetura e da pintura [...] como também de outros campos como o do cinema ou da fotografia” (MESTRE, 2016, p. 25). Ou

seja, a representação de uma janela revela camadas de significação que vão além de seus atributos físicos e funcionais, pois, embora ela possa “ser entendida como dispositivo mediador entre espaços, é mais o seu uso metafórico dentro de outros *media* visuais como a pintura, o cinema, a fotografia e mesmo a tela de computadores e celulares, que a liga às teorias dos *media*” (MESTRE, 2016, p. 60).

Essa atribuição de significados e funções relacionados à janela encontra manifestação de grande efeito plástico e simbólico nos textos de Taunay. Aliás, essa imagem é amplamente absorvida pelas mais diversas expressões midiáticas através dos tempos. Isso porque, como oportunamente salienta Mestre (2016, p. 60-61), ela inevitavelmente convoca para “si a longa história da mediação do olhar, da apresentação, e mesmo da mobilização do desejo através da obliteração”. A importância simbólica desses portais imagéticos ganha protagonismo, por exemplo, em uma produção cinematográfica contemporânea, a qual explora de forma inusitada o efeito que esse tipo específico de enquadramento pode produzir. Trata-se da animação *Os Croods 2: Uma Nova Era* que teve seu lançamento em janeiro de 2021. O enredo gira em torno de uma família da era das cavernas que, obrigada a deixar o lugar em que sempre viveu, conhece uma nova realidade, a dos “Bem-Melhores”, uma família mais “evoluída” e que desenvolveu um jeito mais moderno de viver. De acordo com o produtor, Mark Swift, a

premissa do filme é sobre esse conflito de culturas onde o homem [primitivo] encontra o homem moderno e vem ao mundo moderno pela primeira vez e eles veem coisas que nunca viram antes. É um grande salto para o homem das cavernas que está vivendo na estrada e caem na casa dos Bem-Melhores que tem **tecnologia moderna**, que inclui quartos e **janelas** e mesa de jantar e coisas assim. (CRAWFORD; SWIFT, 2020, n.p., grifos nossos)

Quando Thunk, o jovem das cavernas, adolescente típico, depara-se com uma janela pela primeira vez, ele fica maravilhado e “viciado” – numa referência aos tempos atuais, quando as pessoas não conseguem mais se desprender da televisão ou do celular e, conseqüentemente, têm sua apreensão da realidade mediada pela tela de um desses dispositivos. Thunk, então, não sai mais da frente da janela, senta-se no sofá munido de petiscos para comer e “assistir” ao que acontece do lado de fora **como se** fosse realmente um universo fictício – o qual, na verdade, é o mesmo a que sempre estivera acostumado, mas o enquadramento (*framing*), mudou a perspectiva de sua percepção. A situação tem seu viés crítico e cômico ainda mais acentuado quando a família precisa viajar novamente e ele leva consigo uma versão miniatura da moldura da janela, e só consegue observar o mundo agora por essa mediação (**como se** fosse por um *tablet* ou aparelho celular):

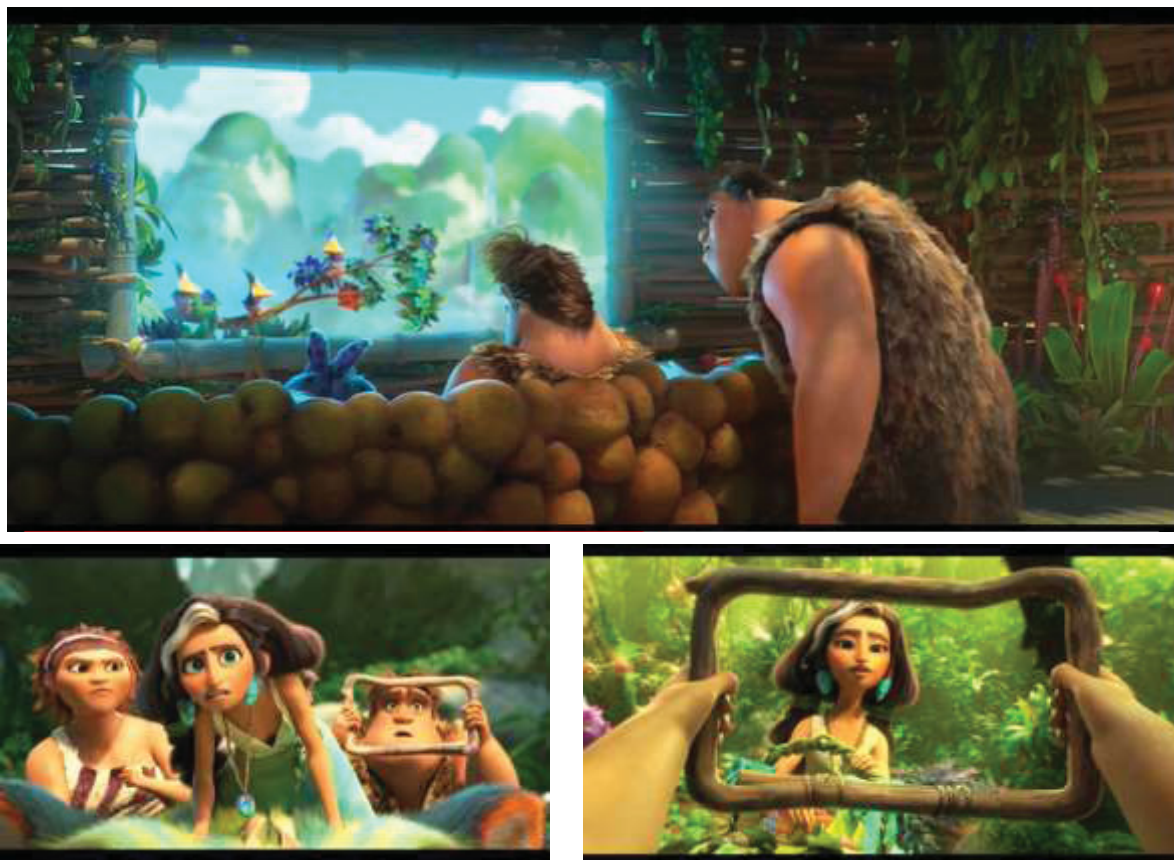


Figura 101 - Imagens da Animação *Croods 2: Uma Nova Era*.⁷⁷

A janela “enquadra uma imagem” (MESTRE, 2016, p. 60) e dessa forma, pela seleção e delimitação, a modifica e confere a ela uma importância com relação ao entorno (aquilo que ficou de fora dos limites da moldura). Esse aspecto específico explorado na animação reforça as considerações sobre os desdobramentos simbólicos e metafóricos que emanam do elemento arquitetônico janela nos mais diversos campos midiáticos e manifestações artísticas:

Olhando com atenção para as metáforas relacionadas com a janela rapidamente chegamos à conclusão que talvez não se trate simplesmente de um elemento arquitetônico transparente, que promove a visualidade, mas seja, mais do que isso, um dispositivo que regula intencionalmente essa possibilidade [...] A noção de visualidade encontra-se implicada no termo correlativo em inglês para janela (*window*), que deriva do inglês arcaico *vindauga*, olho do vento (*eye of the wind*). (MESTRE, 2016, p. 60-61)

A janela realmente confere um poder ao observador. O seu olhar ganha subjetividade e protagonismo por atravessar superfícies que seriam opacas não fosse por sua

⁷⁷ FONTES: A primeira imagem foi retirada do trailer da animação, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_v0167X4n7M. Acesso em: 5 jun. 2021. As outras duas foram capturadas a partir do próprio filme.

existência. Por outro lado, promove uma “estetização” do cenário ou da paisagem, ao definir “um enquadramento e, ao mesmo tempo um fragmento da realidade que é fixado como imagem” (MESTRE, 2016, p. 58). É o que, de fato, pode ser observado em *Inocência*: uma abertura na parede emoldura a paisagem externa ao mesmo tempo que permite a um olhar externo embrenhar-se por espaços que não poderiam ser visitados de outra forma. Esse tipo de enquadramento corresponde àquele proporcionado pela perspectiva da “janela invertida”, a qual consiste, portanto, no olhar que vem de fora e encontra nela a moldura externa para cenas e pessoas que estão dentro de quaisquer tipos de espaço. Essa estratégia aparece também evidenciada no livro em um contexto menos romantizado, já que trajeto que Cirino percorre até Sant’Ana serve de pretexto para que a narrativa emoldure alguns tipos da região:

De vez em quando, naquela silenciosa rua em que tão bem se estampa o tipo melancólico de uma povoação acanhada e em decadência, aparece uma ou outra tropa carregada, que levanta nuvens de pó vermelho e atrai às janelas rostos macilentos de mulheres, ou a porta crianças pálidas das febres do Rio Paranaíba e barrigudas de comerem terra. (TAUNAY, 2008, p. 149)

Portas e janelas, assim, emolduram rostos de desconhecidos como se fossem retratos que, por sua vez promovem um recorte fugaz, mas, nem por isso, menos significativo das pessoas sofridas e desassistidas do sertão brasileiro. A perspectiva adotada é a mesma de quando Cirino busca a imagem de Inocência, de fora para dentro da casa. O caráter emblemático desse “portal” através do qual o olhar do herói consegue adentrar o claustro de sua amada é tão significativo para a evolução da narrativa que aparece já na epígrafe que abre o Capítulo XVIII – oportunamente chamado “Idílio” – e que traz uma citação de *Romeu e Julieta*. A referência justifica-se por enfatizar o paralelo entre a história de Cirino e Inocência e aquela apresentada pela tragédia de Shakespeare, uma vez que ambos os pares, passam praticamente pelos mesmos tipos de obstáculos para ter uma chance de viver o amor neles despertado de forma tão inesperada e arrebatadora. Tanto para Romeo como para Cirino a amada revela-se inatingível e nesse contexto a janela é um elemento que inevitavelmente ganha protagonismo, adquirindo ao mesmo tempo força imagética e simbólica: “Mas, que luz e essa que ali aparece naquela janela? A janela é o Oriente e Julieta o Sol. Sobe, belo astro, sobe e mata de inveja a pálida lua. (Shakespeare, *Romeu e Julieta*, Ato II)” (apud TAUNAY, 2008, p. 117). O diálogo entre as duas obras atinge uma simetria mais pungente nesse momento quando, para o herói doente de amor, a janela assume um papel que transcende suas funções mais práticas, constituindo o portal pelo qual

seu olhar transpõe a parede que o separava da visão da amada. Assim, o encontro entre Romeu e Julieta é “transportado” para o sertão brasileiro envolto em uma aura não menos romântica e tocante. A célebre cena shakespeareana, aliás, há muito já ultrapassou os limites da literatura, sendo amplamente explorada por diferentes mídias cujos efeitos, apesar de diversos, igualmente apelam para sensibilidade estética dos espectadores. Um dos aspectos plásticos mais belos nesse episódio recai justamente sobre a estratégia do enquadramento de imagens por meio da janela pela qual Romeu vislumbra sua amada, imagens essas que inevitavelmente remetem à pintura – além de a outras expressões artísticas. É o caso, por exemplo, entre tantos outros, de espetáculos de dança, como os da *Alabama Ballet* (2020) e do *Dance Open Ballet Festival* (2016), em que a bela Julieta é emoldurada como um retrato enquanto é venerada pelo olhar rendido de Romeu:

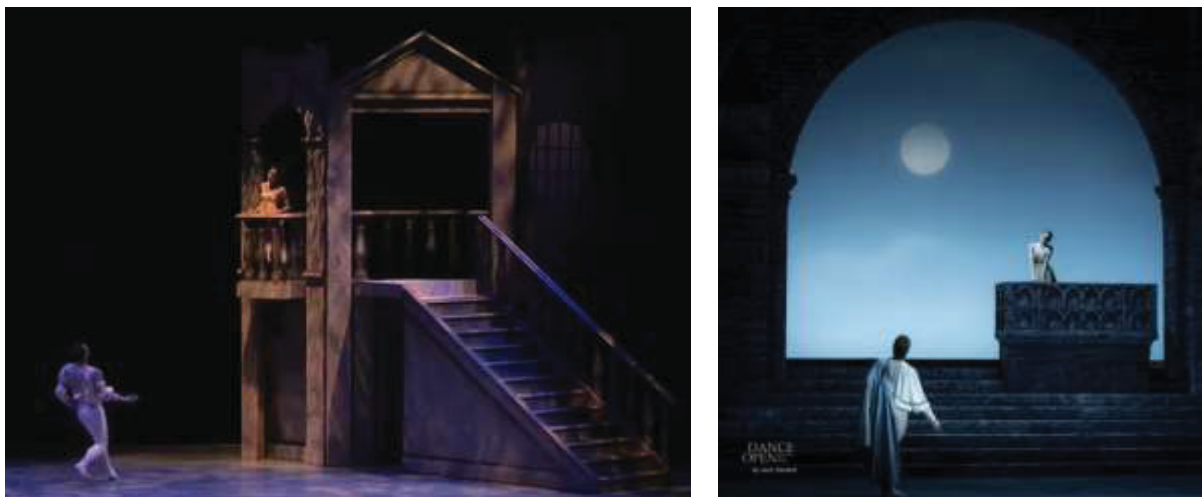


Figura 102 - A cena de Romeu e Julieta na sacada em apresentações de ballet.⁷⁸

A peça de Shakespeare também é invariavelmente apropriada pela ópera. No caso da montagem de 2019, *Rosas e espadas* (*Roses and Swords*), da companhia *Cincinnati Opera*, o efeito de enquadramento de Julieta através da janela é levado a um nível ainda mais explícito uma vez que esta apresenta-se ao público literalmente em forma de moldura:

⁷⁸ FONTES: <https://www.youtube.com/watch?v=yfXwP6aE6dQ>. & Theatre. <http://www.jackdevant.com/sarah-lamb-and-matthew-golding-in-romeo-and-juliet-balcony-scene/>. Acesso em: 5 jun. 2021.



Roses and Swords, Cincinnati Opera Company, 2019.⁷⁹

No filme do diretor Carlos Carlei (2013) e no clássico de Franco Zeffirelli (1968), além de a cena apresentar Julieta emoldurada pela janela ou pelas colunas da sacada, a jovem é filmada a partir do recurso *contra-plongée* (“contra-mergulho”), quando o ângulo de representação está abaixo do nível dos olhos, voltado para cima, o que enfatiza a inacessibilidade de Romeo em relação ao seu objeto de adoração, como se ela estivesse em um altar.

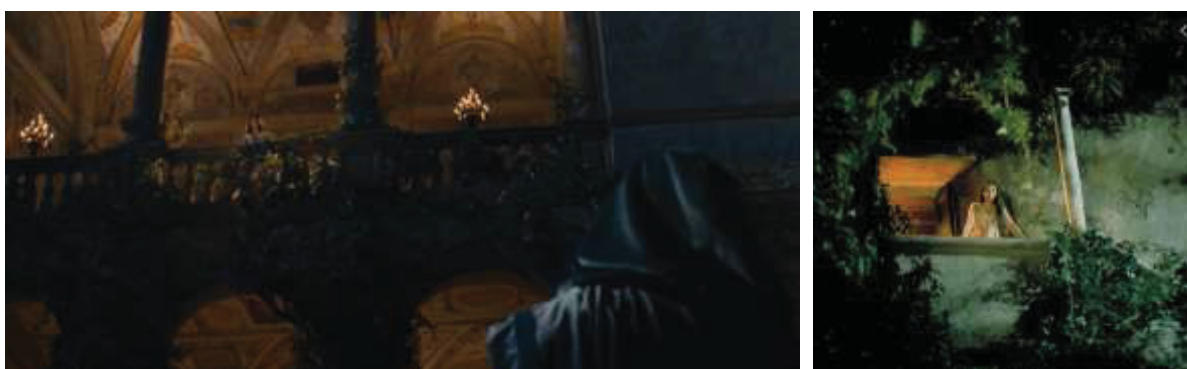


Figura 103 - *Romeo and Juliet* (2013), de Carlos Carlei (à direita) e Olivia Hussey como Julieta no filme *Romeo and Juliet* (1968) de Franco Zeffirelli (à esquerda).⁸⁰

⁷⁹ FONTE: <http://jayharveyupstage.blogspot.com/2019/06/roses-and-swords-cincinnati-operas.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

⁸⁰ Disponíveis, respectivamente, em: <https://www.youtube.com/watch?v=kK11GIFhUSc> e <http://www.romeo-juliet-club.ru/location.engl.html>. Acesso em: 5 jun. 2021.

As características do amor romântico, idealizado e inatingível, ganham um reforço visual a partir da representação em *contra-plongée*, como acontece nessas cenas e, similarmente, no filme *Inocência* (1983) de Walter Lima Jr.:



Figura 104 - Cenas do filme *Inocência* (1983) de Walter Lima Jr.⁸¹

Interessante que em *Inocência*, o diretor concedeu ao telespectador a possibilidade de ter acesso ao ângulo de visão que Cirino tem de sua amada emoldurada pela janela (em *contra-plongée*), e também o inverso – aquele que Inocência tem (em *plongée*) do jovem que a observa um tanto hipnotizado. É como se ela, por um instante, absorvesse a veneração amorosa. Isso não deixa de ser um tipo de representação inusitada, tanto com relação à economia do livro, como também na trágica histórica de *Romeu e Julieta* com a qual dialoga. Isso porque, como nossa heroína vive no sertão brasileiro em um regime de reclusão extremamente severo, a perspectiva será invariavelmente aquela que reflete a visão de Cirino, do lado de fora, passando horas a mirar a janela de Inocência na esperança de que ela se abra e ele possa ver sua amada. Essa espera pela abertura desse “portal” é representada também no filme de Lima Jr.:



⁸¹ FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=otj0K1G06wA>. Acesso em: 5 jun. 2021.



Figura 105 - Cenas do filme *Inocência* (1983) de Walter Lima Jr.⁸²

“A janela”, reforça Mestre (2016, p. 25), “funciona como o órgão do olho de acesso ao mundo exterior e interior (dependendo do ponto de onde se olha; tanto de dentro para fora como de fora para dentro), permitindo assim o seu conhecimento”. No caso da angustiante espera de Cirino, esse portal permite que, quando finalmente a jovem apareça, ela surja emoldurada aos olhos do amado:

Depois de alguma vacilação, deu uma volta por toda a habitação, pulando os cercados, e tomou o ramo do frondoso laranjal, a cuja espessa sombra se abrigou por algum tempo.

Achegou-se, em seguida, à cerca dos fundos da casa e parou no meio do pátio, olhando com assombro para uma janela aberta.

Um vulto ali estava!... Era o dela; Inocência... Não havia duvidar. (TAUNAY, 2008, p. 119)

O perfil de Inocência vislumbrado por Cirino permanece imóvel por algum tempo, inconsciente de que está sendo observada. Finalmente recolhe-se fechando aos poucos o postigo e deixando em profunda consternação o jovem apaixonado. Ele, então, se decide a bater à janela e implorar que Inocência a abra. A insistência tem a sua paga, pois a jovem atende ao inflamado clamor: “Depois de breve tempo, que para Cirino pareceu um século, descerrou-se a medo a janela, e apareceu a moça toda assustada, sem saber por que razão ali estava nem explicar tudo aquilo. Parecia-lhe um sonho” (TAUNAY, 2008, p. 119).

Louvel (2006) chama a atenção para a habilidade de um escritor ao expressar a pictorialidade relacionada a situações como essa, em que uma imagem é “recuperada” pelo olhar de um personagem que nela “se perde”. Esse mecanismo, entendido como **focalização**,

⁸² FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=otj0K1G06wA>. Acesso em: 5 jun. 2021.

é indicado no texto por uma série de marcadores, dentre os quais a autora cita “a surpresa, quando a imagem sai bruscamente da sombra” (p. 211). De fato, Cirino olha “com assombro para uma janela aberta” (TAUNAY, 2008, p. 119) do quarto de Inocência, depois de tantas noites em que se encontrava cerrada, e acredita finalmente vislumbrar o vulto da amada. Nesse caso, o quarto de Inocência constitui o contexto espacial de onde sua imagem sai das sombras, é descoberta, passa pelas impressões de Cirino o qual, a partir daí – assim como aconteceu no momento em que a viu pela primeira vez – tem não só o olhar, mas todo seu ser capturado e enlevado pelos sentimentos que essa imagem desperta nele. É como se o “olhar da Medusa” lançasse o encanto e aprisionasse o rapaz. Esse efeito tem consequências e Cirino parece ter consciência delas. Durante a viagem em direção à casa do padrinho de Inocência, por exemplo, é tomado por terrível angústia agravada pelo cansaço, uma vez que seu corpo se encontra fustigado pela penosa jornada, acrescida do pavor que toma conta dele por não saber qual seria o resultado dessa conversa que certamente selaria seu destino. Nessa situação extrema, Cirino exprime, paradoxalmente, esse “cegamento” que a visão de Inocência lhe causou: “Maldita a hora em que vi aquela mulher... Seguiu eu sossegado o meu rumo... botaram-me a perder os seus olhos!...” (TAUNAY, 2008, p. 148). É o *voyeur* a que se refere Louvel (2006, p. 212), o “ato de ver e de colocar-se inteiramente nesse ato: o mundo recua e morre à volta dele”.

O fato de que esse capítulo tenha o sugestivo título de *Idílio* por si só já carrega uma força imagética muito grande. Louvel (2006) chama a atenção para o caráter “metapictural” desse termo empregado em textos literários, cuja forma “poderá, indiretamente, assinalar um quadro, pela via etimológica” (p. 215-216). E isso porque, explica a autora, “[s]abe-se que ‘idílio’ vem do grego *eidyllion*, diminutivo de *eidos* (a forma, o contorno, a forma literária), e é próximo de *idein* (‘ver’). ‘Idílio’ significava ‘pequeno quadro’, donde o ‘quadro idílico’, pleonasmo clássico e moderno. A ‘forma literária’ atraía a forma pictural” (LOUVEL, 2006, p. 220). Nessa linha, o capítulo todo ganha o *status* de imagem, um pequeno quadro de uma cena de amor.

Depois do diálogo entre Inocência e Cirino através da janela, o jovem, temendo ser surpreendido pelo pai ou outra pessoa da casa, finalmente consegue convencê-la a conversarem do lado de fora. Essa situação de bastante impacto dramático no enredo ganha destaque pela densidade de efeitos picturais que veicula. Estes aparecem sugeridos através da escolha e composição lexical do autor, a qual vai criar, nesse caso, impressões de luz e sombra. Segundo Louvel (2006), o “léxico da obra de arte organizará listas insistindo nas massas, nas cores, formas, luz e diferentes fontes de iluminação, nos efeitos claro-escuro

(*chiaroscuro*) ou de *sfumato*". (LOUVEL, 2006, p. 214). Essas são justamente as características propostas por Taunay ao descrever o cenário desse primeiro encontro entre os dois de madrugada no laranjal da propriedade: "Riscava-se o oriente de dúbias linhas vermelhas, prenúncio mal percebível da manhã; nos espaços pestanejavam as estrelas com brilho bastante amortecido, ao passo que fina e amarelada névoa empalecia o tênue segmento iluminado do argênteo astro" (TAUNAY, 2008, p. 142). A ambientação externa proposta no livro, como já ilustrado em outras situações, tanto influencia como exprime as emoções dos personagens. O estado de apreensão na alma de Cirino encontra eco na natureza que o envolve à medida que a manhã desponta: "Não era mais noite; mas ainda não era sequer a aurora. Tão comovido se sentia Cirino, que teve de sentar-se, enquanto esperava por Inocência" (TAUNAY, 2008, p. 142). Ela chega e a conversa entre os dois é intermeada por juras de amor, temores e planos para o futuro. A luz do dia que desponta envolve toda a cena, novamente, como se fosse uma pintura:

E assim abraçados, quedaram eles inconscientes, enquanto a aurora vinha clareando o firmamento e desferindo para a terra raios indecisos como que a sondarem a profundidade das trevas; [...] enquanto o orvalho subia da terra ao céu molhando o dorso das folhas das grandes árvores e suspendendo, às das rasteiras plantinhas, gotas que cintilavam já como diamantes. (TAUNAY, 2008, p. 145)

Desde o capítulo introdutório, como postula Fernando Gil (2019, p. 46), a narrativa de *Inocência* "compõe um andamento em paralelo entre o movimento da natureza do cerrado e a paisagem humana – o sertanejo – que nela se inscreve. Sertão e sertanejo são apresentados quase como que autonomamente no plano descritivo, mas um elemento pressupõe o outro". A aurora que vem aos poucos desferindo "raios indecisos como que a sondarem a profundidade das trevas" parece prenunciar a tragédia ao mesmo tempo que envolve a cena romântica como que desejando "encapsulá-la" e protegê-la enquanto for possível. É uma cena terna e calma – capturada pela pena como se fosse um pincel – em meio ao conflito inevitável. E a natureza se comporta em consonância com a situação enfrentada pelo casal:

O caráter convulso da natureza independe da ação do sujeito que por ela transita e habita, assim como o modo se agir do sertanejo se sobrepõe a qualquer entrave da natureza. A própria inconsciência daquele em relação a esta faz o efeito de algo uno. Este desconhecimento articulado das partes se projeta como espécie de naturalização da relação homem-natureza (GIL, 2019, p. 46).

A descrição desse cenário em que a aurora vai invadindo a cena faz lembrar a atmosfera (*sfumato*) de uma aquarela produzida por Adrien Taunay durante o período em

que esteve no Distrito da Chapada. A pintura (Figura 106) também assume contornos subjetivamente românticos devido à figura solitária do tropeiro envolto pela neblina matinal ou pela fumaça decorrente das queimadas.



Figura 106 - ADRIEN-AIMÉ TAUNAY: *Distrito da Chapada*, 1827. Aquarela, 42 x 32 cm. Academia de Ciências de São Petersburgo, Rússia.

Em *A Retirada da Laguna*, Taunay igualmente lança mão do jogo de luz e sombra. A **iluminação** é um recurso utilizado tanto na literatura como na pintura. Aqui, novamente ocorre a integração entre a natureza, o homem e suas emoções – dessa vez, pela descrição da iluminação do ambiente. Já no início do livro é possível perceber essa conexão quando, durante a marcha de Miranda a Nioac, o narrador se vê envolvido emocionalmente pela atmosfera criada pelos efeitos da luz: “Tão brilhante, tão suave a luz que a toda aquela paisagem cobre que, involuntariamente, vem a imaginação emprestar a sua magia a este irresistível conjunto dos encantos da terra e do céu” (TAUNAY, 2013, p. 52). Um pouco mais à frente na narrativa, a luz do final do dia foi a responsável por uma espécie de renovação das forças e das esperanças diante de tantas dificuldades: “A tarde desse mesmo dia, graças a um contraste, cuja recordação nos ficará inapagável à mente, reuniu-se este conselho pejado de tantas desgraças, quando a luz crepuscular enchia os espaços de paz e alegria” (p. 60). Em um outro momento, as boas notícias de uma vitória sobre os paraguaios

chegam quando estão todos “[i]luminados por uma aurora magnífica” (p. 88). As cores e formas usadas para pintar esses quadros de guerra fazem constante uso da descrição do tipo de iluminação que envolve e enleva seus elementos físicos – juntamente como o estado de espírito dos personagens – a uma magnitude amplificada.

Em termos de imagens que, além de beleza pictural, conferem riqueza simbólica ao enredo, em *Inocência* o grande achado de Meyer, a *Papilio Innocentia*, encontra lugar de destaque, funcionando, pode-se dizer, como imagem alegórica central. Dessa maneira, não é à toa que um capítulo inteiro seja dedicado ao novo espécime descoberto pelo naturalista alemão. A bela borboleta tem sua importância metafórica e plástica intensificada pelos efeitos estéticos proporcionados pela sua detalhada descrição e caracterização, os quais já começam pela epígrafe que abre o capítulo:

Considerai a arte da composição das asas da borboleta: a regularidade das escamas, cobrindo-as como se fosse penas; a variedade das cambiantes cores: a tromba enrolada, com que suga o alimento no seio das flores: as antenas, órgãos delicados do tato, que lhe coroam a cabeça, cercada de uma rede admirável de mais de mil e duzentos olhos... (Bernadino de Saint-Pierre, *Harmonias da Natureza*) (apud TAUNAY, 2008, p. 133).

A descrição do “aniceto”, como o chamam Juke e Pereira, parece acompanhar os caminhos do olhar do naturalista alemão. Tem-se a impressão de que este seria o mesmo olhar – atencioso e ciente da importância da descoberta – adotado pelos artistas-naturalistas responsáveis pelas ilustrações botânicas e zoológicas produzidas durante as expedições científico-exploratórias como as de que participou Adrien Taunay. Um olhar que mergulha no que vê:

Pregada em larga tábua de pita, via-se formosa e grande borboleta, com asas meio abertas, como que disposta a tomar voo. Eram essas asas de maravilhoso colorido; as superiores, do branco mais puro e luzidio; as de baixo, de um azul metálico de brilho vivíssimo. Dir-se-ia a combinação aprimorada dos mais belos lepidópteros das matas virgens do Rio de Janeiro, Laertes, e Adônis, estes, azuis como cerúleo cantinho do céu, aqueles, alvinhentos como pétalas de magnólia recém-desabrochada. Era sem contestação lindíssimo espécime, verdadeiro capricho da esplêndida natureza daqueles páramos. (TAUNAY, 2008, p. 133-134)

Aqui, como bem postula Louvel (2006, p. 213), há um efeito de “‘suspensão’ da ação, uma dilatação do tempo, em acordo com a função da descrição, parada sobre a imagem, como na ‘natureza morta’, ‘still life.’” Bem morta, coitadinha! A “caixinha quadrada de folha-de-flandres” que Meyer “trazia com toda a reverência e cujo tampo abriu cuidadosamente” (TAUNAY, 2008, p. 133) para exhibir sua fantástica descoberta é a

derradeira moldura da linda borboleta em terras brasileiras. Inocência, similarmente vive enclausurada em “redomas de vidro que tudo pode quebrar” – como inconscientemente pressagiado por seu pai (TAUNAY, 2008, p. 46).

“Inocência, [igualmente] coitadinha...” – como o narrador se refere a ela no último parágrafo do livro – mais que emoldurada, enquanto viver estará inexoravelmente emparedada. Seu confinamento se dá, nas palavras de Jorge Marques (2015), “em uma crisálida cuja matéria é uma mescla de superproteção e preconceito” o que a torna “triplamente confinada: no sertão, no afastamento do sítio e no aposento que lhe cabe” (p. 18-19). Desse lugar ela só será libertada através da morte.

O paralelo simbólico entre a borboleta e a heroína romântica fica evidente em vários aspectos, a começar pela associação com a beleza singular escondida no mais remoto sertão brasileiro e que leva Meyer a batizar a nova espécie com o nome da jovem cuja beleza ele tanto admirou. Ao contrário da *Papilio*, para a jovem “a assunção do livre arbítrio está longe de ser realizada, uma vez que é negado à personagem o direito de completar sua evolução, o que se daria com o despedaçar da redoma que lhe poda os movimentos” (MARQUES, 2015, p. 18). Porém, similarmente, ambas “precisam” morrer para serem eternizadas, como analisa a crítica Ilka Laurito:

A borboleta é capturada e morta, para ser exibida na Europa: sai do seu meio ambiente por meio da morte. Inocência, prisioneira e vítima de seu meio, transcende-o e se liberta apenas pela morte. Ambas representam a ideia de beleza e de fragilidade. Enquanto a borboleta se eterniza e perpetua o nome de Inocência, espetada pelo cientista num estojo de colecionador, a personagem do romance é eternizada pelo romancista que, pode-se dizer, ‘espeta-a’ nas páginas do livro. (LAURITO apud CAMOLESI, 2017, n.p.)

Justamente por isso é que o narrador de *Inocência* – que até então não se ativera mais de perto a qualquer dos espécimes encontrados pelo naturalista – não poupará esforços para detalhar a *Papilio Innocentia*, a “maior descoberta feita por Meyer nos sertões brasileiros” (SÜSSEKIND, 2008, p. 220). Nesse caso, o próprio narrador buscará recursos verbais para classificar a nova espécie “associando a borboleta a dois outros lepidópteros. É como se”, conclui Sússekink (2008, p. 220), “o achado devesse passar simultaneamente por duas descrições – a sua e a de Meyer, minuciosa, científica, que seria feita logo em seguida”. Pode, portanto, ser entendida como uma descrição dupla,

pois o viajante alemão tomara emprestado nome de “espécime” já classificado pelo narrador-viajante de Taunay ao longo de sua história. E cabia a este, portanto, referendar ou não a analogia entre a “formosa” borboleta apanhada com as asas ainda meio abertas, antes do voo, e a moça Inocência, disposta a livrar-se de um casamento imposto pelo pai desde que se apaixonara pelo doutor Cirino. A

classificação de ambos se revelaria, por fim, acertada. Inocência, na sua versão feminina ou lepidóptera, não escaparia à caixinha de vidro do viajante, na sua versão científica ou romanesca. (SÜSSEKIND, 2008, p. 220).

A caracterização do próprio naturalista alemão é fruto de um detalhado processo de construção verbo-pictural no romance. Sússekink (2008, p. 221) refere-se ao personagem como uma “afetuosa caricatura verbal” que “é desdobrada em perceptível autoironia por parte do narrador”. A definição de caricatura pertence, de fato, ao campo imagético e não narrativo, uma vez que o termo significa um “desenho de pessoa ou de fato que, pelas deformações obtidas por um traço cheio de exageros, se apresenta como forma de expressão grotesca ou jocosa”.⁸³ Dessa forma, o que a autora acertadamente confirma é a habilidade de Taunay em conferir impressões pictóricas à sua narrativa, e, em especial, à caracterização de seus personagens. Emprestando o termo utilizado por Sússekink (2008), Taunay é muito habilidoso em produzir “descrições plástico-caricaturais” (p. 257) e, a exemplo de Cervantes, poderíamos alcunhá-lo de “caricaturista da pena” (p. 240).

O efeito cômico provocado pelas caricaturas deve-se a uma caracterização baseada no exagero de traços físicos e comportamentos estereotipados. Aqui, ela aparece atrelada à figura do estrangeiro, mas durante o século XIX, a crítica satírica através da caricatura – e também das charges e crônicas – foi abundante, sendo dirigida à sociedade como um todo, à instituição da escravatura, à guerra, mas principalmente à figura do próprio imperador, D. Pedro II.⁸⁴ Com relação especificamente ao naturalista – tanto na trama de Taunay como nos viajantes em que o personagem fora inspirado –, ao que parece, a crítica era mais abrangente, caracterizando-se por uma “caricatura do projeto cronista-de-viagens” (SÜSSEKIND, 2008, p. 51). E isso acontecia porque esses “outros” estrangeiros, muitas vezes, tinham a fama de viajantes não muito confiáveis que fantasiavam ou mentiam sobre a terra que exploravam. Além disso, era muito difícil para eles disfarçarem o seu senso de superioridade com relação ao território brasileiro e seus habitantes – e, como aponta GIL (2021, n.p.), “talvez não houvesse mesmo intenção de disfarçar!”

Lembremos que o estrangeiro era o “outro” do brasileiro (noção um tanto frágil à época) e, assim, era fruto tanto de veneração como desprezo, como pode ser observado na

⁸³ FONTE: Definições de *Oxford Languages*.

⁸⁴ Em *As barbas do Imperador*, Lília Schwarcz (2017, p. 424) expõe o papel das caricaturas veiculadas pela imprensa e direcionadas ao monarca no século XIX: “Graças à liberdade de imprensa o Brasil conheceu uma maneira divertida de fazer críticas políticas sérias. Com efeito, o humor cumpria um duplo papel. De um lado, mesmo que pela gozação, as caricaturas geravam uma certa simpatia com relação a esse governante, retratado a partir de suas fragilidades. Por outro lado, exposto desse modo à chacota pública, d. Pedro e seu sistema como que desmontavam”.

análise do pintor e escritor Manuel de Araújo Porto-Alegre. Aqui, ele dirige sua crítica especificamente aos viajantes franceses:

O Brasil tem tido a glória de ser visitado por viajantes franceses dignos de todo o respeito e veneração, como sejam os senhores Auguste de Saint-Hilaire, Ferdinand Denis e Debret, que estão longe da classe dos Jacquemonts, Arsennes, Aragos, Suzannets e outros muitos miseráveis mentirosos que – *visant à Veffet* – escrevem o que não viram e degeneram o que viram. Aos primeiros é do nosso dever tributar veneração, respeito e gratidão; mas aos segundos desprezo, e só desprezo. (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 55)

Porto-Alegre tinha grande admiração por artistas como Ferdinand Denis e Debret, seu mestre na pintura. E é por isso que sua crítica é fundada em evidente ambivalência com relação à imagem dos viajantes estrangeiros (nesse caso, os franceses). Priore (2011, p. 8) corrobora essa percepção um tanto paradoxal com relação “aos de fora”: “se por um lado, a cultura francesa era considerada o paradigma de excelência, havia certo clima de rejeição aos ‘estrangeiros’ não naturalizados. Seu pai [de Alfredo Taunay] costumava dizer: ‘Ao estrangeiro os brasileiros têm verdadeira aversão’”. Félix Taunay tinha motivos práticos para pensar dessa forma: por não ter sido naturalizado, acabou sendo jubilado do seu cargo como diretor da Academia Imperial de Belas Artes em 1851. Foi um golpe muito duro para o pintor que havia feito um belíssimo trabalho durante quase duas décadas à frente da instituição.

Alfredo Taunay é ciente desse tipo de crítica que atinge diretamente as bases de sua formação artística e familiar. Assim como Porto-Alegre, Taunay mostra-se reticente com relação a estrangeiros viajantes que “escrevem o que não viram e degeneram o que viram”. Em *O Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*, por exemplo, ele critica alguns registros de Francis de Castelnau, um naturalista inglês que estudou e trabalhou a serviço da França, atuando, inclusive, como cônsul francês na Bahia no ano de 1848. Especificamente sobre sua obra *História da expedição às regiões centrais da América do Sul* (1840), Taunay escreve:

Liga-se a Castellau a merecida fama de leviano e pouco escrupuloso nas suas informações, algumas das quaes, sobretudo na glottica dos aborígenes, não merecem a menor confiança. Em datas, então, os erros são continuos e flagrantes, e naturalmente acontecerá o mesmo com as histórias e aventuras que conta e que deverão encontrar no leitor credito sujeito a muitas duvidas. (TAUNAY, 1891, p. 63)

É por isso, talvez, analisa Sússekink (2008, p. 221), que o narrador de *Inocência* seja “[c]apaz de, em alguns momentos, voltar-se para a própria fisionomia de viajante e

caricaturizá-la sob a forma de um atrapalhado naturalista alemão perdido no interior do país”.

Devido ao seu elevado grau de saturação pictural, esses desdobramentos e particularidades dos textos de Taunay vão acontecendo ao mesmo tempo que a sua relação intermediária com a pintura vai se revelando. Essas relações, porém, vão além do “dueto” entre as “artes irmãs”. Em *Memórias*, por exemplo, todo o cenário que rodeia o escritor-viajante causa-lhe íntima comoção. Ao falar do buriti, espécie que lhe encantou profundamente a visão, Taunay é testemunha de que a natureza sempre encontra uma maneira de se superar uma vez que ele chegou a conhecer “ainda palmeira mais ostentosa, mais soberba, o suaçu, incomparável por um sem-número de razões, sem falar na folhagem prateada, por baixo, de maneira que, agitados os folíolos, por qualquer brisa, ao sol, o **espetáculo** é estupendo” (TAUNAY, 2005, p. 179). E essa descrição leva o diálogo do texto de Taunay com outras mídias a alçar mais um voo: o flerte com a arte dramática.

3.5.2 Aspectos cênicos e cinematográficos

A **relação intermediária** nas obras de Taunay não acontece somente com relação à pintura. Elementos cênicos podem ser percebidos e, em algumas situações, parecem dominar a caracterização de personagens, ambiente e ação. A premissa de que uma imagem pode ser apreciada e percebida como uma performance cênica é corroborada por Manguel (2009), para quem essa correspondência entre ambas as mídias é possível na medida em que compartilham o viés dramático em sua essência:

Uma imagem, pintada, esculpida, fotografada, construída e emoldurada é também um palco, um local perfeito para representação. O que o artista põe naquele palco e o que o espectador vê nele como representação confere à imagem um teor dramático, como que capaz de prolongar sua existência através de uma história cujo começo foi perdido pelo espectador e cujo final o artista não tem como conhecer (MANGUEL, 2009, p. 291).

Schwarcz (2009) também explora essa aproximação quando analisa o caráter alegórico da pintura de paisagem como símbolo da nação durante o século XIX. Nas palavras da autora, “[t]ratava-se, nesse ambiente, de produzir paisagens essencialmente simbólicas, montadas como cenários de teatro, que não teriam grande relação com a representação topográfica” (p. 24). Era o faz de conta da construção de uma imagem de unidade nacional em que a representação era uma idealização e não um retrato da nação. As

peças deveriam assistir-se num cenário espetacular em ações gloriosas e heroicas que espelhassem os ideais da nação em processo de formação identitária. Referindo-se de modo específico às telas de Nicolas Taunay, Schwarcz (2009, p. 41) entende que nelas “o Brasil aparecia homenageado por sua imensa natureza, um teatro tão grandioso como por vezes improvável”.

Um dos graus de saturação pictural elencados e analisados por Louvel (2012) em *Nuanças do Pictural* é a **hipotipose**. Para melhor caracterizá-la, a autora retoma o conceito de Fontanier para quem essa é uma figura de linguagem que “pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que de certa forma as coloca sob os olhos, e faz, de uma narrativa ou uma descrição, uma imagem, um quadro ou mesmo uma cena viva” (apud LOUVEL, 2012, p. 54). Essa definição parece servir bem à análise de alguns momentos da ação dos textos de Taunay, uma vez que Louis Marin caracteriza a hipotipose como aquela por meio da qual se “efetua a ‘conversibilidade do dizer em ver’”, sendo “introduzida com frequência” por formas e escolhas lexicais que evocam a representatividade de “cenas” imagéticas:

A hipotipose está ligada à pintura histórica mais do que qualquer outro gênero da pintura. Ela é a *storia* que o verbo tornou viva. Seu elo com a pintura se encontra precisamente nesse ponto: em sua expressão animada, em sua eloquência eficaz, logo, em seu fazer-verdadeiro essencialmente mimético, pois o movimento está ali sugerido – a *energeia*. Ela anuncia a imagem animada do cinema, mas permanece uma imagem narrativa. (LOUVEL, 2012, p. 54-55)⁸⁵

Os efeitos grandiosos buscados pela pintura histórica estão no cerne da narrativa de *A Retirada da Laguna*. Já em *Inocência* não há a grandiloquência de uma obra ambientada em um cenário de guerra, porém há igualmente muitas referências cênicas – ou àquilo que Louvel (2012, p. 55) identifica como um anúncio “da imagem animada do cinema”. Em *Literatura, cinema e televisão*, Tânia Pellegrini analisa a relação dialógica entre as artes literária e cinematográfica as quais, de acordo com a autora, aproximam-se principalmente

⁸⁵ É importante ressaltar que o conceito de hipotipose é bastante complexo. Nesse sentido, Miriam Vieira (2016, p. 41-42) pontua que “há muita controvérsia em relação ao uso do termo ‘hipotipose’ para designar algo diverso da écfrase: Melina Rodolpho explica que a hipotipose é ‘considerada uma figura de pensamento’ que, em acordo com Quintiliano, ‘produz o efeito de *expor diante dos olhos*’ (RODOLPHO, 2012, p. 158). [Na linha de Pierre Fontanier], Liliane Louvel estabelece que a hipotipose ‘ocupa espaço fronteiro’, pois é um ‘modo híbrido entre narração e descrição’ e costuma estar ‘ligada à pintura histórica’ (LOUVEL, 2012, p. 61). Daniel Bergez afirma que a écfrase é uma categoria particular da hipotipose (BERGEZ, 2004, p. 182). Bernhard Scholz, por sua vez, explica que *hypotyposis* é um tipo de figura retórica, também chamada *subiectio sub oculos, evidentia* (latim para *enargeia*) e *ekphrasis*, e, portanto, considera todos os termos como variáveis do mesmo recurso (SCHOLZ, 1998, p. 86). Essa premissa de Scholz dialoga com a sugestão de Tamar Yacobi de que tais variáveis são pertinentes à amplitude do ‘termo guarda-chuva’ ‘écfrase’ (YACOBI, 1995, p. 600), usado para discutir ‘várias formas de representar o objeto visual em palavras’ (YACOBI, 1995, p. 600)”.

porque ambas se manifestam por meio de narrativas e “toda narrativa repousa na representação da *ação*”, a qual,

organizada num enredo, evolve ao longo do tempo, [o qual, por sua vez,] é a condição da narrativa; esta acha-se presa à linearidade do discurso e preenche o tempo com a matéria dos fatos organizada em forma sequencial. Se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas. (PELLEGRINI, 2008, p. 17-18).

Mas como é possível inferir em *Inocência* e *A Retirada da Laguna* manifestações – além das performáticas próprias das práticas teatrais – relacionadas ao cinema quando ambas foram produzidas décadas antes que essa mídia viesse a existir? A resposta, ou pelo menos uma parte dela, talvez esteja contida naquilo que as individualiza: “A diferença entre a literatura e o cinema” analisa Pellegrini (2008, p. 18), “é que, na primeira, as sequências se fazem com palavras e, no segundo, com imagens”. Por essa chave é possível entender, então, que, uma vez que os textos do Visconde de Taunay revelam um alto grau de saturação pictural, o dinamismo inerente às imagens construídas nas narrativas torna a aproximação com a arte cinematográfica plausível. De igual modo, o fato de que ambas as obras apresentam tramas centradas no tema das viagens imprime o aspecto do **movimento** à percepção da narrativa.

A Retirada da Laguna, especificamente, tem um apelo à plasticidade cênica intensificado já pela natureza temática da obra. Candido (2000) faz uma análise que corrobora essa ideia. Para o crítico, “o longo padecimento da tropa – compartilhado a cada instante, transfigurado pelos problemas de honra militar e sentimento nacional – permitiram-lhe transpor a jornada a uma categoria dramática” (v. 2, p. 279). Nascimento (2002, p. 63) entende que na obra, “[d]isseminadamente, o elemento trágico invade o espaço da épica, contagiando todo o texto”. Essa ideia é igualmente destacada por Stumpf (2019, p. 228) que dá ênfase ao “tom épico que Taunay conseguiu imprimir a uma missão fracassada de véspera”. O campo de batalha, pode-se dizer então, transfigura-se em um imenso palco que permite o desenrolar de um fantástico e terrível espetáculo o qual se manifesta através de elementos composicionais que confirmam a presença reiterada do viés cênico na narrativa. Note-se, por exemplo, a forma pela qual o narrador introduz o guia José Lopes da Laguna como se fosse um ator que vai entrar em cena e cujo papel na trama é tão importante que ele precisa ser devidamente caracterizado: “Merece este ser apresentado ao leitor antes que o veja agir. Dentre nós, os que tinham presentes os romances de Fenimore Cooper, não

podiam, à vista do sertanejo brasileiro, o homem das solidões, deixar de evocar a grande e singela figura de Olho de Falcão no *Último dos Moicanos*” (TAUNAY, 2013, p. 56). Primeiramente, acontece a interferência metalinguística que leva à “quebra da ilusão da quarta parede” quando o narrador faz uma pausa na exposição dos fatos para dirigir-se ao leitor e introduzir o “ator” principal. Além de interromper a linha da narrativa ficcional, com esse comentário, ele atribui maior protagonismo ao sertanejo na trama. Pela associação com o personagem emblemático de *O Último dos Moicanos* de Cooper, tanto o Guia Lopes da Laguna como o próprio livro de Taunay elevam-se a uma dimensão clássica e universal. O mesmo acontece com *Inocência* e sua relação intertextual com a tragédia shakespeariana. Faz sentido, já que seriam essas “as duas asas que o levariam à imortalidade”, dois clássicos, como o escritor antecipava que deveriam ser. Essa associação investe a figura do sertanejo brasileiro de valores heroicos. Assim como Olho de Falcão, o Guia Lopes era um habilidoso homem da fronteira, o que seria, na avaliação de Janice Thiél (2006, p. 153), uma combinação de “simplicidade, força e inteligência, além de energia e exuberância advindas da vida em liberdade”.

De fato, a linguagem ligada ao contexto teatral é reiteradamente empregada para comentar os feitos heroicos do Guia Lopes. Salvando vidas e orientando bravamente as tropas, ele atuava como a “grande personalidade” que se destacava dos demais “personagens”. Sua ação reveste-se de contornos cênicos como ocorre, por exemplo, durante o episódio do incêndio da macega. O capim alto e típico da região os impedia de prosseguir e nesse contexto era o experiente sertanejo que dava “ordens por toda a parte, multiplicando-se, projetando-se sobre a cortina de chamas, ou desaparecendo, em suas soluções de continuidade, não era uma figura de mera teatralidade. Sem ele nos perdêramos!” (TAUNAY, 2013, p. 113). Atuou, portanto, como protagonista nessas situações extremas, assumindo inclusive, em uma ocasião, a direção de um batalhão para fazer uma manobra de reconhecimento estratégico do terreno antes de implementar a ação bélica (p. 64).

Como o Guia Lopes havia conquistado a simpatia das tropas, momento tocante foi o encontro dele com seu filho que estivera sob poder dos paraguaios e conseguira escapar: o sertanejo “[v]inha pálido, lacrimejante, em direção ao filho que, respeitosamente, o esperava, descoberto. Não descavalgou; estendeu a destra trêmula ao filho, que a beijou; depois o velho guia deu-lhe a bênção e passou sem proferir palavra” (p. 66). Obviamente os olhos de todos, cheios de emoção, se voltaram para essa que foi, na descrição do narrador, “uma cena patriarcal, e como seja o coração humano sempre sensível aos grandes lances, atônitos, olhávamos uns para os outros, como a indagar se não seria fraqueza entre soldados

nem sempre poder conter as lágrimas” (p. 66). Essa cena já havia sido antecipada na narrativa, fazendo com que a expectativa aumentasse ainda mais: “Reservava-nos o dia seguinte emoções muito diversas e quase contraditórias: a esperança de encontrar o inimigo, que se não realizaria, e o imprevisto das mais comoventes cenas familiares” (p. 64). Sabendo todos que as ações corajosas do Guia Lopes desde o início eram motivadas pela ideia de reencontrar a família que fora levada prisioneira pelo inimigo, “[e]ra geral o desejo de assistir ao primeiro encontro do pai e do primogênito que lhe voltava aos braços” (p. 66).

Além dessa rica caracterização do personagem do Guia José Lopes da Laguna, há outras referências que permitem que o livro seja apreciado **como se** fosse uma encenação dramática. No terceiro capítulo, por exemplo, percebemos que, além do “protagonista”, os demais personagens assumem a função de grandes atores, quando, por exemplo, sob o comando do coronel Camisão, as tropas são levadas a participar de “combates simulados, em que a artilharia representava ruidoso papel” (p. 56). Tragicamente é ele também tocado pela cólera e enfrenta sua sina de forma heroica. Os últimos instantes do comandante moribundo são descritos de forma dramática: “Era-lhe a impassibilidade completa; mãos cruzadas sobre o peito com o chapéu desabado sobre os olhos, procurava subtrair-se aos raios do sol deslumbrante que a esta triste cena iluminava” (TAUNAY, 2013, p. 138). Dias ensolarados e dias chuvosos testemunharão, durante a narrativa, as cenas ora alentadoras, ora lastimáveis como essa. E todos eles – tanto os efeitos climáticos como as emoções – se manifestarão de formas extremas. No sertão pantaneiro e na guerra não há amenidades. Quando essas duas “instâncias” se apresentam de forma contraposta, os reveses são amplificados.

O capítulo XII apresenta em um dos seus subtítulos, uma sugestiva indicação: “Cenas do campo de batalha” e isso antecipa a movimentação preparando o leitor para “assistir” a elas através da leitura. E o leitor/espectador não se decepciona: há muitas cenas de ação, não somente nesse capítulo, mas do começo ao fim da narrativa. Por exemplo, ao passarem o rio Taquaruçu, “cuja ponte acabavam os paraguaios de destruir”, os soldados brasileiros atiraram contra os paraguaios. Estes estavam praticamente fora de alcance, porém, “[v]iu-se um de seus cavaleiros cair ferido. Tomou-o um dos camaradas à garupa, enquanto o terceiro lhe laçava a montaria que fugia, sentindo-se solta” (p. 72). O narrador descreve esta como a “primeira cena de guerra” presenciada pelos soldados brasileiros, a qual os incitou a agir de forma impetuosa, pois “queriam os nossos soldados deitar-se à água para perseguir o inimigo, quando um toque de clarim do quartel-general os fez estacar” (p.

72). É como se estivessem assistindo a uma sessão dramatizada deixando-se contagiar pela emoção da aventura e impactar-se pelo dinamismo da ação.

As referências teatrais serão retomadas de forma recorrente na narrativa quando, por exemplo, o narrador descreve o momento em que deixavam a fronteira. Contemplando aquele que fora palco de tantos percalços, os olhos da tropa “se despediam de Bela Vista, dizendo-lhe adeus e para sempre”. E prossegue em tom sofrido: “Muitos daqueles que conosco estavam, então, não mais existem. O que podem desejar os seus sobreviventes é nunca mais regressarem àquele teatro de tanta miséria” (p. 100). Mesmo quando já estavam as tropas em movimento de retirada, as dificuldades continuavam a assolar: “Caminháramos um quarto de légua, quando muito, e já o fogo dos paraguaios começara do alto de uma eminência que dominava o teatro do combate da manhã” (p. 110). As expressões teatro de guerra ou teatro de operações, como sabemos, são os termos técnicos empregados em situações de conflito bélico.⁸⁶ No entanto, a forma como são apropriados pelo texto de Taunay permite que se revistam de uma carga dramática que amplifica seus efeitos cênicos na narrativa. É como se o sofrimento relacionado à guerra fosse tão irreal e fantástico que é mais facilmente entendido na configuração de uma “performance”. Os dissabores eram tantos e tão difíceis de se conceber que não pareciam factuais. Seriam, em termos alegóricos, passíveis de compreensão se apreendidos enquanto terríveis e fantasiosas demonstrações encenadas.

Certa noite, os soldados tiveram que acampar de forma improvisada para repousar, depois de um dia exaustivo. A situação não era nada favorável e eles encontravam-se sob enorme tensão, pois sabiam que os paraguaios os observavam de perto. Mesmo em estado de alerta, tentavam dormir. A narrativa assume o tom dramático quando, à meia noite, acreditam estar sendo atacados pelo inimigo:

Tornara-se o acampamento teatro de geral balbúrdia: tiros rasgavam a treva, deixando entrever formas fantásticas, ora de homens a empunhar o revólver ou o sabre, ora de animais, estes ainda mais perigosos, procurando por toda a parte como escapar, e em uma excitação furiosa, ao passo que os seus guardas, não sabendo como os conter, pejavam os ares de imprecações. (TAUNAY, 2013, p. 95)

⁸⁶ O *Glossário de termos e expressões para uso no exército* do Ministério da Defesa do Brasil (2018, p. 371) traz as seguintes definições: TEATRO DE GUERRA – Espaço geográfico, terrestre, marítimo, aeroespacial e cibernético que seja ou possa ser diretamente envolvido nas operações militares de uma guerra. Um Teatro de Guerra pode comportar um ou mais Teatro de Operações. TEATRO DE OPERAÇÕES – 1. Parte do teatro de guerra necessária à condução de operações militares de grande vulto, para o cumprimento de determinada missão e para o consequente apoio logístico. 2. (EB) Espaço geográfico necessário à condução das operações militares, englobando o apoio logístico. Seus limites serão inicialmente estabelecidos por ocasião do planejamento estratégico.

Dessa vez, tratava-se de um alarme falso e todos acabam rindo da situação. Assim como essa, em meio a tantas situações desesperadoras, há algumas cenas mais prosaicas ou mesmo cômicas. Em uma delas até o próprio narrador justifica-se com seus leitores por relatá-la: “Seja-nos relevada esta diversão cômica no momento de encetarmos a narração de cenas sempre dolorosas” (p. 85). Antes de voltar a relatar os doloridos fatos, o narrador permite-se uma espécie de alívio cômico ao lembrar a figura do mascate italiano, Miguel Arcanjo Saraco, “que de Nioac viera, seguindo-nos as pegadas, com duas carretas de provisões, recurso para nós insuficiente” (p. 85). Para enfrentar o pavor de seguir em temerária situação na companhia de “um único camarada que o ajudava a conduzir os veículos”, encontrou ele artifícios “teatrais” para sobrepujar o medo, os quais tiveram um impacto pilhérico sobre as tropas:

Passara o Apa, atravessando as três e meia léguas que nos separavam, acompanhado de um único camarada que o ajudava a conduzir os veículos. O maior terror o perseguira durante todo o trajeto; mas a ele contrapusera o inato pendor para o cômico. Por uma fantasia armada para se incutir coragem, rodeara-se, contava-nos, de imaginários batalhões a quem, de tempo em tempo, dava ordens em voz alta, **simulando manobras. Entre outras cenas deste gênero** relatava que às dez horas de uma noite trevosa, ao transpor o Apa-Mi mandara, com todo o fôlego dos pulmões, cruzar baionetas, à vista de um capão de mato que lhe inspirava receios. (TAUNAY, 2013, p. 85, grifo nosso).

A situação absurda da guerra gera paradoxos como esse, que conferem à narrativa nuances tragicômicas. Outra cena de efeito cômico deu-se quando dois barris de aguardente encontrados no meio da estrada são furados a golpes de espada por um oficial que desconfiava serem eles parte de mais uma cilada dos paraguaios. E então, “[à] vista do líquido, que a jorros corria, alguns soldados não podendo conter-se, ajoelharam-se ou deitaram-se de bruços, para alcançar o seu quinhão, espetáculo acolhido pelas gargalhadas, que se generalizaram em toda a linha” (p. 163). Inevitavelmente, porém, esses momentos de alívio da tensão narrativa são reiteradamente seguidos por outros que não permitem esquecer a natureza cruel da guerra. Tanto as situações de maior descontração como as mais penosas e tensas são apresentadas ao leitor, como foi possível constatar, através das referências ao universo cênico. Dessa forma, situações mais sombrias descortinam-se e, dentre essas, há, nas palavras do próprio narrador, “uma cena que nos parece merecer menção”, um lamentável acontecido na vila de Miranda, episódio ao mesmo tempo sofrido e testemunhado pelos “tristes destroços [da igreja matriz], saqueada pelos paraguaios, que até os sinos lhe tomaram” (p. 50). O narrador faz questão de relatar o episódio que delineia

ainda mais o caráter pérfido do inimigo. O Frei Mariano havia rogado aos paraguaios que poupassem a “desventurada paróquia” que era “objeto da sua mais viva solicitude”, porém, quando retorna à vila um “desolador *espetáculo* o esperava: altares derribados, as imagens santas despojadas dos adornos, enfim todas as mostras da profanação” (p. 50). A guerra realmente revela o lado mais sombrio das pessoas, por meio do qual não há valores ou crenças que mereçam ser respeitados. Após um justificado acesso de ira em que expôs todo seu desespero e indignação, o religioso procura forças para cumprir suas funções sacerdotais:

Lavado em lágrimas, corria o santo homem de altar em altar, como para verificar os ultrajes praticados contra cada um dos objetos de sua veneração. Só após minuciosa constatação de todas as indignidades cometidas se resignou a celebrar o santo sacrifício da missa; e isto depois de tudo haver disposto para que a cerimônia se pudesse realizar. (TAUNAY, 2013, p. 50)

O drama da guerra prossegue entre ataques e ocasiões de cessar fogo – todos entremeados por fome, sede e doenças. Num desses curtos períodos de trégua na peleja por parte dos paraguaios, o contentamento toma conta dos soldados. Entretanto, a “esta cena de entusiasmo e alegria, outra seguiu-se de desolação”, uma vez que o terreno em que havia acontecido o confronto estava “coalhado de moribundos e feridos inimigos. Vários dos nossos soldados, ébrios da pólvora e do fogo, queriam acabá-los. Horrorizados, debalde esforçavam-se os nossos oficiais em lhes arrancar as vítimas às mãos, exprobrando-lhes a indignidade de semelhante chacina” (p. 102). A motivação que leva à barbárie vai da raiva e desejo de vingança à voracidade para tomar os despojos dos inimigos, já que a fome e as doenças fustigavam os soldados e os demais acompanhantes que seguiam a marcha das tropas: “Via-se, aliás, como inevitável consequência destas cenas deploráveis, o saque desenfreado a que se entregavam os mascates e os acompanhadores do exército também, reclamando as mulheres o seu quinhão” (p. 103).

Após copiosas chuvas que produziram terríveis aguaceiros, o que se seguiu foi um “espetáculo confrangedor o do grupo de nossos míseros enfermos, a quem, sob desabaladas bâtegas e no meio dos regatos que elas formavam, tínhamos de deixar no chão!” (p. 123). A falta de alimento também foi responsável por promover um “nauseante espetáculo” provocado pela fome: quando se matava um boi, soldados famintos formavam um círculo ao redor do animal “cada qual mais ansioso esperando o jato de sangue; uns para o receberem em um vaso e o levarem, outros para o beberem ali mesmo [...]. Os resíduos, as vísceras, até o couro, tudo se despedaçava ali mesmo e era logo devorado mal assado ou cozido” (p. 124).

Além disso, essas chuvas torrenciais transformavam rapidamente o solo argiloso em terreno pantanoso – típico da região, mas totalmente desconhecido e ameaçador para as tropas. Com muita dificuldade atravessou-o o grosso dos soldados, porém, ao longo do dia e da noite iam ainda chegando os retardatários. É nesse cenário que acontece “uma cena que à memória consola evocar” (p. 132). Os responsáveis pela travessia das macas com os doentes, os padioleiros, tinham obviamente responsabilidades e cansaço aumentado e isso provocava inevitáveis acidentes:

Entre as padiolas, onde prostrados se achavam soldados, uma houvera que a queda de um dos padioleiros ia submergir no pântano, prestando-se os demais três, talvez, a este caso que os libertava do fardo, quando um quarto apoio, o ombro de um oficial, se apresentou para salvar o infeliz que ia perecer. O tenente Clímaco dos Santos Sousa, autor deste ato de altruísmo, teve, em prêmio, os louvores de nós todos. (TAUNAY, 2013, p. 132)

Talvez o horror da guerra só pudesse realmente ser entendido pelo narrador-testemunha como se ele estivesse assistindo a um grandioso e trágico **espetáculo**. Somente assim, poderiam ser compreendidos os vários momentos de privações e provações enfrentados pelas tropas. Um deles acontece quando os inimigos paraguaios aparecem investidos do papel de plateia: “Irremediável se afigurava a nossa situação. Os paraguaios, em torno de nós, de observação, pareciam, como bem disse *El Semanario* de Assunção, anexo a esta narrativa, gozar sem perigo, e tranquilamente, do espetáculo de nosso aniquilamento pela fome e a peste” (p. 141). Em uma outra situação, os soldados brasileiros eram os espectadores de suas próprias manobras de guerra, quando, por ocasião da travessia do rio Miranda, um a um dos soldados agarrados ao cabo instalado para ajudar nesse tenso momento, tiveram “sob os olhos um espetáculo que nada tinha de desinteressante” (p. 149):

Já se verificara, por meio de bons nadadores, a força de resistência do cabo, sob pesos assaz consideráveis. Agora, homens, em número sempre crescente, mas calculado, dele se suspendiam mudando as mãos, enquanto os corpos, completamente estirados pela velocidade da água à superfície, avançavam de empuxão em empuxão acabando, não sem esforço nem perigo, por atingir a margem oposta. Assim passou todo o 20º batalhão. (TAUNAY, 2013, p. 149)

Atividades de treinamento e de batalha como essa transfiguram-se também em grandiosas **encenações**. Se a travessia dos homens já teve uma configuração espetacular, imagine-se quando é necessário transportar os canhões pelo solo encharcado ou atravessando os potentes rios da região. Para que essas quatro peças de artilharia pudessem ser transportadas a salvo das mãos dos paraguaios – já que abandoná-las “como troféus ao

inimigo era inadmissível” –, é que o major José Tomás Gonçalves havia mesmo decidido instalar o cabo para realizar a missão. Ele, então, “tomado de legítimo entusiasmo, assistira ao seu feliz **ensaio**” (p. 150) – o da manobra que impediria que tivessem que sacrificá-los, fazendo-os desaparecer no leito de algum rio profundo.

A guerra, no entanto, revelaria ainda sua face mais absurda. Os cadáveres dos soldados paraguaios foram “achados mutilados de modo hediondo” cabendo a responsabilidade por tal ato aos índios que severamente instados pelo coronel Camisão, nunca mais repetiram atos bárbaros como esse, mesmo após a morte do coronel. Ficaram assim, os soldados brasileiros “livres de semelhante espetáculo” (p. 92). Um espetáculo bárbaro, que revela o lado mais primitivo do ser humano. Não seria, porém, o único nem o menos selvagem. Dessa vez, os paraguaios é que protagonizariam a ação: “Permitiam-nos os óculos de alcance perceber claramente tão revoltante espetáculo, que nos punha estupefatos como se inacreditável miragem constituísse”, sendo que esta era talvez uma palavra adequada para exprimir o que viam: os paraguaios “abriram as covas [dos soldados brasileiros], delas exumando os cadáveres para os despojar dos miseráveis andrajos, que depois, violentamente, entre si disputavam. Houve mesmo quem se desse pressa em os vestir” (p. 134). Só o caráter absurdo da guerra é capaz mesmo de produzir espetáculos deploráveis como esse em que a humanidade revela o seu lado ironicamente menos humano. Weinhardt (1991) admite que um dos caminhos que a narrativa literária brasileira

experimenta para alcançar o estágio crítico do nacionalismo admite a barbárie como uma das faces da brasilidade, abandonando de vez tanto a visão idealizadora da identificação da primitividade com o paraíso, como, no extremo oposto, a noção e que aí reside o ponto de contato do ser humano com a bestialidade. (WEINHARDT, 1991, p. 114).

Nessa investigação em particular, a autora refere-se especificamente à produção literária do século XX. Apesar disso, tais considerações parecem servir perfeitamente à análise da narrativa de *A Retirada da Laguna*. O “ponto de contato do ser humano com a bestialidade” a que Weinhardt se refere poderia explicar muito bem a atitude do coronel Camisão que, com o espírito já compungido e perturbado pela situação calamitosa em que se encontravam as tropas, articula seus pensamentos de forma sincera e desalentadora: “para um chefe era a morte preferível ao espetáculo que desde algum tempo tinha sob os olhos” (TAUNAY, 2013, p. 135). E não são poucas as agruras por que passaram esses homens que partiram na esperança, na miragem, de defender a pátria com honradez. Nesse sentido,

Nascimento (2002) traça um quadro da situação, assim como exposta pela narrativa de Taunay:

A retirada ocupa doze capítulos, compostos sobretudo pelas dramáticas desventuras, como a epidemia de cólera, que culmina com o abandono dos contagiados, os perigosos incêndios perpetrados pelos paraguaios para eliminar o inimigo e algumas escaramuças. O que se recende destas páginas é sobretudo o sofrimento sobrevivendo a homens praticamente abandonados, sem alimentos ou munições. E é nesse cenário de derrota que se tenta enaltecer a tarefa heroica da retirada. Um quadro pintado com as mais negras cores, que levou ao perecimento de 2/3 da coluna, para que os heróis pudessem emergir. (NASCIMENTO, 2002, p. 25)

Comentando a maneira mais objetiva escolhida para relatar os eventos de *A Retirada de Laguna*, o organizador e tradutor da obra de Taunay, Sérgio Medeiros (2000), reitera que foi necessário adotar um estilo que atendessem às demandas de um enredo tão particular como o desse livro: “Para narrar esse episódio dolorido de uma guerra particularmente sangrenta, Taunay se valeu de um estilo direto e seco” (2000, p. 121). O autor prossegue em sua análise a respeito dessa escolha, afirmando que ela é bastante eficaz, funcionando muito bem, uma vez que “o tom impassível parece acentuar o caráter alucinatório da fuga dos soldados famélicos através de um cenário que, no início da narrativa, fora apresentado como soberbo, paradisíaco – a fronteira do Brasil com o Paraguai [...]” (MEDEIROS, 2000, p. 121). Assim, esse tipo de narrativa elaborada por Taunay produz um “efeito dramático, como se o narrador fosse quase uma **câmera** impassível que estivesse ali apenas para registrar as atrocidades que sucediam ao seu redor” (2000, p. 120). Nessa mesma linha, Pellegrini (2008, p. 25-26) sustenta que “já durante o século XIX, podemos observar narradores que cultivam o **olho da câmera** e até mesmo seu movimento”. Segundo a autora, esse tipo de narrativa opera em blocos cujo ritmo pode ser quebrado para depois ser retomado. Esses momentos de ruptura podem acontecer, por exemplo, quando a narrativa se imobiliza numa “‘fotografia’ do lugar onde decorre a ação” – como acontece em *A Retirada da Laguna* quando o narrador-autor se vê diante da beleza emoldurada da paisagem – ou se detém “longamente nas linhas de um rosto, nos panejamentos e cores de uma vestimenta” (PELLEGRINI, 2008, p. 26) – assim como Cirino se vê diante do retrato vivo de Inocência pela primeira vez. Em outras palavras, segundo a autora, a descrição é “o meio usado para dar vida ao espaço”:

É principalmente com a descrição (já usada para mimetizar a pintura e a fotografia) que os recursos cinematográficos podem ser transpostos para as técnicas narrativas: o narrador pode usar “a panorâmica, o *travelling*, a profundidade de campo, os jogos de luz, a distância em relação ao objeto e a mudança de planos

para situar a personagem, para integrá-la no seu meio”, além de, com esses mesmos recursos, poder interferir no fluxo da ação e no evoluir do tempo. (PELLEGRINI, 2008, p. 26)

Miriam Vieira (2021, n.p.) destaca que o argumento de Pellegrini de que o narrador pode usar a panorâmica e o *travelling* remete à noção de **periegeese**, um tipo de descrição geográfica detalhada e elaborada. De acordo com a autora:

Na Antiguidade, o enunciador fazia uso de uma ferramenta epistemológica conhecida como *periegesis* nas écfrases de “lugares feitos pelo homem” desconhecidos de sua audiência. Nessas écfrases sobre locais, edificações ou lugares geográficos, o orador costumava tirar proveito da periegeese para explorar edificações, espaços em geral, o litoral ou mesmo uma paisagem. De acordo com Webb, periegeese é uma “forma elaborada de contar” em que o locutor guia o receptor “em torno da cena” ou “através do espaço” (WEBB, 2009, p. 54). A periegeese, recurso usado para contar às pessoas sobre coisas e lugares nunca vistos, pode ser entendida *como se* fosse uma antecipação do recurso cinematográfico *travelling*. (VIEIRA, 2016, p. 116-117)

O *travelling*, como vimos, enquanto recurso cinematográfico é a câmera, entendida por Pellegrini (2008, p. 19) como uma “uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou fotografia”. Enquanto testemunha dos fatos e relator da Força Expedicionária do Mato Grosso, o que Taunay faz é textualizar as cenas e seus atores assim como textualiza paisagens. Temos a sensação que ele não segura somente o lápis, caderno de anotações e desenhos, mas uma câmera. Pelo seu olhar e por sua lente, hoje assistimos à ação que ele testemunhou *in loco*, como aponta Maretti (2006):

o olhar de Alfredo é o de alguém que *escreve* a paisagem, além de desenhá-la, e sempre de uma perspectiva que tenta parar para classificar – num movimento à la Debret – [...] mas que, ao mesmo tempo, é inexoravelmente arrastado pela história da guerra, que impede a parada e que força a assimilação do olhar a um só tempo nostálgico, catastrófico e pleno de ruínas de *A Retirada da Laguna*. (MARETTI, 2006, p. 117-118)

Pellegrini (2008, p. 29) entende, portanto, que “[n]a literatura, pode-se dizer que, muitas vezes, ‘o olho por trás da câmera’ é o narrador”. Dessa forma, o escritor exerce seu trabalho “como alguém que [usa] uma câmera” ao criarem situações em que

nos carregam com eles da praça para a rua, da rua para a casa e daí para os cômodos específicos onde vivem as personagens, fazem isso com a quantidade e a qualidade da sugestão verbal que, por meio da leitura, traduzimos em imagens mentais. Os cômodos, os objetos, as personagens e o próprio movimento são parte de uma espécie de “olho da mente” que pertence ao mesmo tempo ao autor e ao leitor. (PELLEGRINI, 2008, p. 28)

O **movimento** em *A Retirada da Laguna* é que de fato imprime o ritmo da narrativa, Era a já mencionada “[e]scrita-em-trânsito que teria como corolário ‘o estilo simples’, a ‘falta de pompa’ de quem escreve às pressas e não pode se preocupar com possíveis aparatos retóricos” a que Süsserkind se refere reiteradamente em suas pesquisas (2008, p. 145). Tal atitude frente às suas atribuições como militar e aspirações enquanto esteta reforçam que Taunay foi de fato mais observador do que participante da ação bélica em si. Como integrante da Comissão de Engenheiros, teve mais regalias que os demais soldados, inclusive a oportunidade de ausentar-se por um período e viver o seu amor juvenil com a bela índia Antônia. Para Taunay, a viagem relatada em *A Retirada da Laguna* foi, realmente, mais pitoresca que bélica e ele se ressentia quando as obrigações militares não permitiam a fruição estética por que sua inclinação artística clamava. Ele é o viajante-narrador que assiste a tudo – como aquele que segura a câmera e registra a movimentação dos atores dentro do cenário a céu aberto – já que ele não era um participante tão direto como os demais. Ele voltou ileso da guerra e em suas *Memórias* ele expressa, inclusive, seu alívio, “ufano por ter escapado incólume às balas dos paraguaios, que poderiam ter-me aleijado de qualquer dos membros, ou afeado o rosto com alguma cicatriz honrosa decerto, mas contrárias às regras da plástica” (TAUNAY, 2005, p. 382).⁸⁷ Esse olhar “cinematográfico” e a plasticidade cênica que dominam a ação da narrativa militar em *A Retirada da Laguna* também permeiam a tecitura verbal de *Inocência*. Neste, por certo não há o tom épico da narrativa do enfrentamento bélico entre dois países. O tom aqui é dado pelo idílio amoroso ambientado pelo argênteo luar do sertão – aquele mesmo luar estupendo que banha as noites tensas de guerra (TAUNAY, 2013, p. 121) – numa atmosfera que lembra a aquarela de Adrien Taunay, *Canto Noturno dos Índios Bororo* em noite enlustrada (Figura 68). Nem por isso a obra está livre da inexorável tragicidade do enredo.

Uma outra característica marcante dos textos teatrais é a centralidade nas falas e diálogos, através dos quais o enredo vai se manifestando ao espectador. Da mesma forma, a caracterização de **personagens tipo** pode remeter ao universo dramático. Nesse sentido, Bosi (1994) chama a atenção para a fluidez e naturalidade desses elementos em *Inocência*.

⁸⁷ O próprio Taunay tem consciência de que sua sinceridade pode ser objeto de escrutínio (póstumo) quando confessa: “Muitas vezes no meio das balas, corria-me rápida pelo pensamento esta ideia: “Meu Deus, e se um desses inconscientes pelouros me levar o braço, como poderei mais tocar piano?... E se me deformar a cara! Prefiro a morte!” [...] Nem por isto, porém, deixei de jamais cumprir meu dever diante do inimigo; estou, porém, contando lealmente a minha vida, os estímulos que me dominaram, bons ou maus, sérios ou fúteis, e não me era lícito omitir esta feição íntima que teve em mim não pequena influência nas relações mundanas” (TAUNAY, 2005, p. 382).

Salvo a abertura, onde o “descriptor” resvala amiúde para o convencional ou para a aridez didática, o romance flui em diálogos naturalíssimos pelo tom e pelo vocabulário, cimentados por faixas de prosa narrativa admiravelmente funcionais. É só rastrear as falas do geralista Pereira, pai de Inocência, para perceber o quanto de espontâneo elas comunicam à dinâmica do livro.

Taunay sabia explorar na medida justa o cômico dos tipos como o naturalista alemão à cata de borboletas, o grotesco sombrio do anão Tico, a quem cabe apressar o desenlace, ou o patético de algumas cenas perfeitas como a fuga do leproso para a mata e a morte solitária de Cirino. (BOSI, 1994, p. 144)

Não é possível, por exemplo, ignorar que a descrição do sertão, principalmente no primeiro capítulo, faça surgir um tipo de natureza majestosa e espetacular diante do viajante. Porém, a menção explícita a um algum tipo de **espetáculo** – abundantes em *A Retirada da Laguna* – aparece somente no momento de consagração de Meyer, não em solo brasileiro, mas no europeu: “No dia 18 de agosto de 1863, presenciava a cidade de Magdeburgo pomposo espetáculo, há muito anunciado no mundo científico da sábia Germânia” (TAUNAY, 2008, p. 187). O sucesso do naturalista alemão só foi possível a partir da descoberta realizada em território brasileiro. Ironicamente, porém, o espetáculo não acontece no local da descoberta, mas no território do “descobridor”. Uma metáfora, talvez, do padrão exploratório exercitado por séculos no Brasil.

Em *Inocência* há também muitas “pinceladas cênicas” que remetem ao universo teatral. A cozinha da casa de Pereira, por exemplo, é chamada pelo narrador de “**teatro** da atividade de Maria Conga” (p. 92). Tico é o “grande” guardião de Inocência durante toda a narrativa. Quando ela desmaia e é tomada nos braços por Cirino, o desconfiado protetor da reclusa heroína assume o papel de atento espectador das ações coordenadas pelo médico, como alguém que está na plateia: “Com muita atenção seguira Tico as peripécias de toda aquela **cena**” (p. 95). O mesmo acontece durante um dos momentos mais tensos da narrativa, quando Inocência revela que não quer casar com Manecão e tanto ele quanto Pereira ficam encolerizados. O anão, nesse momento, “acompanhava toda essa **cena** com muita atenção. Cintilavam seus olhinhos como diamantes pretos; seu corpo raquítico estremecia de impaciência e susto” (p. 175).

Assim como em *A Retirada da Laguna* o capítulo “Cenas do campo de batalha” parece remeter ao universo teatral, semelhantemente, em *Inocência*, o capítulo XXVII que descreve o terrível encontro da jovem com o Manecão vem sugestivamente intitulado de “Cenas íntimas” (p. 161). É, de fato, um momento íntimo, pois o noivo a quem estava prometida é o único homem que Pereira permite e faz gosto que entre em casa para ver sua filha. Ao mesmo tempo, vemos Inocência expor seus sentimentos mais íntimos ao pai, para seu desgosto e assombro, e abertamente rejeitar o compromisso que tem com o capataz.

Pode-se dizer que a intensidade das emoções e reações de Inocência e demais personagens também evoca a presença de elementos dramáticos na cena.

Ambas as obras são ricas em expor o leitor a belíssimas cenas de viagem e da natureza. No primeiro capítulo de *Inocência*, “O sertão e o sertanejo”, o narrador, além de fazer um levantamento detalhado dos elementos que compõem o belo quadro de entrada do romance, reitera que ao reportar a beleza dessa paisagem é que o viajante granjeia seguidores. Ao realizar “repetidas e animadas descrições das grandes cenas da natureza” que explorou, o sertanejo transfere a seus discípulos o desejo por descobrir e conhecer lugares distantes e desérticos para “pôr em ativa prática tudo quanto souberam tão bem ouvir, relembrando as façanhas do seu respeitado progenitor e mestre” (TAUNAY, 2008, p. 23). São os espectadores que começam a almejar participar da ação e protagonizar as aventuras proporcionadas pelas viagens a lugares tão encantadores.

O episódio desolador do morfético que vem à fazenda de Pereira para ver o doutor, como já apontou Bossi (1994, p. 144), é igualmente descrito de forma dramática. Assim que tem a reposta que encerra suas expectativas e sela seu destino, “Garcia então, esporeando com o calcanhar o ventre da cavalgadura, a passo tomou rumo da estrada geral e sumiu-se numa das voltas do caminho, quando já vinha a noite estendendo o seu lúgubre manto” (TAUNAY, 2008, p. 116). O espetáculo do dia no sertão chega ao fim como o fechar de uma cortina encerrando um ato – neste caso, o último ato da trágica vida do enfermo que perdia de vez a esperança de cura.

De maneira um tanto inusitada, o grande antagonista de Cirino igualmente se vê como participante de um enredo cujo papel talvez não desejasse desempenhar. Manecão acaba por envolver-se em uma trama que, de acordo com os códigos de honra do sertão, é irremediável. Sua luta interna enquanto se aproxima daquele que havia manchado a sua honra faz com que ele assuma o duplo papel de personagem e espectador da ação: “Sentia o capataz escorrer-lhe o suor dentre os cabelos. Queria fugir e não podia. Parecia que os seus olhos tinham de acompanhar passo a passo a agonia da sua vítima. Aquela **cena**, se lhe afigurava um pesadelo, e completo torpor lhe tolhia os membros” (TAUNAY, 2008, p. 184). A voz narrativa aqui permite destacar o contraponto entre o que o personagem “deve” fazer e os sentimentos complexos envolvidos nesse ato. Como bem pontua Gil (2019, p. 165), “é interessante observar que as consequências com que Manecão sente o seu gesto de morte estão muito distantes da frieza de um jagunço”. Ele já experienciara angústia parecida na ocasião em que soube que Inocência havia desistido de casar com ele. Sua impassividade interna contrasta com o que se assemelha à iminência de um colapso na alma: “Manecão não

fizera o menor gesto. Extático assistira a toda essa dolorosa cena. A fisionomia estava impassível, mas, por dentro, seu coração era um vulcão” (p. 176). As extremas circunstâncias para as quais se vê empurrado, levam-no a comportar-se como se participasse ao mesmo tempo da plateia e do palco. Como parte de um enredo trágico em seu sentido clássico, o algoz se vê diante de um destino inexorável que cabe a ele cumprir. A própria associação com a trama shakespeariana investe o texto de uma carga dramática que se encarrega de universalizá-lo em meio à trama.

Um outro recurso que permite a associação entre textos literários e a arte cinematográfica é o efeito de **zoom** causado pela aproximação ou afastamento da imagem. Ele torna-se possível na narrativa, por exemplo, através de um tipo de descrição que parece acompanhar a vista que “cresce” e vai se revelando diante do viajante à medida que ele avança no seu caminho: “Desde longe dão na vista esses capões. É a princípio um ponto negro, depois uma cúpula de verdura, afinal, mais de perto, uma ilha de luxuriante rama, oásis para os membros lassos do viajante exausto de fadiga, para os seus olhos encandeados e sua garganta abrasada” (TAUNAY, 2008, p. 19). É possível ter a apreensão da sensação do movimento do viajante somente pela descrição da cena. É como se a pena e o papel fossem uma câmera que revela o olhar do viajante filmando a paisagem que se modifica dependendo da sua movimentação. A visão do lugar idílico que se aproxima para dar pouso ao viajante e seu animal é descrito através de uma perspectiva que lembra aquela produzida pelo enquadramento de aproximação permitido pelo *zoom*.

Toda essa plasticidade cênica impressionou particularmente o diretor Walter Lima Júnior, que adaptou o livro para o cinema e que descobriu na obra, além da beleza do enredo, aspectos que iam ao encontro de seu olhar treinado para a sétima arte. Seu filme homônimo lançado em 1983 foi fruto de uma grande admiração que desde cedo nutria pela obra de Taunay, em especial por aspectos narrativos que a aproximam muito da mídia cinematográfica. Em entrevista ao programa *Cidade de leitores*, Lima Júnior usa uma metáfora para descrever suas impressões sobre a maneira como a história é narrada por Taunay. Ele afirma que a obra se apresenta pronta para ser colocada em ação. Em suas palavras, o texto de Taunay “é um filme” (LIMA JÚNIOR, 2013a). O diretor dá um exemplo específico sobre essa característica ao referir-se à iluminação do quarto de Inocência. A descrição da luz do lampião que faz com que a jovem vá sendo revelada a Cirino – e também ao leitor – é muito específica e confere o tom intimista e ao mesmo tempo tenso da cena. Nas palavras do diretor, o próprio texto “dá a luz do filme” (LIMA JÚNIOR, 2013a). Ele comenta que corrigiu a escolha que o fotógrafo da equipe adotara para a iluminação

desta cena, a qual não estava adequada com a narração de Taunay, valendo-se, para isso, do texto literário. Inocência deixa-se revelar ao leitor assim como fará ao telespectador mais de um século depois:

Quando Cirino penetrou no quarto da filha do mineiro, era quase noite, de maneira que, no primeiro olhar que atirou ao redor de si, só pode lobrigar, além de diversos trastes de formas antiquadas, uma dessas camas, muito em uso no interior; altas e largas, feitas de tiras de couro engradadas. Estava encostada a um canto, e nela havia uma pessoa deitada.

Mandara Pereira acender uma vela de sebo. Vinda a luz, aproximaram-se ambos do leito da enferma que, achegando ao corpo e puxando para debaixo do queixo uma coberta de algodão de Minas, se encolheu toda, e voltou-se para os que entravam. [...] Caía então luz de chapa sobre ela, iluminando-lhe o rosto, parte do colo e da cabeça, coberta por um lenço vermelho atado por trás da nuca. (TAUNAY, 2008, p. 50)

É mais um exemplo de como uma mídia pode ser lida **como se** fosse outra, conforme os pressupostos defendidos por Rajewsky. Antes mesmo do advento do cinema, os textos literários de Taunay podiam, em vários momentos, ser lidos como roteiros. Sobre este aspecto, Lima Júnior também compartilha sua constatação de que a obra literária de Taunay está impregnada de influências dos artistas de sua família. Em entrevista a outro programa, *Sala de cinema*, o diretor explica sua decisão de filmar *Inocência*: “O Taunay escritor transcreve na literatura aquilo que os outros Taunays pintaram – você lê páginas de *Inocência*, você vê a luz, parece um roteiro. Eu fiquei fascinado com aquilo” (LIMA JÚNIOR, 2013b).

Com efeito, a **luz** é um recurso que merece particular atenção no momento da concepção e elaboração artística. Mais, talvez, do que a combinação das cores ou a escolha da perspectiva e enquadramento, o uso correto da iluminação permite ou não evidenciar determinados elementos representados. Para enfatizar a sua importância na composição pictórica, Manguel alude ao pintor italiano, Caravaggio, o qual concebe a luz como “a sua própria fonte. Ela ilumina o que o pintor deseja enfatizar e oculta o que ele deseja ocultar, sem justificar a sua origem para nós – nada de óbvio como uma vela ou o fogo” (MANGUEL, 2009, p. 166). No entanto, tanto na obra de Taunay quanto no filme de Lima Júnior (Figura 107), a fonte de luz é revelada: uma vela de sebo. De qualquer maneira o efeito é semelhante, pois, a exemplo de um quadro barroco, produz o contraste entre a densa escuridão do quarto de Inocência e uma luz quase agressiva que foca primeiramente o seu rosto, depois o colo e a seguir os cabelos.



Figura 107 – Contraste entre luz e sombra em fotograma do filme *Inocência*, de Walter Lima Júnior, 1983⁸⁸ e *Ceia em Emaús*, de Caravaggio, 1601.⁸⁹

O efeito de revelar e esconder realizado através do emprego adequado de determinados tipos de iluminação na cena tem como um dos principais objetivos promover uma ambientação que reforce e expresse as emoções internas dos personagens. Esse mecanismo é utilizado de forma muito significativa, por exemplo, durante os dois encontros a sós entre Cirino e Inocência. Ambos ocorrem de madrugada, o que já demanda uma atenção especial para a escolha e uso da iluminação das cenas. Na primeira vez, sem conseguir dormir, Cirino dirige-se à janela de Inocência e a encontra aberta. O jovem insta para que ela venha lhe falar, o que eventualmente acontece. O texto fornece, então, o tipo de luz que envolverá esse idílio: “Seria uma hora depois de meia-noite. Estavam os espaços como que iluminados por essa luz serena e fixa que irradia de um globo despolido; luz fosca, branda, sem intermitências no brilho, sem cintilações, e difundida igualmente por toda a atmosfera” (TAUNAY, 2008, p. 118-119).

Mais à frente na narrativa acontece o encontro dos jovens apaixonados no laranjal. No ambiente externo, a luz romântica é singelamente fornecida pelo luar que prenuncia o amanhecer: “Aquela hora dava a Lua de minguante alguma claridade à terra; entretanto, como que se pressentia outra luz a preparar-se no céu para irradiar com súbito esplendor e infundir animação e alegria à natureza adormecida” (TAUNAY, 2008, p. 142). Em cada situação, seja ela interna ou externa, Lima Jr. procura apreender o mesmo tipo de luminosidade apontado no texto de Taunay, no qual, como o próprio diretor atestou, “[a] luz está pronta” (LIMA JÚNIOR, 2013a).

⁸⁸ FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=otj0K1G06wA>. Acesso em: 5 jun. 2021

⁸⁹ *Ceia em Emaús*, c. 1600-01, óleo e têmpera sobre tela, 141 cm x 196,2 cm, Caravaggio, National Gallery, Londres.



Figura 108 - Fotogramas do filme *Inocência*, de Walter Lima Júnior, 1983.⁹⁰

Em *Inocência*, a iluminação, em conjunto com os demais recursos cênicos/cinematográficos que a narrativa evidencia, é um elemento importante para promover a atmosfera de tensão provocada pela contraposição do tema do primeiro amor (puro e casto) com a tragicidade de um contexto em que – a exemplo do enredo shakespeariano – esse amor é intenso, proibido e condenado a não se consumir.

3.5.3 Os sons do sertão

A formação cultural e intelectual de Taunay influenciou muito a produção de suas obras, como bem salienta Antonio Candido (2000): “Criado em ambiente culto, impregnado de arte e literatura, desenvolveu bem cedo a paixão literária e o gosto pelo desenho e pela música, praticando ambos com certa graça” (v. 2, p. 343). Portanto, não é de estranhar que em seus textos haja também uma especial atenção aos aspectos relacionados à sonoridade e musicalidade. A respeito do cenário que abre de forma majestosa a trama de *Inocência*, por exemplo, a elaborada descrição dos aspectos visuais da paisagem vem complementada por referências que evidenciam um acentuado apelo auditivo. Candido (2000) chama a atenção para esse aspecto relacionando-o ao que compreende como “sensibilidade musical” de Taunay o qual compunha “com facilidade e elegância, escreveu com acertos sobre assuntos de música; e mesmo nas descrições do sertão percebemos que também o ouvido elaborava as impressões da paisagem” (v. 2, p. 275). O crítico exemplifica essa faceta do escritor a partir do capítulo inicial do livro, em que “a paisagem e a vida daqueles ermos são apresentadas a partir de alguns temas fundamentais, *compostos* em seguida num ritmo que

⁹⁰ FONTE: <https://www.youtube.com/watch?v=otj0K1G06wA>. Acesso em: 5 jun. 2021.

se diria musical. Daí o tom de *ouverture* dessa página, aliás admirável na sua inspiração telúrica, uma das melhores da literatura romântica” (CANDIDO, 2000, v. 2, p. 275-276).

A tecitura narrativo-descritiva de Taunay incita à articulação entre a musicalidade e a picturalidade, ou como Haroldo de Campos (2000) descreve, uma “partitura fônica, bem entramada, [que pontua] o desdobrar semântico-visual das imagens” (p. 162). Os buritis descritos em *Inocência* são emblemáticos nesse sentido já que sua composição literária traz as palmeiras à existência por uma combinação de imagens e sons veiculados pelas palavras como que “orquestradas” por Taunay. Além da beleza plástica, há elementos na descrição que “materializam” o aspecto sonoro, transportando o leitor para junto dos cenários e personagens no sertão bruto. Retomando a descrição das palmeiras em que já foram ressaltados os efeitos picturais, é possível de igual modo atestar a sua “camada sonora”: “Na base em torno da coma, pendem, amparados por largas espadas, densos cachos de cocos tão duros, que a casca luzidia, revestida de escamas romboidais e de um amarelo alaranjado, desafia por algum tempo o férreo bico das araras” (TAUNAY, 2008, p. 19). Parece que conseguimos ouvir o *staccato* contínuo e vigoroso das “barulhentas aves antes de conseguir a apetecida e saborosa amêndoa!” (p. 19), bem como o barulho das folhas das palmeiras no final da tarde, período do dia em que “refresca brisa, e sopra rijo o vento. Não ciciam mais os buritis; gemem, e convulsivamente agitam as flageladas palmas” (p. 20). Os buritis na narrativa são, de fato, apresentados a partir da descrição dos sons produzidos pelo vento que toca suas folhas como se fossem um instrumento musical: “as palmas dos buritis a ciciar a modo de harpas eólias, músicas sem conta com o perpassar da brisa” (p. 19). É o cenário cuidadosamente “pintado” que se enche de música.

Assim como a exuberância da paisagem, o som produzido pelas aves do sertão é descrito de forma hiperbólica: “Já se havia difundido o crepúsculo, e bandos folgazões de quero-queros saudavam os últimos raios do Sol e despertavam os ecos em descomunal gritaria” (TAUNAY, 2008, p. 154). Os pássaros, de fato, são os grandes “músicos” da floresta e, quando atuam como tais, organizam-se para encher o ambiente de melodias e ritmo:

Quando o dia é claro, aqueles gigantes da floresta, que pela robustez do cerne haviam desafiado as chamas e os esforços do homem, servem de poleiro a inúmeros bandos de papagaios, periquitos, araçaris, ou de graúnas que formam concertos capazes de ensurdecer os ecos.

Naquela ocasião, porém, tudo era silêncio.

Só de vez em quando se ouviam pancadas surdas e intermitentes dos pica-paus de crista vermelha, agarrados aos troncos das árvores e a explorar-lhes os pontos carunchosos, subindo em ziguezagues. (TAUNAY, 2008, p. 168)

A musicalidade que emana dessa tecitura verbal relacionada à paisagem personificada funciona também como uma manifestação externa das angústias dos personagens por conta de seu idílio amoroso. O laranjal em que Cirino e Inocência encontram-se a sós pela primeira vez, por exemplo, não é apresentado somente em suas cores e luminosidade. O leitor é envolvido também pelos sons que caracterizam o amanhecer no sertão: “Nos galhos das laranjeiras, ouvia-se o pipilar de pássaros prestes a despertar, um gorjeio íntimo e aveludado de ave que cochila; e ao longe um sabiá mais madrugador desfiava melodias que o silêncio harmoniosamente repercutia” (TAUNAY, 2008, p. 142). Esse é um momento muito importante e terno na trama e novamente os pássaros “dão o tom” do sertão que amanhece: “enquanto [...] chilreavam à surdina, preparando as gargantas para o matutino concerto” (TAUNAY, 2008, p. 145). A delicadeza e ternura que movem a ação dos personagens encontram manifestação no chamamento dos sentidos do leitor, o que inclui o jogo entre silêncio e sons que compõem a cena romântica.

Mais adiante, o leitor encontrará Cirino em momento de terrível angústia quando parte da casa de Pereira em busca de solução, junto a Antônio Cesário, para seu improvável romance. O jovem atravessa o sertão no período subsequente às enchentes e, nesse momento de grande introspecção e tensão pela expectativa, são os efeitos sonoros do movimento do rio que acentuam toda essa convulsão em sua alma:

Ouve-se a curta distância o ruído do rio que corre largo, claro e com rapidez. Como duas verdes orlas refletem-se no espelhado da superfície as elevadas margens, a cujo sopé moitas de sarandis, curvadas pelo esforço das águas e num balancear contínuo, produzem doce marulho. Causa-nos involuntário cismar a contemplação de grande massa líquida a rolar, a rolar mansamente, tangida por força oculta. (TAUNAY, 2008, p. 154).

A descrição associa os elementos sonoros aos visuais com muita destreza, tanto que é quase possível contemplar, como numa pintura, o reflexo da vegetação sobre o rio. Ao mesmo tempo, a descrição como que envolve, além do personagem, os leitores, de forma que estes parecem igualmente inseridos na paisagem ouvindo o barulho das águas do rio e compartilhando as emoções conflitantes do jovem apaixonado. Já ao final do capítulo, a angústia que atormenta Cirino é tão intensa que ele, sozinho em meio à mata e como que para livrar-se do sufoco produzido por essa agitação interna, grita com força o nome de Inocência. O que segue é novamente a evocação dos recursos auditivos para expressar a intensidade emocional do momento: “E as sonoridades da solidão, dóceis a qualquer ruído, repetiram aquele adorado nome, como repetiam o uivo selvático da suçuarana, a nota

plangente do sabiá ou a martelada metálica da araponga” (TAUNAY, 2008, p. 156-157). O viajante solitário encontra-se tão entregue aos seus devaneios que segue alheio aos sons que o acompanhavam em seu caminho:

Claro era o dia; lindo:
Por toda parte cantavam mil pássaros. Gritavam as gralhas nos cerrados; piavam as perdizes no relvoso chão.
Cirino ia muito agitado. Nada ouvia; os seus olhos, fitos sempre na frente, buscavam na estrada, ansiosos, o vulto de um cavaleiro. (TAUNAY, 2008, p. 182)

O cavaleiro que os olhos de Cirino anseiam por ver é Antônio Cesário. Porém, o apelo auditivo que o desperta de seu “transe” infelizmente revela o som produzido por aquele que iria selar fatalmente o seu destino:

Alguém vinha a galope.
Seu coração pulsou que parecia ter entrado também a galopar.
Mas o som partia de detrás.
Sem dúvida, algum viajante vindo da vila.
Continuou Cirino na vagarosa marcha.
O estrupido vinha indicando carreira folgada e que breve consigo estaria emparelhando [...]. (TAUNAY, 2008, p. 182)

Manecão era o cavaleiro que vinha ao encalço do médico para vingar sua honra e dar o fecho trágico ao romance. Irônica e tragicamente, o nome da amada é novamente proferido por Cirino. Será a última palavra que conseguirá pronunciar – “com esforço, no último alento, murmur[ando] mais e mais baixo” (p.186) – antes de entregar-se à morte ao ser baleado pelo algoz.

Em *A Retirada da Laguna*, além da descrição da natureza, as referências “acústicas” vêm associadas, obviamente, aos motivos de guerra: o soar dos clarins, a fuzilaria, os tiros dos canhões, os gritos anunciando a chegada dos soldados paraguaios e o consequente fogo aberto pelas sentinelas. A ênfase dada a esses sons intensifica a carga emocional relacionada às agruras sofridas pelas tropas. Quando, por exemplo, inadvertidamente um soldado brasileiro provoca um incêndio dentro de uma igreja na vila de Nioac, o narrador parece esforçar-se para ecoar as impressões sonoras relacionadas ao trágico evento: “Terríveis de se ouvir e sentir [...] foram o estampido e o abalo. Grande grito acompanhou a explosão seguida de silêncio, depois novo e horrível clamor e ainda pausa. Soaram os clarins; julgando todos que era o inimigo, os corpos entraram em formatura” (TAUNAY, 2013, p. 162). Em outro momento, quando o barulho dos tiros do canhão provoca verdadeiro pânico no gado trazendo graves consequências para toda comissão, é a dimensão auditiva que veicula em grande parte a apreensão do momento: “Espavorida pelos

estampidos do canhoneio, o mais forte que até então ouvira, apossou-se de nossa boiada vertiginoso terror. Abrindo passagem através de guardas e soldados, precipitaram-se os animais sobre as nossas fileiras, sobretudo à retaguarda, mais próxima de seu retiro” (TAUNAY, 2013, p.102).

Infelizmente esses não são sons de alegria, apesar de a narrativa permitir que algumas vezes eles possam adquirir uma conotação positiva. É o que ocorre, por exemplo, na memorável noite quando “os paraguaios avistados a alguma distância, decidiram-se, enfim, a desaparecer. Deles próprios partiu o aviso da retirada, com uma fanfarra prolongada de clarins que tal sinal deu, mais lisonjeiro a nós outros do que a eles” (TAUNAY, 2013, p. 164). O barulho foi retribuído pelos soldados brasileiros em um dos poucos e breves momentos em que puderam aproveitar a sensação de vitória e crer que todo aquele sacrifício tinha um propósito maior e iminente: “Não se fizeram nossas cornetas rogadas, aliás, em associar-se àqueles toques com um estrépito a cujos ecos estremeceram longamente aquelas solidões” (p. 164).

Quando estão na Colônia Miranda, há uma outra referência a sons que “alegravam os espíritos” cuja prática, juntamente com “os exercícios diários de todos os batalhões”, haviam recommençado “rompendo afinal o longo silêncio” (TAUNAY, 2013, p. 64). A particular menção é a uma comissão que se destacava das demais por sua habilidade musical: “A dos voluntários de Minas, sobretudo, cuidadosamente recrutada, executava sinfonias cuja novidade, para os ecos locais, ajuntava novo encanto ao prazer da audição” (p. 64). Infelizmente, porém, a guerra cruenta e as doenças palustres não escolhem nem poupam suas vítimas. Um pouco adiante na narrativa, ficamos sabendo que “[v]iera a cólera acabar a obra destruidora, prostrando quatorze músicos dos que haviam pertencido ao batalhão de voluntários de Minas” (p. 157). Não mais se ouviriam as festividades como as que se faziam por ocasião das partidas das tropas no cumprimento de suas ordens de guerra. Nessas, além de em outras ocasiões de celebração, o narrador faz questão de registrar que se apresentavam os músicos com “bandeiras desfraldadas e música à testa, [realizando] espetáculo sempre imponente em vésperas de combate” (p. 64). Além das baixas nas fileiras dos soldados pelas doenças e fome, perda de homens para a batalha e companheiros da dura jornada, o fato de a morte ter também tocado os músicos foi um golpe difícil de absorver:

Não é que os pensamentos tristes não nos assaltassem mais, após as realidades que presenciáramos. Contássemos quantos agora éramos! Quantos faltavam! Soavam os clarins e folgávamos em ouvi-los; mas que era feito das músicas de nossos batalhões? Companheiras das primeiras provações da expedição nos pantanais de

Miranda, ainda luzidas, ao invadirmos o solo paraguaio, não demorara que as dizimasse o fogo inimigo. (TAUNAY, 2013, p. 157)

Antonio Candido (2000) destaca as características muito particulares do Visconde de Taunay que inevitavelmente marcaram sua produção literária. Diferentemente de outros autores conhecidos como escritores de “gabinete” que não conheciam o país pessoalmente, Taunay era um viajante do sertão, “militar, enfronhado em problemas práticos”, portanto, nas palavras de Candido, “particularmente um caso raro na literatura do tempo, para a qual trouxe uma rica experiência de guerra e sertão, depurada por sensibilidade e cultura nutridas de música e artes plásticas. (v. 2, p. 275). Alfredo Taunay estudara e escrevera sobre música. Sua inclinação e apreciação por essa e pelas demais expressões artísticas era notória e encontrou rica manifestação em sua produção literária. A maneira como descreve os incidentes que ele próprio testemunhou durante a guerra, portanto, revela sua sensibilidade para registrar o efeito que teve sobre as tropas, mas especialmente no espírito do escritor-narrador, como ele mesmo conclui: “É preciso haver alguém assistido, com a alma tomada de tristeza, a estas tremendas crises da natureza, para poder avaliar exatamente a extensão de sua influência sobre o organismo humano” (TAUNAY, 2013, p. 114). A particular atenção aos aspectos sonoros, cênicos e pictóricos que compõem as narrativas de *A Retirada da Laguna* e *Inocência* – os quais intensificam e às vezes refletem os estados emocionais dos personagens – tem o efeito de engendrar uma ambientação que envolve o leitor, levando-o a uma verdadeira imersão dos sentidos enquanto viaja pelo sertão nas páginas de Taunay.

4 O BRASIL E O BRASILEIRO PELAS LENTES DOS TAUNAY

Havia um país chamado Brasil, mas absolutamente não havia brasileiros.
Saint-Hilaire

Em *Brasil: uma biografia*, Schwarcz e Starling (2015, p. 350) aludem à necessidade que ainda existe no Brasil de se “buscar modelos de identidade nacional, construídos a partir do sementeiro da especificidade: a tão surrada mestiçagem que de biológica vira cultural”. Referindo-se a um período um pouco posterior à produção literária de Taunay, as primeiras décadas da Primeira República, as autoras mencionam que os homens desse período, aqueles “nascidos na passagem do século XIX para o XX, conseguiram redescobrir o Brasil no sertão” fazendo parte de um

movimento construído em torno da ideia de “incorporação dos sertões” e consequente encontro com o outro representado pelo homem brasileiro – um personagem invariavelmente visto como isolado, abandonado, doente, nômade, atrasado, resistente a mudanças, despossuído, mas em torno do qual ocorre um processo de redescobrimento constante do Brasil. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 350)

Entendendo que esse é um movimento já empreendido décadas antes pelo Visconde de Taunay, ele realmente por ser analisado como um escritor *avant la lettre*, antecipando uma tendência que marcará a produção modernista. A maneira como ele capturou e apresentou o sertanejo e a sertaneja os eleva ao nível de representatividade revestindo-os dos valores da nacionalidade: coragem, patriotismo, seriedade, empenho à palavra dada, altruísmo, amor que ultrapassa todos os limites. Essa representação, porém, igualmente revela algumas das idiosincrasias da alma brasileira: a teimosia, a dificuldade em se abrir a novas formas de pensar e, às vezes, a completa ignorância com relação ao seu papel na coletividade. A tecitura narrativa da obra de Taunay expõe literariamente as faces de um povo de complexa caracterização. Inocência, reclusa de forma autoritária, se entende somente nos limites de seu quarto. O amor a liberta, lhe dá asas, mas também cobra o seu preço. Ela e Cirino deverão pagar com a própria vida por romperem com o rígido sistema de códigos sociais que regem o sertão. Cirino transita entre dois mundos. Conecta-se com Meyer e sua missão científica, mas também funde sua alma com a bela, porém analfabeta, filha de Pereira.

De uma maneira ou de outra, a figura do sertanejo é legitimada, revestindo-se de protagonismo e de virtudes inerentes aos perfis heroicos. Seja pela caracterização idealizada

da heroína romântica de sua obra mais famosa ou pelo herói de guerra, guia Lopes da Laguna, homem da terra que assume um papel meio improvisado e ao mesmo tempo imprescindível de soldado. Seus profundos conhecimentos do sertão aliados à coragem e abnegação impedem que as tropas tenham um destino ainda mais fatídico do que de fato tiveram – lembrando que essas são virtudes compartilhadas com o protagonista do conto *Juca, o tropeiro*. O sertanejo, valente e pioneiro, aparece assim caracterizado como representante de um tipo brasileiro muito particular. No entanto, apesar de alçado à estatura de herói, suas falhas são também expostas. A obstinação de Guia Lopes é ao mesmo tempo virtude e vício. A teimosia lhe cega e o impede de admitir que se perdera em uma das ocasiões em que guiava as tropas – atitude que lembra o turrão Pereira que, por conta da cisma com Meyer, permite o desenrolar da trama no sentido de oportunizar o desfecho que ele mais teme: a invasão da privacidade de sua filha. Em última análise, é o fato de ser tão obtuso que abre caminho para que o final trágico seja consumado.

As principais características do sertanejo aparecem no texto de Taunay mesmo quando não relacionadas a um personagem específico, mas a um tipo universal assim como descrito no primeiro capítulo de *Inocência*. Seduzido e completamente entregue à exploração do sertão, mais do que qualquer outra coisa, ele é um espírito livre, intrépido e pioneiro. Como vimos, o registro da figura do sertanejo também encontra lugar nas telas de Félix-Émile – que lhe conferiu protagonismo ao trazê-lo para o centro de algumas de suas composições revestido de qualidades que o elevam à estatura de herói. Nesse sentido, a obra tanto do Visconde de Taunay como a dos demais artistas de sua família, poderia ser entendida como esse sementeiro de personagens e contextos construídos por discursos tanto verbais como picturais que lançam luz sobre o tema da diversidade do povo brasileiro.

A questão da miscigenação, obviamente, gera controvérsia com relação ao enfoque dado por diversos especialistas no assunto em momentos diferentes da nossa história. O que parece consenso é que ela não pode ser ignorada quando falamos da brasilidade. Tanto o alemão Carl von Martius em sua monografia de 1845 quanto outros teóricos brasileiros, mais de um século depois, insistem que o entendimento do que implica a formação da identidade brasileira passa inevitavelmente pela questão da miscigenação racial. O argumento esbarra, inevitável e infelizmente, no complexo problema do preconceito. De fato, é impraticável teorizar sobre esse assunto sem esbarrar em juízos de valor, os quais são muitas vezes alicerçados em estereótipos difíceis de dirimir. No século XIX, por exemplo, “segundo os autores que debatiam a questão nacional [...], o Brasil ainda não era uma nação, pois a heterogeneidade étnica impossibilitava esse feito. Assim, apenas a mestiçagem

concretizada com o branqueamento da população construiria a nação e o Estado Nacional” (SENRA, 2014, p. 72). Branqueamento esse defendido com intensidade pelas iniciativas imigratórias postuladas pelo Visconde de Taunay. Ele próprio não conseguiu escapar das contradições que caracterizam sua maneira de enxergar a questão. Escritor e homem público, Alfredo Taunay era um ferrenho defensor das causas da naturalização dos estrangeiros e do incentivo à imigração. Nascido no Brasil de uma família de franceses, sentiu de perto o preconceito xenofóbico dos brasileiros. Paradoxalmente, porém, como já vimos, não gostava dos alemães, apesar de entender que sua influência seria benéfica para o desenvolvimento do país. Além disso, era abertamente contra a imigração dos chineses, uma vez que, do seu ponto de vista, “[p]referir uma ‘raça decrépita e gasta’ aos ‘povos progressistas da Europa’ seria um erro” (PRIORE, 2001, p. 42-43). Nesse embate, participou, através de sua pena e acompanhado por outros intelectuais da época, de um rigoroso “protesto contra a nefanda tentativa de manchar-se o solo do Brasil com representantes de uma raça atrofiada e corrupta” (PRIORE, 2001, p. 42).

E o estrangeiro, esse elemento “extra” na equação? Encontra ele lugar de representação na obra dos Taunay? Em *Inocência* lá está Meyer, representante europeu do mundo da ciência, da “luz”. Ele realmente destoa dos demais por seus gestos, conhecimento e aparência. Pereira, apesar de extremamente incomodado com sua presença, não consegue evitar a admiração por sua compleição física entendendo que era um “espécime de beleza masculina”. Ele chega mesmo a confidenciar a Cirino: “– Vosmecê já reparou, amigo, como este estranja é figura bonita? Tão arco! e que olhos que tem!... As mulheres hão de perder a cachola por causa deste bicharrão...” (TAUNAY, 2008, p. 70). E justamente por conta de sua origem europeia e, portanto, “civilizada” com relação às gentes que encontra no novo mundo, é que, em diversas ocasiões, as lentes do naturalista não lhe permitem escapar do olhar estereotipado e preconceituoso. Logo de saída, ele manifesta seu desagrado pelo costume das famílias trazerem suas filhas praticamente cativas em casa. Porém, ele está mais interessado nos insetos do que nas pessoas nesse riquíssimo santuário ecológico. Por mais de uma vez ele ralha com Juke, seu ajudante simpático, porém tagarela e indolente para os padrões do sistemático cientista alemão. Quando ele tenta participar de uma conversa entre Meyer, Cirino e Pereira, é repreendido pelo chefe de uma forma que revela o que realmente pensa dele: “Voltou-se o alemão para ele com calma, e, interrompendo-o: – Juke, vá ver onde estão burrinhos e não bote sua colher, quando gente branca está falando com o seu patrão” (TAUNAY, 2008, p. 70-71). A situação parece encontrar eco um pouco mais para frente na ação, só que dessa vez Meyer o adverte com mais aspereza: “– Juke, repreendeu o

alemão revestindo-se de ar severo, não tome confiança com gente que não é da sua classe...” (TAUNAY, 2008, p. 86). Interessante que à medida que o naturalista vai se deparando com situações e pessoas tão diferentes de sua cultura, ele pontua esses “estranhamentos” aos conhecidos brasileiros sendo, porém, flexível o suficiente para contorná-los e evitar que seu trabalho seja interrompido.

Essa segunda vez em que Juque é repreendido por Meyer deve-se ao fato de o ajudante referir-se aos tipos de mulheres que encontrou no Rio de Janeiro: “Aí é que sai à rua uma tafularia de deixar a gente tonta de uma vez, de queixo caído. Umas tão alvas!... Outras cor de café-com-leite... crioulas chibantes” (TAUNAY, 2008, p. 86). São retratos rápidos dos variados matizes de mulheres brasileiras, assim como os já registrados pelas tintas de Adrien Taunay.



Figura 109 – Retratos femininos em aquarelas de Adrien Taunay: *Costume de S. Paul*, 1825; *Indienne Xiquitos de la mission de S. Rafael*, 1827; *Rio Quilombo, no Distrito da Chapada*, 1827 e *Sebastiana, filha da mestiça Francisca de Sales e de um branco*, 1827. (DETALHES)

Na diversidade étnica e cultural estão entranhadas as raízes do brasileiro. O século XIX, porém, elegia o representante da nação. Não seria o sertanejo, o mestiço, tampouco o negro, mas o índio – edênico e idealizado. Isso porque havia a necessidade, preconizada pelos autores românticos, de “romper com a tradição europeia, mesmo que aparentemente, e buscar em nossas origens a brasilidade, essência esta foi encontrada no índio e também na natureza: se não tínhamos castelos, tínhamos o maior rio do mundo, florestas exuberantes e riquezas naturais” (SENRA, 2014, p. 43). Importante lembrar que, além da bela e jovem sertaneja Jacinta, a inspiração para a heroína Inocência veio da índia Antônia, amor da juventude de Alfredo Taunay. Uma mestiçagem literária. No entanto, essa “influência indígena” não encontra representação na obra. A questão dos índios é central em *Irecê a Guaná* e frequentemente retomada em *Memórias*. Porém, na narrativa de *Inocência*, eles praticamente inexistem. São brevemente mencionados e, de forma nada idealizada, equiparados a animais. Pereira, por exemplo, refere-se a D. Pedro II como um grande

soberano que “pinchou os emboabas⁹¹ para fora desta terra do Brasil e levantou o Império nos campos do Ipiranga, [...] onde houve em seu tempo colégio de padres e fradaria grossa, e donde os mamelucos saíam para ir por esses mundos afora bater índios brabos e caçar onças” (TAUNAY, 2008, p. 75). Em *A Retirada da Laguna*, os índios são apresentados também periféricamente e de forma um tanto ambivalente: engrossam as fileiras do exército lutando ao lado dos soldados brasileiros, ao mesmo tempo que evidenciam traços e comportamentos selvagens. Na narrativa, os Terenas e os Guaicurus e são chamados de “bravos auxiliares” que conseguiram vencer a indolência – estes últimos, no entanto, abandonam a coluna quando a situação fica insustentável e acentuam-se as deserções. Essas são caracterizações distantes daquelas realizadas pelo tio pintor, que – além dos brancos, negros e mestiços – retratou os Guaná e os Bororo quase mimetizados com a paisagem, de tão integrados a ela: sujeito e território em harmonia humboldtiana. É na obra legada por Adrien Taunay que a figura do índio realmente ganha protagonismo e beleza estética. Como não poderia deixar de ser, aparecem envoltos pela aura romântica de uma certa introspecção e mistério, além da total comunhão com a natureza.



Figura 110 - Aquarelas de Adrien Taunay (1827): *Visão do Paraíso, com palmeiras buritis no Cerrado de Mato Grosso* e *Homem e mulher Bororo*. (DETALHES)

Independentemente do tipo de representação artístico-literária, no campo histórico há uma distância abissal entre o que se idealizava em relação à figura do índio a partir do século XIX e o descaso dessa parcela da população pelo poder público. Schwarcz e Starling

⁹¹ Portugueses.

apontam para o paradoxo envolvendo os primeiros moradores em terras brasileiras (na verdade, na sua terra):

o descuido político com os indígenas é paralelo à sua eleição como símbolo romântico na literatura e na poesia. Sabia-se pouco a respeito dos nativos, mas na literatura ferviam os romances épicos com chefes e indígenas heroicos e amores silvestres. Dicionários de línguas indígenas vendiam como pão fresco, e o próprio imperador, animado pela voga que assolou a corte, passou a estudar o tupi e o guarani. (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 285-286)

Essa é inegavelmente uma marca da nossa identidade partilhada até os dias de hoje. Por vezes temos muito enaltecimento retórico, mas não prático, de nosso povo tão diverso e de nosso patrimônio histórico e natural. É dessa época e dessa conjuntura político-cultural, como sabemos, que surge a monografia de Martius, a qual, como também sabemos, indica a necessidade de contemplarmos as três matrizes raciais se de fato desejamos contar a história do Brasil e compreendermos o processo de nossa formação enquanto povo. Porém, como bem observa Senra (2014, p. 46), essa “mitologia da comunhão étnica no Brasil [que] iniciou-se com a Independência [...] precisaria mais de um século até que conseguisse a configuração definitiva, representada na obra de Gilberto Freyre”, entre outros teóricos que debatem o assunto a fundo e por vezes de formas antagônicas (vide notas 8 e 9). A autora também chama a atenção para um aspecto muito importante: “Cabe também ressaltar que a construção de um símbolo não é feita somente pelo relembrar de seus atos, mas também pelo esquecimento daquilo que é considerado indigno ou insignificante” (SENRA, 2014, p. 32). Corroborando essa ideia, Schwarcz (2009, p. 20) entende que a definição da identidade “é sempre um fenômeno contrastivo e seletivo; um processo de seleções que implica em lembranças e esquecimentos”. Dessa forma, segundo as teorias vigentes da época, apesar de os negros constituírem a maioria da população, por “não apresenta[rem] qualidades que construiriam um grande país” foram convenientemente quase que suprimidos da representação literária e artística. “Sua ausência nos escritos românticos evidencia a mentalidade de uma elite que não gostaria de ver um Brasil negro, ou pardo” (SENRA, 2014, p. 44). O índio foi eleito como o representante de nossa brasilidade e a figura do negro foi convenientemente omitida “como um dos membros responsáveis pela formação nacional” (SENRA, 2014, p. 44). Tal contexto certamente lança luz sobre alguns aspectos recorrentes na obra dos Taunay em que é possível constatar minúsculas e/ou pulverizadas representações da parcela negra da população. De forma rarefeita – mas por vezes, inusitada – o negro encontra seu registro nos livros e quadros dessa família de origem francesa em

processo de transculturação na nação brasileira, a qual existia apenas enquanto concepção. É quase, poderíamos afirmar, um flerte representacional.

Os escravos aparecem diminutos, por exemplo, nas pinturas de Nicolas Taunay, o que, tendo em vista que o pintor era um exímio miniaturista, não deveria causar estranhamento. O que de certa forma torna sua obra singular, é que o negro é representado de maneira, poderíamos dizer, menos “hierarquizada” do que permitia a mentalidade dominante da época. Compartilham, geralmente, a mesma estatura, cenário e contexto que os demais personagens, especialmente do pintor quando autorretratado, ladeando-o, como é o caso de *Cascatinha da Tijuca* em que estão ali apreciando o trabalho do artista.



Figura 111 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY: *Cascatinha da Tijuca*, s. d. Óleo sobre tela, 53 x 37 cm. Rio de Janeiro, Museu do Primeiro Reinado. (DETALHE)

Talvez tenha sido essa a forma que Nicolas encontrou para sublimar a nova realidade brasileira que muito o surpreendeu e que a custo conseguiu interpretar: “O sol dos trópicos, seus verdes e azuis, assim como a população escrava, se transformariam em temas a serem relidos e reelaborados com dificuldade. Esses eram mesmo ‘trópicos difíceis’, mas produtores de novas concepções visuais” (SCHWARCZ, 2009, p. 41).

Ainda com relação ao registro do negro na pintura de Nicolas Taunay, outras telas registram particularidades dignas de menção. É o caso, por exemplo, de *Primeiro Passeio de D. João VI e D. Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, em que Schwarcz (2014a, p. 247) destaca “o contraponto entre os soldados que acompanham o cortejo – todos brancos (quase europeus e napoleônicos), com suas espadas empunhadas – e os escravos, que tomam a parte inferior da tela”.



Figura 112 - NICOLAS-ANTOINE TAUNAY – *Primeiro Passeio de D. João VI e D Leopoldina na Quinta da Boa Vista*, 1816-1821. Óleo sobre tela, 92,5 x 146,5 cm. (DETALHE)

A ambientação guarda muitas semelhanças com cenários e personagens europeus. Assim, pontua Schwarcz, essa representação

bem que poderia ser uma cena pastoral europeia, não fosse a vegetação singular e alguns poucos negros, que, como sempre, observam ou trabalham. No entanto, como noutras telas, encontram-se ao lado do pintor como se este subvertesse uma convenção que impunha a separação entre senhores e escravos. Na floresta, como nas demais telas de Taunay, quase não há povo. Os dois escravos que lá estão assistem à passagem da corte, sem interferir no movimento da cena. (SCHWARCZ, 2014a, p. 247)

Por outro lado, de forma sutil, a escravidão é projetada em sua obra ao estilo de “a vida como ela é”. Em *Vista do Rio com a Glória tomada do palácio de Sua Excelência o marquês de Belas*, por exemplo, alguns detalhes mostram os escravos em tarefas rotineiras as quais revelam as relações de poder estabelecidas pela instituição da escravidão no Brasil:



Figura 113 - NICOLAS ANTOINE TAUNAY: *Vista do Rio com a Glória tomada do palácio de Sua Excelência o marquês de Belas*, 1816-21. Óleo sobre tela, 30,48 x 45,72 cm. Coleção Paulo Geyer. Museu Imperial/IPHAN/Ministério da Cultura. (DETALHES) ⁹²

⁹² SCHWARCZ, 2014a, caderno cor 2, ilustração 12.

À esquerda, a cena em que “uma escrava negra carrega uma criança nos braços [...] é só pretensamente ingênua, já que ela recupera uma das críticas comuns ao cativo e à amade-leite negra”; nas outras duas imagens (ao centro e à direita), com a representação de escravos carregando seus senhores pela praia até uma embarcação, novamente Nicolas Taunay “delicadamente criticava o sistema da escravidão e sua tremenda desumanização” (SCHWARCZ, 2014a, caderno cor 2, ilustração 12).

Em Félix-Émile, os escravos aparecem ora integrados à natureza em atitude pastoril, ora participando da derrubada e queimada da floresta, obviamente arregimentados e orquestrados pelos brancos.



Figura 114 - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): - FÉLIX-ÉMILE TAUNAY (1759-1881): *Vista da Mãe D'Água (Paisagem da Tijuca)*, ca 1840-1850. Óleo sobre tela, 50x65 cm. São Paulo, MASP/ Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. (DETALHES)

Também “viajam para a Europa” através do panorama da cidade do Rio de Janeiro em que aparecem representados como parte do grupo que observa a comitiva de D. Pedro I ou desfrutando da vida doméstica:



Figura 115 - *Panorama da cidade do Rio Janeiro* - com base nos desenhos elaborados por Félix-Émile Taunay e pintados por Frédéric Guillaume Ronmy em 1824. (DETALHE)

Se em *Inocência* a representação da figura do índio é praticamente nula, a do negro se dará de forma periférica. O anão Tico e a velha escrava Maria Conga, aparecem em toda sua particularidade e exotismo e não pouco simbólico mutismo. Por que haveriam de ter voz? Maria Conga pouco aparece e pouco fala. Tico é mais presente e importante no enredo, mas mudo. Ironicamente, porém, é ele quem, por meio de gestos, redirecionará Manecão para que persiga Cirino e não Meyer. Interessante que esse silenciamento no livro mais famoso de Taunay, fazendo com que a figura do negro seja atribuída uma importância menor, é contraposta à sua configuração em *A cidade de Mato Grosso, o Rio Guaporé e sua mais ilustre vítima* em que o negro, através da figura do “homem de côr, um preto, velho, muito velho” (TAUNAY, 1891, p. 39), Cardoso Guaporé, divide protagonismo com nada menos que o irmão do presidente da República, João Severiano da Fonseca, uma vez que ele é uma das duas fontes a lhe trazer informações relevantes sobre o Adrien, o tio artista que nem chegara a conhecer.

Além de Tico e Maria Conga, personagens que ao menos têm nome e que, mesmo que periféricamente, participam da ação, Pereira também possui três escravos que são mencionados ligeiramente durante a narrativa. Num determinado momento após a refeição, ele anuncia: “– Agora [...] vou dar um giro pela minha roga, onde estão na capina três negros cangueiros, um dos quais é o meu fazendeiro” (TAUNAY, 2008, p. 80). Parece então, que um deles tem uma posição de mais prestígio, porém, mais para frente na ação ficamos sabendo da angústia de Pereira em ter que fiscalizar Meyer em vez “de feitorar o trabalho dos negros... O meu fazendeiro é um diabo ruim e já velho...” (p. 131). O encanto pouco durou. Na verdade, eles são descritos como sendo “três avelhantados escravos [em razão]

dos trabalhos agrícolas” (p. 98). As notas do livro explicam os termos cangueiro, que significa “sem préstimos”, e fazendeiro, que “no sertão do Mato-Grosso, é, não proprietário das terras, mas o capataz, o feitor” (p. 80).

Um tom mais democrático e empático ao referir-se à figura do negro em *Inocência* parece surgir mais para o final da narrativa quando Antônio Cesário responde à pergunta de Cirino: visse ele “um homem arrastado numa corredeira e pudesse atirar-lhe uma corda e salvá-lo... o faria?” (TAUNAY, 2008, p. 169). A réplica pronta e assertiva revela o caráter humano e solidário do padrinho de Inocência: “Ainda que corra perigo de vida, não deixarei homem nenhum, branco ou preto, livre ou escravo, rico ou pobre, conhecido ou não, sem o socorro de meu braço” (p. 169). Tal resposta permite presumir que ele certamente teria se resolvido por interceder a favor de Cirino, caso a tragédia não tivesse se antecipado.

Em *A Retirada da Laguna*, há pouquíssimas referências à presença negra, apesar de historicamente esse ter sido um ponto de bastante discussão no cenário político e militar à época dos eventos narrados. Isso porque durante a Guerra do Paraguai, escravos passaram a lutar como soldados, adquirindo ao mesmo tempo a liberdade e o privilégio de lutar e morrer como soldados brasileiros. Seu acesso à possibilidade de cidadania foi levado a cabo literalmente por meio de um batismo de fogo. Como elucida o pesquisador Rodrigo Elias, “[m]uitos mataram e outros tantos morreram nos campos abertos e nos lamaçais do país vizinho, embalados pela melodia do Hino Nacional e sob a mesma bandeira verde e amarela, forjando ali, na mais violenta face que pode assumir um Estado, um sentimento de unidade” (ELIAS, 2013, p. 36).

Apesar de necessária, a presença de escravos negros nas fileiras do exército provocou reações muito depreciativas por parte do exército paraguaio. Primeiramente acusavam os soldados brasileiros de covardes. Além disso, de acordo com Schwarcz (2017, p. 306), a “‘mudança de coloração’ do Exército do Brasil não passaria [...] despercebida aos críticos jornais paraguaios, que passaram a chamar os soldados brasileiros de ‘los macaquitos’”. Além disso, muitas charges veiculadas à época, para profunda irritação de D. Pedro II, apresentavam “não só os soldados como macacos, mas também seus generais, o imperador e a imperatriz” (SCHWARCZ, 2017, p. 306).⁹³ Porém, a situação se impunha e

⁹³ D. Pedro II era conhecido por defender a liberdade de imprensa, bem como por procurar não absorver as críticas por um viés pessoal. No entanto, apesar de sua célebre atitude de tolerância, essa crítica em particular parece ter afetado o imperador de forma bastante negativa e é por vezes atrelada ao acirramento de ânimo que tomou conta dele no período final da Guerra. “Esse tipo de representação”, aponta Schwarcz (2017, p. 306), “parecia só aumentar a obstinação de d. Pedro II, que, associado a macacos, tornava-se ainda mais inflexível em sua perseguição ao ‘caudilho López’”.

era já irreversível:

Em todo o Brasil foram organizados corpos de combatentes espontâneos – os Voluntários da Pátria – que iriam para o *front* submetidos ao Exército. Com o desenrolar do conflito, esses grupos também passaram a incorporar ex-escravos que haviam sido libertados especificamente para o combate. Estes homens, os libertos, foram lutar lado a lado com negros livres, mestiços e brancos, provenientes da Guarda Nacional e do Exército que, por sua vez, saíria do conflito como uma grande força organizada. (ELIAS, 2013, p. 36)

A guerra cruenta, símbolo mor da barbárie entre os homens, paradoxalmente acaba por forjar um sentimento de nação e deflagra a luta por cidadania do país a qual incluiria o negro na discussão. É o que expõe Elias (2013, p. 36) quando afirma que o “evento traumático na origem da nação brasileira foi a Guerra do Paraguai (1864-1870), que derramou indistintamente sangue de brancos e negros provenientes de todas as regiões do atual território”. Dessa forma, além do bélico, um conflito de ordem moral eclodiria e começaria a dominar o debate político, uma vez que o Estado finalmente “reconhecia, oficialmente, que havia indivíduos – inclusive nascidos no Brasil – que não eram cidadãos, mas propriedades de cidadãos. Este fato, por si só, impedia a existência efetiva de uma comunidade nacional” (ELIAS, 2013, p. 36). Inevitavelmente, a guerra gera uma nítida contradição, pois já “não era mais possível associar em uma mesma equação a exaltação da nacionalidade e a existência do cativo” (ELIAS, 2013, p. 37). Dessa forma, a questão da alforria, como postula Doratioto,

buscava encobrir o fato de o Estado monárquico brasileiro fundar parte de sua força nos campos de batalha “num segmento da população não reconhecido como portador de seus padrões culturais e morais”. A participação de negros livres e de escravos na guerra também contribuiu para que a instituição da escravidão fosse questionada após 1870, tornando-se tema de debate nacional. Afinal, a presença de libertos no Exército, quando este se tornou um importante ator político, “teve consequências profundas sobre o processo de crise e derrubada do Império”. (DORATIOTO, 2017, p. 274)

Foi justamente o fortalecimento do exército brasileiro, além de todos os desdobramentos do movimento pela abolição da escravatura, que levou ao fim do regime monárquico. “A guerra”, comenta Elias (2013, p. 37), “de certo modo, ajudou a sepultar a escravidão e a matar o Império. Mas a luta por cidadania estava apenas no início”.

No que tange ao relato de *A Retirada da Laguna*, não encontramos lá os soldados negros em uma representação condizente com sua efetiva participação no combate bélico. Eles aparecem muito mais no registro da Guerra feita pelo pintor Pedro Américo, por exemplo, do que nas páginas de Taunay. E o artista sofreu várias críticas por essa escolha.

Boa parte delas recebeu por conta de *Batalha de Campo Grande* devido, “de forma mais ou menos velada, à característica racial que deu à tropa brasileira, assim como o tratamento dispensado aos paraguaios” (STUMPF, 2019, p. 399). E com relação a *Batalha do Avaí*, a recepção crítica não foi, como era de se esperar, muito diferente. Nessa pintura,

Américo optou por uma cena sem centro único, composta de narrativas múltiplas, em que os gestos de heroísmo e bravura, embora identificáveis, se fundem num turbilhão. Dentro dela, os soldados negros surgem como uma imagem-sintoma que interrompe o curso normal da representação. Frente ao contexto da época e atentos à recepção crítica, que não deixou de perceber a caracterização dada por Américo às tropas [...], os soldados negros aparecem como detalhe que nos obriga a olhar além da observação passiva ou tautológica. (STUMPF, 2019, p. 399)

Talvez os escravos que aparecem como detalhes (aparentemente) acessórios ou diminutos e indefinidos borrões nas pinturas de Nicolas Taunay tenham também sua explicação – além das inquietações pessoais do artista – na questão da recepção dessas obras, como foi o caso de Américo. E talvez essa possa ser uma das causas do praticamente “apagamento” representacional dos negros em *A Retirada da Laguna*. Talvez eles não foram realmente “vistos” por Alfredo Taunay ou o foco na batalha como um todo fosse já um grande quadro a se representar nas impressões do jovem escritor que por vezes se viu ele mesmo em situação de batalha, prestes a perder a vida por uma bala paraguaia ou pelas doenças palustres que acometeram impiedosamente muitos soldados e comandantes próximos a ele. O certo é que, para se perceber e entender a representação dessas figuras antes ausentes e agora presentificadas em registros picturais ou escritos, é preciso abandonar deliberadamente o olhar distraído e lançar mão de um olhar atento, daquela “observação interessada” própria do naturalista como proposta por Süsserkind (2008, p.127). Isso porque, como afirma Stumpf referindo-se à proposta do filósofo e historiador Didi-Huberman, o olhar precisa ser treinado para que se possa

perceber a figura anônima da história quando ele deixa de ser invisível e toma forma visual. É preciso intencional uma mudança de foco para dar voz aos figurantes. De forma que “ao abordar o indivíduo que compõe a multidão, as pessoas anônimas, é que se devolve a cada um o poder de se impor, o direito de existir como retrato”. [...] A vasta iconografia sobre a Guerra do Paraguai produzida durante o desenrolar do conflito desviou do tema do soldado negro o quanto pode [...]. Quando ele aparece, nunca está em combate. Nesse sentido, quando iluminamos o pano de fundo da batalha de Américo e damos voz aos figurantes, como propõe Didi-Huberman, os soldados dispersos no turbilhão ressurgem como imagens mais potentes do que qualquer retrato de grandes dimensões que, para elevar o negro, o exclui da sua condição. (STUMPF, 2019, p. 399-401)

Na *Batalha do Avaí*, as figurações dos negros aparecem de formas diversas. Eles surgem, por exemplo, ombreados aos soldados brancos, como os que estão posicionados logo atrás do autorretratado Pedro Américo, apresentado como soldado número 33 (à esquerda), ou dispersos no teatro da batalha, como o que surge emoldurado pelas espadas e armas (à direita):



Figura 116 - PEDRO AMÉRICO: Batalha do Avaí, 1877. Óleo sobre tela. 600cm x 1100cm. Museu Nacional de Belas Artes, RJ. (DETALHES)

Já em *A Retirada da Laguna*, apesar da parva representação da figura negra, há uma em especial que acaba sendo bastante emblemática: uma personagem que mereceu lugar tanto nas páginas de Taunay como no Monumento aos heróis de Laguna e Dourados. Tratava-se da mulher de um dos soldados chamada por Taunay de preta Ana e cuja atitude brava e abnegada não escaparia da observação do escritor. Ela foi muito prestativa e solidária no trato com os feridos que cresciam em número durante a batalha e que eram “todos levados à ambulância provisória, onde os nossos médicos os puseram nos carros de bois, apertados, não há dúvida, e uns sobre os outros, mas recebendo todos os socorros que as circunstâncias comportavam” (TAUNAY, 2013, p. 104). Assim descreve Taunay as valiosas ações da “heroína” de guerra nessas circunstâncias extremas: A preta Ana “antecipara nesta obra caridosa os cuidados da administração militar [desvelando-se] por

todos os feridos que lhe traziam, tomando ou rasgando das próprias roupas o que lhe faltava para os pensar e ligar, proceder [...] digno de nota e admiração [...]” (p. 104). No Monumento aos heróis de Laguna e Dourados, ao lado de outras figuras homenageadas, a ela foi reservado um lugar de destaque em um dos painéis de bronze em alto-relevo. Ela aparece no segmento do Transporte dos coléricos, seguindo ao lado dos enfermos e com o braço estendido a uma menina que a ele se agarra durante a marcha. Os seios à mostra evidenciam a emblemática atitude de rasgar suas vestes para usar como bandagens no trato com os doentes e combalidos.



Figura 117 - Monumento aos heróis de Laguna e Dourados, Praia Vermelha, RJ:
Painel Transporte dos coléricos. (DETALHE)⁹⁴

Aliás, a força simbólica de um monumento tem importante papel quando se trata de construir e manter identidades nacionais. Todo monumento, afirma Manguel (2009, p. 286), para que seja autêntico deve ser “tanto memória quanto reflexão”. Por essa chave, o minucioso e sensível relato bélico de Taunay é também um monumento a serviço da nação, como bem aponta Stumpf:

⁹⁴ FONTE: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2012/03/o-monumento-aos-herois-de-laguna-e.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

Foi através da pena que Taunay criou seu monumento à Guerra contra o Paraguai, materializado na obra *Retirada da Laguna* [o qual] tornou-se um símbolo da resiliência do soldado brasileiro. Mais do que isso, a narrativa de cunho memorialístico dava conta de afirmar um país maior e mais coeso após a guerra. A história dos expedicionários do Mato Grosso não trata de uma vitória sobre o inimigo. [...] A *Retirada da Laguna* apresentava uma narrativa da vitória daqueles homens contra a natureza, conquistada graças à união entre o exército e os sertanejos, tipo representado na figura do indispensável guia Lopes, com o apoio dos indígenas. (STUMPF, 2019, p. 229)

Também o são os documentos históricos, sejam eles verbais ou pictóricos, já que encerram memórias coletivas e promovem análises interpretativas sobre o contexto da nação. Dessa forma, como atenta Mauad (2005, p. 141), não se deve “esquecer jamais que todo documento é monumento, se a fotografia [assim como qualquer outro tipo de imagem] informa, ela também conforma uma determinada visão de mundo” (MAUAD, 2005, p. 141). No contexto político do século XIX, portanto, para que se pudesse viabilizar uma identidade nacional “era premente destacar certa memória, reconhecer uma cultura e criar um ambiente favorável à nova nacionalidade” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 284), objetivos tomados como responsabilidade de forma central pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado com esse fim em 1838. Estava sob responsabilidade do IHGB, portanto, a construção de “uma história nacional, a partir da seleção de eventos e grandes personagens, logo transformados em heróis” iniciando, assim, “um processo que implicava não só o fortalecimento da monarquia e do Estado como a própria unificação nacional, que seria obrigatoriamente uma unificação cultural” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 285).

Por essa linha, entende-se igualmente a importância da criação da Academia Imperial de Belas Artes, tarefa, como já vimos, assumida pelo grupo de artistas franceses liderados por Lebreton na primeira metade do século. Da trajetória que compreende desde sua concepção até a efetiva concretização emanam implicações muito simbólicas que permitem refletir a respeito da maneira como compreendemos e respeitamos nossa história. A sede da AIBA, por exemplo, só é inaugurada dez anos mais tarde de sua “fundação” em 1816. Dessa forma, nas palavras do historiador e artista visual Bernardo Almeida, “a Academia durou toda a sua existência para se ver terminada” (ALMEIDA, 2008, n.p.). O arquiteto Grandjean Montigny projetou o prédio que alojaria as atividades da AIBA que é considerado o primeiro exemplo de arquitetura neoclássica no Brasil. Deste primeiro edifício hoje resta somente o portal que fica no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.⁹⁵ O

⁹⁵ Essa construção hoje não existe mais. Nas palavras do fotógrafo e ilustrador, Luiz Eugênio Teixeira Leite, que merecem aqui ser reproduzidas, o “prédio da AIBA [foi] construído em 1826, sob projeto de Montigny, e

próprio jardim foi projetado respeitando os moldes neoclássicos e, além do antigo Portal da AIBA, abriga um outro do mesmo estilo – a antiga fachada da Fábrica de Pólvora de Mestre Valentim que se conserva no local original de sua construção. Pode-se considerar, então, que “o berço institucional do estilo [neoclássico] no país está atualmente situado no Jardim Botânico do Rio de Janeiro” (ALMEIDA, 2008, n.p.).

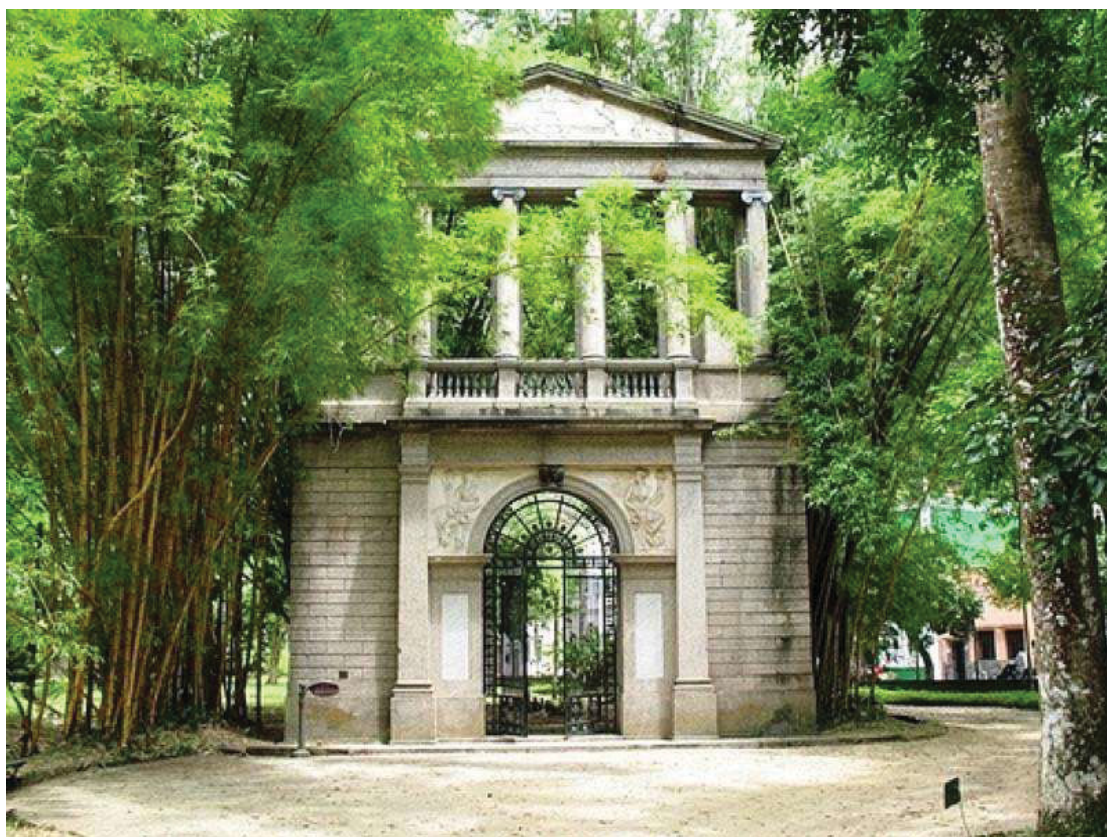


Figura 118 - GRANDJEAN MONTIGNY: Frontão da Antiga Academia Imperial de Belas-Artes, Vista Frontal Jardim Botânico, Rio de Janeiro.⁹⁶

Assim como qualquer monumento, o Portal da AIBA deveria “fazer pensar”. Almeida (2008, n.p.) atenta para os detalhes da arquitetura que têm uma mensagem a

infelizmente desaparecido em 1938, quando então a República já o rebatizara para Escola Nacional de Belas Artes. Um golpe da caneta do então presidente Getúlio Vargas colocou-o abaixo, sob a alegação de que no mesmo terreno ele faria construir seu Ministério da Fazenda – o que jamais aconteceu. Diz a lenda que, em visita após a derrubada, o caudilho teria ficado desapontado ao ver o terreno restante, considerando-o pequeno. O monumental Palácio da Fazenda que conhecemos hoje, em estilo neogrego, acabou por fim sendo construído na Esplanada do Castelo, bem longe dali. Quanto ao terreno onde esteve o prédio da AIBA, passados 76 anos da demolição, continua desocupado até hoje, sendo explorado por um... estacionamento! [...] Por sorte – ou ironia do destino –, o então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) adquiriu ao demolidor, no apagar das luzes, o pouco que sobrou do lindo prédio de Montigny: a portada e seus baixos-relevos, que desde 1940 repousam majestosos no Jardim Botânico do Rio de Janeiro, ao final de uma aleia de palmeiras imperiais” (LEITE, 2015, n.p.).

⁹⁶ FONTE: <https://cartografias.catedra.puc-rio.br/wp/timeline-post/1826/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

transmitir “como se observa na sobriedade das colunas laterais ou no emblema cívico do Reino Unido de Portugal Brasil e Algarves, que embora adornado com floreios, é uma típica presença da virtude patriótica, neoclássica por excelência”.

Como sabemos, Alfredo Taunay, além de escritor e militar, atuou na esfera pública deixando alguns legados de sua administração às gerações que se seguiriam. Durante o curto período em que presidiu a província do Paraná (1885-1886), por exemplo, além de implementar suas políticas imigratórias, realizou algumas intervenções urbanas, como é o caso do Passeio Público de Curitiba. Fundado no ano de 1886, o mais antigo parque da cidade, até hoje ponto turístico e de encontro dos moradores, na verdade nasceu de um problema sanitário para o qual mostrou-se uma alternativa ecológica e sustentável um tanto *avant-garde*:

A margem do Rio Belém ao norte do centro de Curitiba era, no Século XIX, uma área alagada e considerada foco de doenças. A solução encontrada foi a construção de um parque urbano, a exemplo dos já existentes no Rio de Janeiro, São Paulo e que começavam a se espalhar por outras cidades brasileiras.

Foi assim que o presidente da província do Paraná, Alfredo D’Estragnolle Taunay, ordenou a construção do primeiro parque urbano de Curitiba, que viria a ser inaugurado em 1886 – o Passeio Público.⁹⁷

Possuindo uma área arborizada de 70.000 m², além de constituir um espaço de lazer, é hoje também um centro de pesquisa e conservação ambiental. De acordo com o Portal da Secretaria do Meio Ambiente de Curitiba, o parque “[n]asceu da drenagem de um terreno pantanoso. Passou por várias transformações ao longo do tempo, tendo sido conhecido como Jardim Botânico”. Foi também o “primeiro zoológico da cidade”.⁹⁸ Seus históricos portões em estilo *art-nouveau*, cartão postal da cidade, foram inspirados no portão do Cemitério de Cães de Paris.⁹⁹

⁹⁷ FONTES: Portal da Secretaria do Meio Ambiente de Curitiba e Blog Curta Curitiba. Disponíveis em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/passeio-publico/324> & <https://curtacuritiba.com.br/sobre-curitiba/> Acesso em: 22 jun. 2020.

⁹⁸ Ibidem.

⁹⁹ Não foram, entretanto, esses conhecidos portões construídos na “inauguração do parque. Ele[s] data[m] de 1916. Nessa época, o prefeito Cândido de Abreu realizou uma grande reforma no parque (a maior até então) e ordenou a construção do portão para marcar a entrada do Passeio”. FONTE: Blog Caminho pela vida (14 jun. 2012). Disponível em: <http://equipelontra.blogspot.com/2012/06/por-tras-da-historia-do-portao-do.html>. Acesso em: 22 jun. 2020.



Figura 119 - Portões do Passeio Público de Curitiba inspirados no portão do Cemitério de Cães de Paris.¹⁰⁰

Monumentos são importantes para a memória coletiva por serem capazes de nutrir a noção de pertencimento a um espaço geográfico e a uma história compartilhada. Um monumento inscreve-se, portanto, na dimensão espacial para projetar-se na dimensão temporal. É uma interrupção, uma pausa no aqui e agora para lembrar do passado, refletir sobre o presente, e, a partir dessa experiência, sugerir direcionamentos e correções de rotas que viabilizem projetos eficientes para o futuro.

Com efeito, os patrimônios e monumentos são instrumentos essenciais na ideia que um povo faz de si mesmo. De acordo com o portal do IPHAN, Instituto Preservação do Patrimônio Histórico e Artístico Natural, os patrimônios, sejam eles de ordem cultural, natural ou imaterial adquirem uma grande “importância como referência e identidade das nações”.¹⁰¹ A Convenção do Patrimônio Mundial Cultural e Natural, adotada em 1972 pela Organização das Nações Unidas para a Ciência e a Cultura (UNESCO) estabelece como patrimônio cultural os “monumentos, conjuntos arquitetônicos ou paisagísticos, locais de interesse” e como patrimônio natural os “monumentos naturais, as formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem *habitat* de espécies animais

¹⁰⁰ FONTE: <https://curtacuritiba.com.br/2018/08/31/13-curiosidades-sobre-o-passeio-publico/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

¹⁰¹ FONTE: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/24>. Acesso em: 22 jun. 2020.

e vegetais ameaçadas, Os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas” (UNESCO, 1972). Já na Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial de 2003 estabelecem-se como componentes do patrimônio cultural imaterial:

as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural [manifestando-se nos seguintes campos]: a) tradições e expressões orais, incluindo o idioma como veículo do patrimônio cultural imaterial; b) expressões artísticas; c) práticas sociais, rituais e atos festivos; d) conhecimentos e práticas relacionados à natureza e ao universo; e) técnicas artesanais tradicionais. (UNESCO, 2003)

Tão importante quanto identificar nosso patrimônio é zelar pela sua manutenção, conservação e preservação já que encerram memórias e narrativas de um povo e nação. Segundo Marin (2016, p. 191), desconhecer “acontecimentos, processos, sítios e símbolos da formação brasileira [afeta] a própria identidade nacional [permitindo que exista] o risco de os significantes culturais terem seus significados esvaziados, perdendo o seu sentido de identidade cultural”. Na história bíblica referente à passagem do Rio Jordão, os israelitas foram divinamente orientados a, durante a travessia, retirarem do seu leito doze pedras – cada uma simbolizando uma das doze tribos de Israel – e com elas edificarem um monumento. No futuro quando um descendente perguntasse o que significava aquela “instalação”, seria contada a história da intervenção de um Deus poderoso que abriu o rio que transbordava em suas ribanceiras e permitiu que seu povo atravessasse sem molhar os pés. Assim Josué recebeu e transmitiu a mensagem divina a Israel:

Vocês vão ter de entrar no Jordão e ir até onde está a Arca. Cada um de vocês deverá pôr uma pedra nos ombros – doze pedras ao todo, uma para cada tribo. Com elas vamos construir um monumento, de modo que no futuro, quando as crianças e os jovens de Israel perguntarem: “Para que são estas pedras?”, vocês dirão: “É para lembrar que as águas do Jordão pararam de correr quando estávamos atravessando o rio com a Arca de Deus!” O monumento vai servir para fazer o povo lembrar sempre deste espantoso milagre. (JOSUÉ 4: 5-7)

O memorial seria um símbolo do caráter e amor divino. O Eterno sabia da memória curta do gênero humano. Abrir milagrosamente um rio não é algo que se faz todo dia e, portanto, não era algo para ser esquecido. Diante de uma situação inusitada como essa, ninguém teria lembrado de pegar pedras pelo caminho durante a marcha apressada. Precisaram que o olhar onisciente que atravessa os séculos, os orientasse a fazê-lo. Havia ali uma lição e uma mensagem a ser passada para as gerações futuras que valia o tempo e esforço para edificar o memorial.

Por meio dessa função, que se entende como didática, é possível atribuir o caráter de monumento também a manifestações artísticas e culturais diversas como as que a família Taunay produziu no Brasil. Campinho (2019, n.p.) entende que, “[c]onstituindo-se como monumento humano por excelência, a Literatura inscreve-se no tempo [uma vez que a] dimensão temporal intrínseca faz da obra literária uma cápsula do tempo, repositório de memória e monumento”. Por sua vez, Schlichta (2006, p. 12), entende que “a obra de arte é um monumento representativo da civilização na qual foi produzida”. Na mesma linha, a autora cita o historiador Jacques Le Goff para reiterar que “documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF apud SCHLICHTA, 2006, p. 38). Nossa língua, nossa literatura, nossas obras artísticas e arquitetônicas, bem como nossos recursos e paisagens naturais são, portanto, patrimônios nacionais, já que nos expressam enquanto povo e nação. E como esses elementos encontram lugar nas obras dos Taunay, estas assumem, além da função estética, um papel de monumento e documento, uma vez que guardam e também discutem a nossa memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É o momento de retomarmos algumas questões iniciais. Dentro da parcela que lhes cabe, a partir dos fragmentos de espelhos que refletem nossa história e cultura pela qual os Taunay foram responsáveis, encontramos algum lugar de identificação? As representações em suas telas e páginas contribuíram de fato para compor a ideia de Brasil que temos hoje? Nosso processo de formação identitária encontra algum eco no conjunto dessa obra? As análises aqui apresentadas certamente demonstram que sim. Estamos, povo e território, ali refletidos e ali anunciados. Essas obras fazem parte do arcabouço de expressões culturais que nos representam e, como tais, investem-se de valores com potencial para as elevarem à estatura de monumentos, uma vez que funcionam ao mesmo tempo como memória e reflexão. Segundo o historiador e filósofo José Carlos Reis (2006), “[o]s grupos que conseguem se ver no espelho da cultura, que conseguem construir a própria figura, em uma linguagem própria, identificam-se, isto é, criticam-se, reconhecem o próprio desejo e tornam-se competentes até na ação econômico-social” (apud SENRA, 2014, p. 19). Na mesma chave, o escritor Otto Winck entende que a cultura “fornece um espelho ao ser humano através do qual ele se enxerga e se compreende melhor. A literatura e a arte talvez não mudem o mundo como nós gostaríamos que mudassem, mas servem de espelho para o mundo” (WINCK, 2020). É uma das maneiras pelas quais as pessoas podem compreender melhor a si mesmas, assim como “sua realidade, a sua nação, o seu país. E para se mudar alguma situação, determinadas circunstâncias, determinados dados e fatos é necessário conhecê-los profundamente” (WINCK, 2020). Em *Que é a literatura?* Jean-Paul Sartre atribui um poder incrível à tarefa de quem se dedica a escrever. Através dos trabalhos de um escritor, afirma o filósofo, “homens que nunca se viram refletidos em espelho algum, e que aprenderam a sorrir e a chorar como cegos, sem se ver, encontrar-se-ão de súbito em face da própria imagem” (SARTRE, 2004, p. 28). A autorreflexão pode nos libertar, mas pode também nos constranger. Lilia Schwarcz, ao comentar como o brasileiro reage a momentos “incômodos” em que precisa se desdobrar sobre o próprio registro histórico, cita o mito de Narciso que acha “feio tudo o que não é espelho” (2015, p. 350). A expressão, retirada da letra de *Sampa* de Caetano Veloso, discorre sobre a dificuldade de nos reconhecermos diante dos espaços estranhos para nós. Quando espaço e sujeitos não se encontram conectados, estes não se reconhecem nas imagens que aquele emite. Mas achar feio aquilo que não parece refletir a ideia que fazemos de nós mesmos implica uma autoestima sadia para quem se tem em alta conta. Ou seja, é para quem se haja mais bonito do que as imagens que o

refletem – o que pode, obviamente, implicar uma atitude de alienação. E o país do complexo de vira-latas não parece ter uma imagem bem definida, positiva e resolvida de si mesmo.

O autoconhecimento implica necessariamente pôr em prática a metáfora do espelho, como postulada por vários teóricos, incluindo Manguel (2009, p. 185), que defende que é necessário nos vermos “de fora de nós mesmos”, se desejamos “conhecer objetivamente quem somos”. O autor prossegue expondo que para que esse exercício de auto(re)conhecimento seja efetivado, é imperativo nos contemplarmos “em algo que contém nossa imagem, mas não é parte de nós, descobrindo o interno no externo, como fez Narciso quando se apaixonou pela sua imagem no lago” (2009, p. 185). Ou seja, não há como reconhecermos a nós mesmos se não reconhecemos, num exercício de alteridade, aqueles que não são “nós”, já que “o espelho, o lago, é ainda assim uma máscara que não só nos revela quem somos, como também é ao mesmo tempo algo diferente de nós” (2009, p. 185).

Inegavelmente, os relatos dos estrangeiros exerceram essa função de algo diferente de nós e por isso mesmo desempenharam o seu devido papel no complexo processo de revelar e construir a nós mesmos enquanto nação. Uma situação pontual que ilustra essa concepção é oferecida por Sússekkind quando reporta uma situação recorrente experienciada por Spix e Martius durante suas viagens pelo interior do território brasileiro. Os naturalistas ficavam muito surpresos pela forma como eram abordados pelas pessoas que iam encontrando. Deixaram, assim, registrado que “[o]s habitantes não se cansavam de indagar dos estrangeiros acerca de sua pátria, da qual faziam a mais singular ideia” (apud SÜSSEKIND, 2008, p. 127). De fato, os viajantes que vieram para aprender sobre o Brasil, sabiam muito mais sobre ele do que os que aqui moravam. Entenderam logo que estariam investidos da função de espelhos para um povo que sabia muito pouco sobre si mesmo – como, de fato, acontece até hoje.

A questão que devemos sempre lembrar é que esses espelhos contidos nas narrativas de viagens dos estrangeiros são sempre subjetivos e multifacetados. Aliás, quaisquer imagens que procuram nos representar são fragmentadas, como explica Manguel, que retoma a visão lacaniana para reforçar a ideia de que

a nossa identidade deriva das imagens de espelho que existem fora de nós mesmos: essa “identificação alienante” é o modo como aprendemos a nos ver. Preso numa imagem que nos é fundamentalmente alheia – uma imagem feita de milhares de imagens fraturadas e fortuitas, como numa colagem cubista –, o nosso ego é, nas palavras de Lacan, uma “força inautêntica”, funcionando para ocultar a sua essencial falta de unidade. (MANGUEL, 2009, p. 219)

De fato, não é somente um espelho isolado que dá conta de refletir o caráter

brasileiro. É muito fácil, narcisicamente, nos identificarmos com as características positivas de nossa imagem como, por exemplo a narrada por Langsdorff, quando afirma que o brasileiro “[s]em dúvida alguma é muito mais hospitaleiro do que qualquer outro da Europa. O viajante sabe que, em qualquer parte em que houver um morador, há de ser por ele acolhido e tratado” (apud CÂNTIA, 2016, n.p.). Mas e as considerações negativas? Como a que diz respeito à ignorância sobre a própria condição explicitada por Spix e Martius? Reconhecer nossas mazelas e incompletudes não é tão simples assim. E daí, ao contrário de Narciso, não é às vezes muito agradável ver nossa imagem refletida – a não ser que o engenho e habilidade do artista dê uma distorcida na imagem, pequenas alterações (eufemismo para enganos autoinflingidos) com “finalidades nobres”.

Seja como for, é muito importante contemplar e estudar essas “heteroimagens”, como postula Celeste Ribeiro de Sousa, considerada a maior especialista em estudos imagológicos no Brasil. Para a autora, “[c]onstruir imagens de países é costume antigo e está associado à constituição da identidade grupal, que tem a ver com a criação do poder e da proteção do grupo e do indivíduo dentro dele” (SOUSA, 2009, p. 54). Portanto, é muito difícil, segundo a pesquisadora, compreender a resistência que existe em vários de seus pares ao acessar textos de estrangeiros que veiculem informações sobre nós. “Já ouvi dizer”, explica a autora, “que, para o Brasil, o estudo das suas heteroimagens é irrelevante, como se as opiniões alheias não fossem fundamentais para o conhecimento do que é próprio” (SOUSA, 2009, p. 53). Ela prossegue então, expondo as razões porque essa hipótese não se sustenta:

as pesquisas imagológicas em nosso tempo globalizado são indispensáveis para se entender e/ou aceitar não só o próprio e o alheio, mas também e, sobretudo, o modo como o próprio e o alheio se articulam, interligam e interagem. Investigar esses movimentos é a tarefa multidisciplinar da imagologia, de que a imagologia literária é coadjuvante. Cada país ou nação, qualquer que seja seu formato (Estado/nação, comunidade imaginária, comunidade linguística, comunidade pós-nacionalista), precisa aprender a ler-se no contexto planetário, se quiser manter sua voz. (SOUSA, 2009, p. 54).

O olhar no espelho, portanto, é um exercício para entender de forma prática o conceito de alteridade, pois ao mesmo tempo que aprendemos sobre nós, aprendemos também sobre aquele que nos retratou. E essa corresponderia à resposta a outro questionamento proposto na abertura desta pesquisa: os Taunay deixaram-se retratar enquanto nos retratavam? O que os nossos “retratos” em páginas e telas revelam sobre os artistas que as produziram? A resposta, como demonstramos, é de que um registro nunca é

inocente, sempre revela escolhas, demonstra presenças e ausências e evoca narrativas que de forma alguma eliminam “registradores” da equação, assim como reitera Celeste Sousa:

O espaço estrangeiro pode tornar-se, e isso acontece com frequência, reflexo da representação do que é próprio. Isto é, enquanto se tenta retratar o outro, usa-se a perspectiva do eu, de modo que o outro sempre se apresentará como um reflexo deste em toda a sua complexidade. Trata-se de um fenômeno muitas vezes identificado com a metáfora do espelho: na heteroimagem projetam-se elementos de autoimagem. É do conhecimento geral que as primeiras imagens do Brasil na Europa são fruto da imaginação exacerbada europeia, recém-saída da Idade Média, ainda à procura do paraíso na Terra. (SOUSA, 2011, p. 174)

O olhar no espelho, portanto, proporciona uma viagem: para dentro e para fora de nós. Os estrangeiros deixaram seus países e entraram em contato com povos e territórios desconhecidos. Com olhar atento e treinado de observadores, recolheram dados, classificaram e finalmente realizaram algum tipo de registro. Talvez só não estivessem completamente cientes de que saíam junto no retrato. Assim reflete Julia Kristeva em *Estrangeiros para nós mesmos* sobre a relação entre alteridade e identidade:

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade, o espaço que arruína a nossa morada, o tempo em que se afundam o entendimento e a simpatia. Por reconhecê-lo em nós poupamo-nos de ter que detestá-lo em si mesmo. Sintoma que torna o “nós” precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades. (KRISTEVA, 1994, p. 9).

O ato de representar do “outro” pode ocorrer de maneira a respeitar ou invadir o seu espaço, caracterizando, dessa forma, tanto um ato de redenção como de violência. O retrato descritivo-pictural de Inocência realizado pela pena de Taunay, através da lente de seu personagem Cirino, só foi possível porque este penetrou no seu claustro secreto e, sem violência (mas também não sem uma certa tensão invasiva) permitiu o registro de sua bela figura. Já em *A Retirada da Laguna*, Taunay é ao mesmo tempo retratista e retratado – um retratista participante. Como num espelho, um autorretrato como esse ou como os feitos pelo tio Adrien ou pelo avô Nicolas, tem como função lembrar “ao seu proprietário o seu próprio eu” (MANGUEL, 2009, p. 193). Adrien Taunay tinha, como atestamos, uma atitude e um olhar de “antropólogo”. Procurou registrar os índios Guaná e Bororo em situações cotidianas em que não se sentissem observados ou incomodados e muito menos invadidos pelo olhar do estrangeiro que os retratava. Em outros momentos, encontra-se até mesmo inserido tanto na comunidade como no retrato ao lado deles, como é o caso de *Alguns Bororos fazem uma visita aos Srs. Riedel e Taunay na casa que ocupam perto de sua aldeia* (Figura 67) e *Canto*

Noturno dos Índios Bororo (Figura 68).

Em *Lendo imagens*, Manguel descreve uma experiência que evidencia a atitude diametralmente oposta a essa do olhar romântico, de antropólogo, que se vê envolvido pela atividade que registra, mas também se enleva pela comunhão tribal, procurando experienciar o momento de todas as maneiras, não só a visual. O autor menciona uma exposição fotográfica sobre o povo da Patagônia no *Museum of Mankind* em Londres no ano de 1977. Referindo-se especificamente a um dos registros, o autor comenta a fotografia tirada de um nativo da Terra do Fogo no ano de 1939 por uma expedição etnográfica alemã. Trata-se da última imagem da exposição, o que certamente lhe conferia especial significado, além de provocar ou mesmo exigir propositalmente uma reflexão. Nela, um nativo é retratado enquanto sua cabeça “é erguida à força para a câmera” (MANGUEL, 2009, p.197).

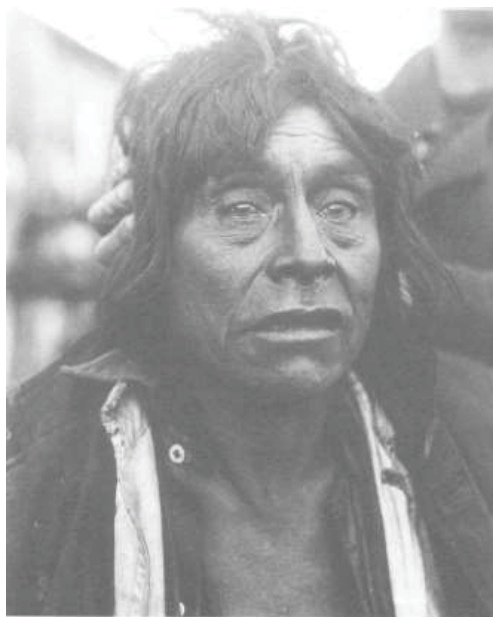


Figura 120 - Uma foto de 1939 de um nativo da Terra do Fogo.
(MANGUEL, 2009, p. 198).

O autor, então, descreve ao mesmo tempo que analisa a imagem fotográfica atentando para as implicações mais sensíveis que advêm desse ato invasivo e violento:

A face do homem fita a lente (e agora nós, os novos intrusos) com os olhos marejados e uma mistura de emoções que seria impertinente interpretar. A imagem tem o traço brutal e horroroso de uma violência sendo praticada contra alguém, num lugar destinado a permanecer totalmente privado. Por meio da câmera, a face do homem lhe é roubada e oferecida a olhos alheios, não como um espelho ou um retrato, mas como algo semelhante aos despojos de um estupro. Essa imagem definitivamente destrói o que queria retratar. (MANGUEL, 2009, p. 197)

Para ilustrar os efeitos provocados por essa foto, podemos nos valer de outra situação também relatada por Manguel. Referindo-se aos tipos de retratos feitos por fotógrafos itinerantes, o autor reflete sobre uma sensação de superexposição diante dessas imagens: “Olhando para esses retratos, temos agora uma impressão de nudez absoluta, como se algo profundamente oculto nas suas almas fosse de repente revelado pelo seu próprio esforço de nada revelar, de ‘se manterem quietos’” (MANGUEL, 2009, p. 152). Isso, o autor analisa a partir de fotos “consentidas”. Imagine-se quando são realizadas de forma forçada – um estupro da alma – como na foto do nativo da Terra do Fogo. Nesse sentido, a questão que nos tange é: Como aparecem nas obras dos Taunay as percepções sobre uma identidade brasileira forjada pelo embate com o estrangeiro? Como se deu esse “encontro”? Conforme as várias situações e discussões demonstraram, as relações foram complexas, mesclando o deslumbramento e o estranhamento. E, considerando o intrincado contexto brasileiro do século XIX, não poderiam ser de outra forma. Houve um movimento de inserção na cultura brasileira, porém, obviamente o olhar e as ações mantiveram-se balizados pela cultura francesa, o que inevitavelmente promoveu entrechoques e preconceitos de lá e de cá – mas isso também faz parte da equação.

O processo de transculturação da família Taunay foi progressivo desde sua primeira geração no Brasil – que, na figura de Nicolas, não resistiu e voltou para seu ponto de origem, apesar de não ter mais conseguido ser o mesmo artista nem a mesma pessoa. Ironicamente, nessa situação em particular, foi o pintor estrangeiro que se sentiu violado e não validado pela nova terra, sua gente e seus costumes. De seus filhos, somente Hippolyte voltou com ele. Os demais aqui fizeram carreira, aqui deixaram suas vidas e suas marcas através de mecanismos de intervenção, exploração e adaptação. Deles, o mais famoso, já brasileiro, embora criado como francês, Visconde de Taunay, atuou completamente investido do amor pelo país e por conta disso acabou experienciando muitas realizações e igualmente muitos dissabores. Escreveu sobre o Brasil, transportando para suas páginas as suas experiências, suas viagens, bem como os lugares e pessoas que conheceu. Sem sua pena não conheceríamos Inocência, Cirino e o sertão quase mítico que, de certa forma, os devorou, não permitindo que sua bela história de amor se realizasse. Não conheceríamos o exótico Meyer – tão deslumbrado e embrenhado no sertão, tão perdidamente absorto em seus minúsculos e preciosos achados científicos, que em momento algum se apercebeu das ameaças que esse novo mundo representava para ele. Não temeu o perigo eminente de ser consumido pelas leis naturais ou pelos códigos morais do sertão. Passou ileso por eles, da aventura para a glória, são e salvo em sua terra natal na Europa. Igualmente, não teríamos

noção tão tocante e escrutinada do que de fato foi o episódio bélico da Retirada da Laguna. Não ouviríamos os gritos dos coléricos deixados à própria sorte e não conheceríamos o sertão por dentro, como conheceu Taunay. Esse mesmo sertão que, de forma análoga ao que ocorre em *Inocência*, devorou soldados como um impiedoso gigante faminto. Da mesma forma, sem os pincéis de Aimé-Adrien, não conheceríamos os Bororo, as paisagens urbanas e do interior como vistos de forma tão sensível pelo jovem pintor; não nos veríamos pelos olhos de Félix em 1824 quando fomos transportados para uma rotunda em Paris, levando outros estrangeiros a, por sua vez, nos verem recém-independentes de Portugal através do Panorama da capital do Império. Não identificaríamos o minúsculo Nicolas, o patriarca Taunay, autorretratado em meio a uma paisagem monumental que sempre pareceria muito maior do que ele – não era o sertão, mas um entorno gigantesco que parecia igualmente prestes a devorá-lo.

Esses são somente alguns relances da produção dos Taunay no Brasil. Imagens obtidas a partir de alguns fragmentos de espelhos. Personagens criados e personagens criadores de outros personagens. História e ficção entretecidos, difíceis de serem entendidos completamente um sem o outro. O recorte é necessário para fins de análise, porém o conjunto da obra nos convida a conhecer-lhe em seus variados matizes e detalhes. Essas páginas e telas, ao entrarem em contato conosco, leitores e expectadores, são responsáveis por “criarem” um universo, uma perspectiva possível, uma comunidade imaginada: a brasileira do século XIX. Isso porque qualquer obra de arte só se completa depois que entrar em contato com o seu receptor e, quem sabe, apreciador – o que lhe confere uma grande responsabilidade. A esse respeito, Manguel avalia, por exemplo, nossa reação ao contemplarmos aqueles retratos de pessoas que não conhecemos, mas que sabemos possuírem uma história, um contexto que precisa ser acessado, nem que seja pela imaginação: “Examinando essas faces cinzentas e honestas temos a sensação de conhecer intimamente as pessoas retratadas, sem nem sequer saber quem são. Inventamos histórias para elas em torno das feições que elas (ou seus retratos) fornecem” (MANGUEL, 2009, p. 152-153). Ou seja, o observador completa o quadro, funcionando como um espelho. Nesse sentido, todo retrato é, de certa forma, “um autorretrato que reflete o espectador. Como ‘o olho não se contenta em ver’, atribuímos a um retrato as nossas percepções e a nossa experiência. Na alquimia do ato criativo, todo retrato é um espelho” (MANGUEL, 2009, p. 177). Essa é a atitude que adotamos também perante as representações aqui analisadas. Nesses registros procuramos nos encontrar e nos completar. O que nos leva a considerar que a “brasilidade” que caracteriza o nosso país atualmente já estava sendo anunciada pelas

obras dos Taunay. Conforme as reflexões que foram levantadas, nossos rostos, costumes, nossa terra estão lá. Também estão nossas mazelas e vícios. É necessário, porém, aliar uma atitude de prudência à recepção de imagens que buscam retratar a nós e à nossa pátria. Isso porque não conseguimos passar ilesos pelo filtro do estrangeiro. O olhar de fora obviamente altera nossa representação. Podemos aparecer em forma de estereótipos ou caricaturas; ou através de imagens idealizadas, tendo nossas falhas e faltas dirimidas pela plasticidade. De uma ou de outra forma, é importante nós nos conhecermos mais, como propôs Sartre, para termos também o nosso filtro.

Na hipótese da idealização na representação, é importante ter especial cuidado porque o fato de nos vermos “bem na fita” pode ser bastante sedutor e, assim, ser usado como instrumento de manipulação com os mais variados fins. Isso porque a beleza da forma pode enganar – como um monumento muito belo que pode mascarar “verdades inconvenientes”.



Figura 121 - Monumento aos heróis de Laguna e Dourados (Imagens noturnas).¹⁰²

A beleza de ambas as imagens noturnas do Monumento aos heróis de Laguna e Dourados, por exemplo, inegavelmente romantiza o evento da Retirada através de um ideal de amor e fidelidade patrióticos – por vezes construídos de forma artificial. Ambas as imagens surgem “poetizadas”. A primeira, de forma particular, permite algumas reflexões. A

¹⁰² FONTES: <https://www.facebook.com/arqueologiadaliteratura/photos/maldita-guerra-retirada-da-laguna> & <https://www.flickr.com/photos/leonardoparis/520064307/>. Acesso em: 15 jul. 2020.

figura que representa a história encontra-se inclinada escrevendo, envolta em uma atmosfera de mistério pela luz noturna. A sensação remete, por exemplo, a da ilustração de Adrien Taunay em meio aos Bororo em instante de conagração entre a raça autóctone e o investigador estrangeiro; ou o momento do furtivo encontro noturno entre Cirino e Inocência no laranjal – ambas as cenas banhadas pelo luar do sertão. Da mesma maneira, a fotografia noturna do monumento lhe empresta contornos românticos. Há uma sensação de que a história não somente registra, mas reflete – e até se lamenta. Talvez sofra com aqueles que perderam suas vidas por um ideal de nação. É obrigação da história registrá-los, mesmo que causem tanta dor e vergonha daquilo que o ser humano não produz de melhor. Nas palavras de Anamaria Filizola (1991, p. 108), o evento da Retirada foi trágico, nele “há uma coleção de erros cujos prejuízos humanos são irreparáveis (o episódio em si foi *inútil*), mas urge narrá-los para que *não sejam esquecidos*”. E aí se evidencia a importância dos monumentos, sejam eles naturais ou culturais, expressos pelas letras ou pelas tintas, pelas construções arquitetônicas ou pelas formas de escultura. “O monumento”, na análise de Marc Augé (1994, p. 58), “como indica a etimologia latina da palavra, pretende ser a expressão tangível da permanência ou, pelo menos, de duração”. Para o etnólogo e antropólogo francês, os monumentos funcionam como um corte ou recorte do espaço no tempo. Seria como uma interrupção física no fio invisível da história para que este não seja apenas uma sucessão de eventos, ou pior, erros:

Sem a ilusão monumental aos olhos vivos, a história não passaria de uma abstração. O espaço social é repleto de monumentos não diretamente funcionais, imponentes construções em pedras ou modestos altares de terra, em relação aos quais cada indivíduo pode ter a sensação justificada de que, para a maioria, eles preexistiam a ele e a ele sobreviverão. Estranhamente, uma série de rupturas e discontinuidades no espaço é que representa a continuidade do tempo. (AUGÉ, 1994, p. 58)

Nesse sentido é que se torna tão dolorido um episódio como o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018, já que cerca de 90% do acervo, que possuía mais de 20 milhões de itens, foi destruído. Com relação ao prédio do Palácio de São Cristóvão que abrigava as peças, lamenta Bruno Fávero (2019, n.p.), “praticamente só sobraram a fachada, o jardim interno e uma escada de mármore. Todo o interior precisará ser refeito”. Comentando essa tragédia, Carolina Cunha enfatiza a importância dos museus enquanto forma de salvaguardar a memória do país:

O museu é um espaço de referência de memória. É o local onde se guardam objetos que são importantes para a história de um país, de uma época ou de um povo. Ele também cumpre um papel social e educativo de transmitir cultura para a

sociedade. O museu perpetua um conhecimento adquirido através da pesquisa, preservação e a divulgação de bens materiais e imateriais. Além de valor histórico, os objetos são fontes permanentes de pesquisas científicas.

Os vestígios materiais do passado como objetos pessoais, fósseis, obras artísticas entre outras coisas muitas vezes são os únicos elementos ou documentos que sobram de quem viveu há séculos ou milênios. Quando se destrói um objeto, dificilmente ele pode ser recuperado. Por isso, o desaparecimento desses elementos originais também significa o fim de parte da história comum da humanidade. (CUNHA, 2020, n.p.)

Perguntamo-nos, diante de um contexto como esse, se não foi melhor que as obras de Adrien Taunay tenham ficado nos “porões” da Rússia por tanto tempo e só no final do século passado tenham vindo, pelo menos em parte, ao nosso conhecimento. Ironicamente, o Museu Nacional integra o relatório de itens tombados pelo patrimônio nacional – o que implica vencer muitos procedimentos burocráticos, como ocorreu com o Cemitério dos Heróis em Laguna que por anos aguardou o tombamento, uma demora fundamentada no fato de os corpos dos homenageados não mais estarem enterrados ali. No caso do Museu Nacional, configurar-se como patrimônio Cultural não o salvaguardou. E a Amazônia? Inevitavelmente está na mira do olhar mundial. Ela é igualmente um Patrimônio Natural da Humanidade. Quanto mais permitimos a sua destruição, mais “os outros” sentem-se no direito ou no dever de interferir. Se a paisagem foi o nosso grande monumento como entender que não haja políticas sérias que garantam a sua manutenção? Respondendo à indagação de Luciano Migliaccio ao tratar da obra de Félix Taunay, *Vista de um mato virgem que se está reduzindo a carvão* (Figura 27), é, sim, possível que um país se desenvolva ao mesmo tempo que preserva seu território, seus rios e nascentes, seus museus que guardam sua história e, principalmente, garantir a integridade de seu povo. Podemos responder positivamente também a outra pergunta? As questões apontadas de maneira prospectiva no cenário físico e humano do Brasil no século XIX através das pinturas e dos textos desses artistas obtiveram alguma resposta prática das gerações seguintes? Como seria alentador dizer que sim, mas para que isso acontecesse seria preciso haver um sentimento mais arraigado de pertencimento a uma comunidade com projetos partilhados para o futuro a partir de ações efetivas no presente. Em 1941, Stefan Zweig escreve *Brasil, um país do futuro*, fruto do fascínio que o país exercera aos sentidos do estrangeiro. Ironicamente, o escritor austríaco que adotara o país como refúgio durante a Segunda Guerra, acabou por suicidar-se no ano seguinte na cidade de Petrópolis no Rio de Janeiro. O epíteto por ele criado virou quase um sobrenome, infelizmente um vaticínio, quase uma maldição. Somos o país, então, que um dia haveria de dar certo. Esperamos um Godot que nunca chega. E

insistimos em esperar.

Schwarcz e Starling (2015, p. 16) comentam essa característica do brasileiro de muitas vezes agir como espectador e não ator na vida. Para tanto, citam as palavras impactantes de Lima Barreto: “Tenazmente ficamos a viver, esperando, esperando... O quê? O imprevisto, o que pode acontecer amanhã ou depois; quem sabe se a sorte grande, ou um tesouro descoberto no quintal?” As autoras prosseguem argumentando que é “a essa mania nacional de procura pelo milagre do dia, pelo imprevisto salvador, que o historiador Sérgio Buarque de Holanda, em seu clássico livro *Raízes do Brasil*, de 1936, chama de ‘bovarismo’” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 16). Para Holanda (2016, p. 199), o termo pode ser entendido como uma panaceia que serve para “disfarçar um invencível desencanto em face das nossas condições reais”. Schwarcz e Starling (2015, p. 14) entendem que a interpretação de Lima Barreto sobre “a nossa difícil e tortuosa construção da cidadania” encontra eco na crítica de Holanda, uma vez que ambos os autores expõem a noção de que o brasileiro tem “um quê de Bovary”, porque “se concebe sempre diferente do que é”, continuamente aguardando “que um inesperado altere a danada realidade” (2015, p. 16). Antonio Candido (2016, p. 26) afirma que, em *Raízes do Brasil*, Sergio Buarque “deixou claro que só o próprio povo, tomando a iniciativa, poderia cuidar do seu destino”. A construção, no entanto, deveria estar acontecendo no “hoje”, com uma visão clara do futuro que desejamos, através das lições do passado – as quais não deveríamos cansar de estudar.

Como podemos, porém, olhar para o futuro se não entendermos de onde viemos? Darcy Ribeiro (2015, p. 331) chega à conclusão de que o brasileiro não tem apego ao passado. Já lamentava José de Alencar (2005, p. 32), “quantos dentre vós estudam conscienciosamente o passado?” Para Ribeiro, o principal objetivo de o estudarmos é podermos ter um projeto para o futuro. É imperativo termos clara a noção daquilo que “queremos ser”. Para o antropólogo, o papel do historiador é, através do desdobrar-se sobre o passado, mostrar caminhos possíveis, buscando desvencilhar-se dos mais variados estereótipos e preconceitos: “Mais que uma simples etnia, porém, o Brasil é uma etnia nacional, um povo-nação, assentado num território próprio e enquadrado dentro de um mesmo Estado para nele viver seu destino” (RIBEIRO, 2015, p. 19). Ou seja, assim como o passado narrado é o passado criado, o futuro desenhado, planejado e narrado, pode ser também o futuro forjado.

Nossos espelhos atuais não refletem belas imagens. Por isso é importante falar sobre elas e sua evolução ao correr do tempo. “Falar é agir” já disse Sartre. Para o filósofo, “uma coisa nomeada não é mais inteiramente a mesma, perdeu a sua inocência. Nomeando a

conduta de um indivíduo, nós a revelamos a ele; ele se vê” (SARTRE, 2004, p. 20). Essa é uma esperança que não pode se extinguir. O conhecimento e o estudo têm o poder de descortinar, revelar e manifestar essas descobertas e questionamentos através registros – que podem ser verbais ou imagéticos. Nomear é trazer à existência, é manifestar, refletir, espelhar. Sempre há expectativa de que o interlocutor se debruce sobre determinada imagem, pense, reflita, aja, interfira, mude e faça mudar:

E como ao mesmo tempo a nomeamos para todos os outros, no momento em que ele se vê, sabe que está *sendo visto*; seu gesto furtivo, que dele passava despercebido, passa a existir enormemente, a existir para todos, integra-se no espírito objetivo, assume dimensões novas, é recuperado. Depois disso, como se pode querer que ele continue agindo da mesma maneira? Ou irá perseverar na sua conduta por obstinação, e com conhecimento de causa, ou irá abandoná-la. (SARTRE, 2004, p. 20)

Mais do que as “coisas” ao redor, (nossa paisagem, obras de arte, monumentos), nossa identidade deveria ser ditada por uma profunda convicção do lugar em que nos inscrevemos no mundo – um tipo de “sentimento íntimo” postulado Machado de Assis em *Instinto da nacionalidade*, como reflete Sússekind:

É mais que conhecida a crítica de Machado à ostentação da cor local e do espetáculo da natureza como forma única de se atribuir “espírito nacional” às obras. Quando, ao contrário, segundo explica em “Instinto da nacionalidade”, publicado em *Novo Mundo* em 24 de março de 1873, o que tomaria um escritor “homem do seu tempo e do seu país” seria “certo sentimento íntimo”. (SÜSSEKIND, 2008, p. 266)

Se os estrangeiros foram os primeiros a nos retratar, construindo um tipo de mito fundador – e os mitos podem ser desconstruídos –, “[s]eria possível produzir um discurso sobre o Brasil desapaixonado, científico, verdadeiro?” Em *As identidades do Brasil: de Varnhagen a FHC*, o historiador José Carlos Reis faz o questionamento e ele mesmo propõe a resposta: “Difícilmente. É por isso que todas as representações do Brasil são relevantes, pois, juntas, revelam uma ideia do Brasil complexa, poliédrica; uma ideia composta de ideias, de projetos, um polígono de múltiplas faces ao mesmo tempo opostas e interligadas em uma mesma figura” (REIS apud AUGUSTIN, p. 11). “A imagem e o significado”, conclui Manguel (2009, p. 172), “se refletem numa galeria de espelhos pela qual, assim como por corredores cobertos de quadros, decidimos passear, sempre sabendo que não há fim para nossa busca”. Como num jogo de espelhos olhamos para nós mesmos através das penas e pinceis dos estrangeiros. Olhamos para esses registros e tentamos encontrar nosso passado. Empenhamo-nos em nos reconhecer através desses reflexos de reflexos de

reflexos... em algum lugar ali estamos, ou pelo menos uma sombra, uma faceta que nos parece familiar e que nos faça entender algumas das situações atuais e a nossa atitude diante delas. Como a história se cria e se recria, o mesmo poderia acontecer com o nosso futuro. Essa é a utópica esperança pela qual podemos ajudar a traçar nosso porvir pois, parafraseando o Visconde de Taunay em homenagem ao Guia Lopes da Laguna: “Sem ela, nos perdêramos”.

Não há formas de negar que graças às expedições e visitas de estrangeiros, hoje conhecemos numerosas espécies da fauna e da flora, bem como registros paisagísticos e socioculturais das pessoas que aqui viviam – gente que já estava aqui, gente que foi arrastada para esse canto do mundo, gente que veio para colonizar, explorar e gente que aqui começou a se formar. Infelizmente, sabemos que muito dessa diversidade não existe mais. Ou seja, no lugar de fontes de informação como essas que compõem nossas lembranças e nosso imaginário coletivo, teríamos uma grande lacuna. Em diversos casos, como os Bororo retratados por Adrien Taunay, por exemplo, estariam dizimados por completo sem que soubéssemos de sua existência, muito menos pudéssemos acessar detalhes de sua vida cotidiana.

Por outro lado, tais registros não podem ser contemplados sem o devido acautelamento. “Identificados os discursos”, propõe Augustin (2009, p. 216), “perguntamos como os olhares, transformados em discursos, contribuíram ou interferiram no imaginário do mito fundador brasileiro”. Isso porque, assim como essas imagens revelam, elas também distorcem nossa percepção de nós mesmos. “No complexo jogo de olhares de um para outro, perguntamos se e para o quê os olhares dos nossos viajantes contribuíram, ou até que ponto ofuscaram o olhar do brasileiro sobre si” (AUGUSTIN, 2009, p. 216). Assim como Liliane Louvel (2006) apontou para o fato de que os efeitos de enquadramento chamam a atenção para pessoas e cenários que se permitiram retratar, o olhar estrangeiro igualmente “enquadrou”, fazendo um recorte e emoldurando o que viu. Como esse outro, representante da ciência e da civilização, em grande parte se colocou como superior com relação ao que testemunhou sobre a nós, isso tem ainda hoje muita influência sobre a maneira como nos enxergamos e nos entendemos em relação ao mundo.

Assim sendo, é inevitável dizer que os registros dos viajantes Taunay fazem parte da tecitura que forma a ideia que quem nós fomos e, portanto, somos. Em maior ou menor proporção, portanto, seríamos um povo diferente sem essas manifestações, pois se uma nação é definida, entre outras coisas, por lembranças, símbolos, um passado compartilhado, então, uma parte substancial de nós seria diferente. Não seríamos completamente os

mesmos. As penas e os pinceis do Taunay viajaram para e pelo Brasil do Oitocentos. E enquanto viajavam, conversavam... uma conversa tão íntima que, por vezes, permitiram que seus instrumentos de registro se misturassem, levando as palavras a pintar e as composições picturais a realizar os mais eloquentes discursos. Nessa relação a que hoje denominamos intermediática, contribuíram com sua parcela para compor o grande mosaico – ainda hoje incompleto – daquilo que entendemos como a identidade brasileira.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M.; PONTARRA, Marcela. *Literatura Brasileira*. São Paulo: Moderna, 2005.

ALAMBERT, Francisco. Literatura e política no Visconde de Taunay. In: ALMEIDA, Ângela Mendes et al. (Org.). *De sertões, desertos e espaços incivilizados*. Rio de Janeiro: FAPERJ MAUAD, 2001. p. 219-228.

ALMEIDA, Bernardo Domingos de. Portal da antiga Academia Imperial de Belas Artes: A entrada do Neoclassicismo no Brasil. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/ad_portalaiba.htm. Acesso em: 22 jun. 2020.

ALVAREZ, José Maurício S. Objetividade e Lirismo na Iconografia da Expedição Langsdorff. *Resgate Revista de Cultura*. Nº 6. Centro de Memória da UNICAMP, 1996.

AMBRIZZI, Miguel Luiz. Entre olhares - O romântico, o naturalista. Artistas-viajantes na Expedição Langsdorff: 1822-1829. *19&20*, Rio de Janeiro, v. III, n. 4, out. 2008. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/viajantes_mla.htm. Acesso: em 14 jun. 2020.

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1973.

ARRUDA, José Jobson de A. & PILETTI, Nelson. *Toda a História*. São Paulo: Ática, 2010.

AUGUSTIN, Günther. *Literatura de viagem na época de Dom João VI*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 1ª ed. Campinas: Papirus, 1994.

AZEVEDO, Gislaíne Campos; SERIACOPI, Reinaldo. *História* (Volume único). São Paulo: Ática, 2009.

AZEVEDO, Mail Marques de. *Notas de arguição de doutoramento*: GIACOMASSI, Priscila Célia. Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 26 mar. 2021.

BAEZA, Rafael Sagredo. Ciência e Paixão no Brasil – A Expedição Langsdorff. Prefácio. In: COSTA, Maria de Fátima; DIENER, Pablo. *Bastidores da Expedição Langsdorff*. Cuiabá: Entrelinhas, 2014. p. 7-10.

BARATA, Cau. *O Rio de Janeiro visto pelos artistas franceses (1551-1886)*. 2009. Disponível em: www.kufs.ac.jp/Brazil/03docentes/sumida/ORiopelosfrancesesIII.pdf. Acesso em: 22 mai. 2020.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 37^a ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOTELHO, Janaína. Langsdorff e a imigração alemã na Fazenda da Mandioca - Parte 1. *A voz da serra*. 21 de junho de 2018. Disponível em: <http://acervo.avozdaserra.com.br/colunas/historia-e-memoria/langsdorff-e-imigracao-alema-na-fazenda-da-mandioca-parte-1>. Acesso em: 5 mar. 2021.

BRASIL. Ministério da Defesa. *O Glossário de termos e expressões para uso no exército* (EB20-MF-03.109), 5^a Edição, 2018. Disponível em: <https://bdex.eb.mil.br/jspui/bitstream/1/1148/1/Gloss%c3%a1rio%20EB%202018.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2020.

CÂMARA, Sergi. *O desenho animado*. Lisboa: Editorial Estampa, 2005.

CAMOLESI, Claudinei. *Armazém da Língua Portuguesa: Análise 35 – Inocência*, 2017. Disponível em <http://professorclaudineicamolesi.blogspot.com/2012/12/analise-35-inocencia.html>. Acesso em 14 jan. 2021.

CAMPINHO, José Maria Cibrão. *Imagologia Literária e Identidade Nacional em Eduardo Lourenço, Almeida Garrett e Eça de Queirós*. Tese (Doutorado em Estudos Portugueses, Especialidade em Literatura e Cultura Portuguesas). Universidade Aberta, Lisboa, 2018. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/156758172.pdf>. Acesso em 12 abr. 2021.

_____. *Imagologia Literária*. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), 2019, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 10 set. 2020

CAMPOS, Haroldo de. “Irecê” e “Iracema”: do verismo etnográfico à magia verbal. In: TAUNAY, Visconde de. *Irecê a Guaná*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 109-131.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 9ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2v.

_____. O significado de “Raízes do Brasil”. Post-scriptum. In: HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 25-26.

CÂNTIA, Aline. História no coração do Brasil. *Superinteressante*. 31 out. 2016. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/no-coracao-do-brasil/> Acesso em: 20 jul. 2020.

CARDOSO, Alianna Caroline Sousa. O que faz o brasil, Brasil?: Essa e outras verdades do jeitinho brasileiro. *Revista Liberdades* - nº 4 - maio-agosto de 2010. Disponível em: <https://www.ibccrim.org.br/publicacoes/redirecionaLeituraPDF/7252>. Acesso em: 29 mai. 2020.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Taunay viajante e a construção da imagética de Mato Grosso*. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual de Campinas, Campinas,

SP, 2007.

_____. Taunay viajante: uma contribuição para a historiografia literária brasileira. *Revista do ieb*. n 46 p. 217-240 fev. 2008. Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/34606-Texto%20do%20artigo-40558-1-10-20120722%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/34606-Texto%20do%20artigo-40558-1-10-20120722%20(5).pdf). Acesso em: 18 ago. 2020.

CASTRO, Júlia Fonseca de. *Sobre viagem: palmilhar limites, entrever transformações*. 244 f. Tese (Doutorado em Geografia). Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In: *Literatura e sociedade 2: revista de teoria literária e literatura comparada*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. p. 37-55.

_____. Intermedialidade. *Pós: Pós-Revista do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*, Belo Horizonte: UFMG Belas Artes, v.1, p. 8-23, Nov. 2008.

CLÜVER, Claus. A new look at an old topic: ekphrasis revisited. *Todas as Letras*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 30-44, 2017. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/view/10365/6406>. Acesso em 27 out. 2021.

_____. On gazers' encounters with visual art: ekphrasis, readers, 'iconotexts'. In: *Ekphrastic Encounters: New Interdisciplinary Essays on Literature and the Visual Arts*, edited by Richard Meek and David Kennedy. Manchester: Manchester U P, p. 237-256, 2019.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. (Trad.) Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CORTEZ, Clarice Zamoro. Literatura e Pintura. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2011. p. 355-368.

COSTA, Camilla. *Mais de 3 décadas após 'Vale da Morte', Cubatão volta a lutar contra alta na poluição*. BBC News Brasil. 10 março 2017. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-39204054>. Acesso em: 15 jul. 2020

COSTA, Maria de Fátima. Aimé-Adrien Taunay: um artista romântico no interior de uma expedição científica. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2007, Vol. 4 Ano IV nº 4. Disponível em: <file:///C:/Users/Acer/Downloads/635-Texto%20do%20artigo-1235-1-10-20201012.pdf>. Acesso em: 11 set. 2019

_____. Aimé-Adrien Taunay e os registros dos índios Bororo. *Escritos – Revista da Fundação Casa Rui Barbosa*. Rio de Janeiro, Ano 6, nº 6, 2012. Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero06/artigo10.php>. Acesso em: em 30 jun. 2020.

COSTA, Wilma Peres. Escavando ruínas: memória, fronteira e escrita da História na narrativa de Alfredo Taunay. *História da Historiografia*. Ouro Preto / Edufop, número 22, dezembro 2016, p. 15-41. DOI: 10.15848/hh.v0i22.1084. Disponível em:

<https://historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/1188/666> Acesso em 25 jan 2021.

_____. Uma viagem de retorno traçando caminhos: o ingresso de Alfredo Taunay no IHGB. *R. IHGB*, Rio de Janeiro, a. 181 (482): 162-202, jan./abr. 2020. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/revista-eletronica/artigos-482/item/108677-uma-viagem-de-retorno-tracando-caminho-o-ingresso-de-alfredo-taunay-no-ihgb.html> Acesso em: 10/02/2021.

CRAWFORD, Joel; SWIFT, Mark. Os Croods 2: Família das cavernas vai encarar as diferenças ao conhecer um novo mundo e seus habitantes. *Adorocinema*. 21 de set. de 2020. Entrevista concedida a Paola Piola e Amanda Brandão. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-156068/>. Acesso em 13 jan. 2021.

CUNHA, Carolina. *Museu Nacional celebra 202 anos. Entenda seu valor histórico e científico*. IBICT- Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia. 08 junho 2020. Disponível em: <https://ibict.br/sala-de-imprensa/noticias/item/2196-museu-nacional-celebra-202-anos-entenda-seu-valor-historico-e-cientifico>. Acesso em 30 ago 2020.

CYPRIANO, Fabio. Mostra reavalia importância de Taunay. *Folha de S.Paulo*, Crítica/artes plásticas. São Paulo: 14 de agosto de 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1408200801.htm>. Acesso em: em 24 jun. 2020.

_____. Mostra traz país pré-Independência. *Folha de S.Paulo*, Crítica/"Expedição Langsdorff". São Paulo: 01 de março de 2010. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0103201019.htm>. Acesso em: 25 jun. 2020.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

DIAS, Elaine Cristina. *Félix-Émile Taunay: Cidade e natureza no Brasil*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP: 2005.

_____. Félix-Émile Taunay - entre a tradição clássica de ensino e a paisagem contemporânea no século XIX. *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, n. 3, dez 2013.

DIAS, Kelly Keiko Koti. *Circulação Transatlântica dos Impressos: A globalização da cultura no século XIX (1789-1914)*. Affonso d'Escagnolle Taunay e a História como construtora da identidade nacional. 2013. Disponível em: http://www.circulacaodosimpressos.iel.unicamp.br/arquivos/dossie_keiko_pt.pdf. Acesso em: 2 nov. 2015.

DIAS, Vera. O monumento aos heróis de Laguna e Dourados, na Praia Vermelha. In: *As histórias dos monumentos do Rio de Janeiro*. 4 de março de 2012. Disponível em: <http://ashistoriasdosmonumentosdorio.blogspot.com/2012/03/o-monumento-aos-herois-de-laguna-e.html>. Acesso em: 21 nov. 2020.

DIENER, Pablo. Os Artistas da Expedição de G. H. von Langsdorff. In: COSTA, Maria de Fátima G.; DIENER, Pablo; STRAUSS, Dieter. *O Brasil de hoje no espelho do século XIX*. São Paulo: Estação Liberdade, 1995. p. 13-21.

_____. Reflexões sobre a pintura de paisagem no Brasil no século XIX. *Perspective*

[Online], 2, 2013, posto online: 30 setembro 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5542?lang=pt>. Acesso em: 25 jun. 2020.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita Guerra*. Nova História da Guerra do Paraguai. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DORATIOTO, Francisco; TORAL, André Amaral de. *História: As causas da Guerra do Paraguai* - PGM 11. Entrevista concedida a Ederson Granetto no programa Estúdio Univesp. São Paulo: UnivespTV, 10 nov. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5Yxrh9MX8Q>. Acesso em 4 nov. 2016.

ELIAS, Rodrigo. Brava Gente. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Dossiê Guerra do Paraguai. Ano 9. Nº 97. Rio de Janeiro: SABIN, outubro 2013.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 115-126, 1º sem. 2009.

FLORI, Miguel. *Ilustrações indígenas na Expedição Langsdorff*. Folha do Meio Ambiente. 2/10/2012. Disponível em: http://www.folhadomeio.com.br/fma_nova/noticia.php?id=3777. Acesso em: 29 jul. 2020.

FILIZOLA, Anamaria. A Retirada da Laguna: Nacionalismo, Modernidade e Memória. *História, Questões e Debates*. Curitiba, n.22/23, p. 91-112, jun/dez 1991.

FRANÇA, Ana. *As imagens de paisagem como testemunhos de transformação e memória de áreas de conservação*. Boletín de Estudios Geográficos Nº 112 julio-diciembre, 2019, pp. 9-45. 2019.

FUNCAB. Concurso Público para Médico Neurologista. Prefeitura Municipal de Itabuna, Bahia, 2016. Disponível em: https://provas.sanar.online/provas/medico-neurologista-prefeitura-itabuna-ba-funcab-2016/s24_t_medico_neurologista.pdf?st=RTRltQN-C9TCH05cjcIV2w&e=1611258537. Acesso em: 21 jan. 2021.

GASPARETO JÚNIOR, Antônio. *História Brasileira*. Retirada da Laguna. 22/12/2009. Disponível em: <http://www.historiabrasileira.com/guerra-do-paraguai/retirada-de-laguna/>. Acesso em: 2 nov. 2015.

GIL, Fernando Cerisara. *A matéria rural e a formação do romance brasileiro: configurações do romance rural*. Tese (Professor Titular em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019. Disponível em: http://www.cppd.ufpr.br/portal/wp-content/uploads/2019/10/fernando_cerisara_gil.pdf. Acesso em: 30 jun. 2021.

_____. *Notas de arguição de doutoramento*: GIACOMASSI, Priscila Célia. Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção

da identidade nacional. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 26 mar. 2021.

GURGEL, Rodrigo. “*A Retirada da Laguna*” – *Épico às Avestas*. 18 de agosto de 2011. Disponível em: <http://rodrigogurgel.com.br/2011/08/a-retirada-da-laguna-epico-as-avestas/>. Acesso em: 2 nov. 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERMANN, Carla. Considerações sobre dois panoramas viajantes do Rio de Janeiro no século XIX. In: *Revista do arquivo geral da cidade do Rio de Janeiro*. n.7, 2013, p.105-117. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcrj/consideracoes-sobre-dois-panoramas-viajantes-do-rio-de-janeiro-no-seculo-xix/>. Acesso em: 06 jun. 2020.

HEYNEMANN, Cláudia Beatriz. O sol do Brasil, de Lília K. Moritz Schwarcz. *Revista de História* (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 33, p. 93-93, 01 jun. 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Florianópolis: UFSC, 2011.

INOCÊNCIA. Direção: Walter Lima Jr. Rio de Janeiro. Dist. EmbraFilm, 1983. Longa-metragem, 35mm, COR, 118min, 3.220m, 24q, Eastmancolor, 1:1'66.

INSTITUTO PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NATURAL – IPHAN. *Patrimônio Mundial*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/24>. Acesso em: 28 fev. 2021.

JOSUÉ. In: Nova Bíblia Viva. São Paulo: Mundo Cristão. 2016. Cap. 4, vers. 5-6, p. 182.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre o plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KANN, Bettina; LIMA, Patrícia Souza (Org.). *D. Leopoldina: cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

KOMISSAROV, Boris N. Langsdorff: com o Brasil para sempre. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Catálogo da Exposição Expedição Langsdorff*. Rio de Janeiro: Trena, 2010. p. 14-35. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Langsdorff.pdf>. Acesso em 5 jul. 2020.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. (Trad.) Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEITE, Luiz Eugênio Teixeira. A Ornamentação Arquitetônica na Cidade do Rio de Janeiro. A Portada da AIBA. In: *O Rio que o Rio não vê*. 27 março 2015. Disponível em: <https://orioqueorionaove.com/2015/03/27/a-portada-da-aiba/>. Acesso em: 22 jun. 2020.

LIMA JUNIOR, Carlos. Da pena ao pincel: o passado paulista (re)criado nas encomendas de Afonso Taunay a Oscar Pereira da Silva. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo, Nova Série, vol. 26, 2018, p. 1-40. e34

LIMA JÚNIOR, Walter. A literatura e o cinema. *Cidade de leitores*. Entrevista concedida a Leila Richers. MultiRio, 29 de abr. de 2013a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tpsIUpoDniY>. Acesso em: 21 mai. 2016.

LIMA JÚNIOR, Walter. *Sala de Cinema*. Entrevista concedida a Miguel de Almeida. Sesc TV, 13 de ago. de 2013b. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KaJLmuqWJ_c. Acesso em: 28 jun. 2016.

LOPES, Vasco Mendes. O espaço da representação e o espaço representado, a estruturação geométrica e perspética como elementos discursivos numa narrativa visual. *Convocarte Revista de Ciências da Arte*. Nº 2, Arte e Geometria: Teorias, aplicações e derivações, Lisboa Set 2016, ISSN 2183-6973, p. 70-85. Disponível em: <http://convocarte.belasartes.ulisboa.pt/wp-content/uploads/2017/04/Convocarte-2-1.pdf>. Acesso: 8 abr. 2020.

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 191-220.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. (Trad.) Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47-69.

MACHADO, Vladimir. 1877: a polêmica pintura da Batalha do Avahí exposta em uma rotunda de panorama no Rio de Janeiro. In: VALLE, Arthur; DAZZI, Camila (Org.). *Oitocentos - Arte Brasileira do Império à República* - Tomo 2. Rio de Janeiro: EDUR-UFRJ/DezenoveVinte, 2010. p. 707-723. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/800/tomo2/files/800_t2_a55.pdf. Acesso em: 8 jun. 2020.

MAGALHÃES, Gabriel Augusto Coelho. *Como “ler” um quadro: algumas regras fundamentais*. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 27 mar. 2020. Notas de curso ministrado.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. (Trad.) Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MARAVALL, José Antonio. *Stato moderno e mentalità sociale*. V 1. Bologna, il Mulino, 1991.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. *O Visconde de Taunay e os fios da memória*. São Paulo: UNESP, 2006.

MARIN, Jerri Roberto. Monumento ou “mentira histórica”? As diferentes apropriações do local onde foram enterrados o Guia Lopes, Camisão e Juvencio e a construção do Cemitério dos Heróis da Retirada Da Laguna. *Revista de História Regional* 21(1): 170-195, 2016. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr> Acesso em 21 nov. 2020.

MARQUES, Jorge. Gênero e espaço em Inocência, de Visconde de Taunay. *Revista Araticum Programa de Pós-graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes* v.12, n.2, 2015. ISSN: 2179-6793

MARQUESE, Rafael de Bivar. Introdução. In: TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do agricultor brasileiro*. MARQUESE, Rafael de Bivar (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 7-26.

MARTINS, José Ricardo. Os intérpretes do Brasil: pensamento sociopolítico lastreado no fluxo de ideias, narrativas e realidades na busca de uma identidade nacional brasileira. *Revista Tempo do Mundo RTM*, Brasília, v. 3, n. 1, jan. 2017. Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/39-Texto%20do%20artigo-85-1-10-20191204%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/39-Texto%20do%20artigo-85-1-10-20191204%20(2).pdf). Acesso em: 24 fev. 2021.

MARTIUS, Karl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 24, jan. 1845.

_____. *A viagem de von Martius: Flora Brasiliensis*. Rio de Janeiro: Index, 1996.

MATTOS, Claudia Valladão de. Paisagem, Monumento e Crítica Ambiental na Obra de Félix-Émile Taunay. In: CAVALCANTI, Ana Maria; DAZZI, Camila; VALLE Arthur (orgs.). *Oitocentos. Arte Brasileira do Império à Primeira República*. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, DezenoveVinte, 2008. v. V, n. 2. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_fet_cvm.htm. Acesso em: 7 nov. 2019.

_____. *O enfrentamento entre homem e natureza na pintura de paisagem do Brasil no século XIX*. UNICAMP/CBHA. 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_mattos_claudia_art.pdf 8 jul 2020. Acesso em: 8 jul. 2020.

MAYA, Raymundo Ottoni de Castro. *A Floresta da Tijuca*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1967. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasgerais/drg605826/drg605826.pdf. Acesso em: 1 fev. 2016.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.13. n.1. p. 133-174. jan. - jun. 2005. p. 133-174. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417/6947>. Acesso em: 9 jul. 2020.

MEDEIROS, Sérgio. As vozes do Visconde de Taunay. In: TAUNAY, Visconde de. *Ierê e Guanã*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 109-131.

MESTRE, Tiago Alexandre Teixeira. *A janela e a moldura – o espaço e o enquadramento nas obras de Rodrigo Andrade e de Pedro Calapez*. 267 p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo: 2016.

MIGLIACCIO, Luciano. *O Século XIX*. In: MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO (2000: SÃO PAULO, SP), AGUILAR, Nelson (Org.), SASSOUN, Suzanna (Coord.). *Arte do século XIX*. Apresentação Edegar Cid Ferreira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo: Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000. Disponível em <https://www.escriitoriodearte.com/artista/felix-emile-taunay>. Acesso em 28 set. 2020

_____. *Visões do Brasil, Século XIX – Artes Visuais: A Pintura Histórica entre o Império e*

a República. Portal de e-aulas USP. São Paulo: UNIVESP TV, 2010. Disponível em: <http://eaulas.usp.br/portal/video.action?idItem=5184>. Acesso em: 29 mai. 2020.

MIRANDA, Célia Maria Arns. *Tópicos de Literatura e Intermedialidade*. Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 20 set. 2020. Notas de orientação.

NASCIMENTO, Gustavo. Sedes do Governo de Mato Grosso. In: *Almanaque Cuiabá de Cultura Popular*. Cuiabá, fev. 2021. Disponível em: <https://www.almanaquecuiaba.com.br/artigo/sedes-do-governo-de-mato-grosso>. Acesso em: 12 fev. 2021.

NASCIMENTO, Naira de Almeida. *A Retirada da Laguna: imagens sobrepostas do Brasil oitocentista*. 169 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2002.

NOVO, Benigno Núñez. *Por que a ciência é importante?* Empório do Direito. 19/6/2021. Disponível em: <http://emporiiodireito.com.br/leitura/por-que-a-ciencia-e-importante>. Acesso em: 1 jul. 2021.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. A Literatura e as outras artes hoje: um título, três problemas. *Scripta Uniandrada*, n. 05, 2007. p. 11-21.

_____. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

OS CROODS 2: Uma Nova Era. Direção: Joel Crawford. EUA. Prod. Mark Swift. 2020. Animação. Sonoro. Cor. (96 min).

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991

PASTANA, Mariana. A epopeia eternizada em bronze: o monumento aos heróis de Laguna e Dourados. *Temporalidades – Revista de História*, ISSN 1984-6150, Edição 32, v. 12, n. 1. UFMG, Belo Horizonte, Jan./Abr. 2020. Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/19622-Texto%20do%20artigo-62236-1-10-20200531%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/19622-Texto%20do%20artigo-62236-1-10-20200531%20(1).pdf). Acesso em: 15 fev. 2020.

PATERNOSTRO, Zuzana. O incêndio que destruiu o Museu Nacional. *Arte & Crítica*. Jornal da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte Rio de Janeiro. nº 48 – Ano XVI – Dezembro de 2018. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/o-incendio-que-destruiu-o-museu-nacional-zuzana-paternostro/>. Acesso em: 29 mai. 2020.

PEDRAS, Lúcia Ricotta V. A paisagem em Alexander von Humboldt: o modo descritivo dos quadros da natureza. *Revista USP*, São Paulo, n.46, p. 97-114, junho/agosto 2000.

PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2008.

PEREIRA, Sonia Maria Couto. *Etnografia e iconografia nos registros de Hércules Florence durante a expedição Langsdorff, na província do Mato Grosso (1826-1829)*. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2016.

PRADA, Cecília. Tesouro inestimável, acervo riquíssimo revela a descoberta do Brasil segundo Langsdorff. In: *Problemas brasileiros*, 342, nov/dez 2000, São Paulo, SESC, 2000.

Disponível em: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/829_TESOIRO+INESTIMAVEL. Acesso em: 25 jun. 2020.

PRIEDOLS, Elisabete; STORI, Norberto; SANCHEZ, Petra Sanchez. Memória Ambiental Brasileira: Paisagens no Século XIX. In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira, Bahia, Brasil. 20 a 25/09/2010. *Anais...* Cachoeira: 2010. p. 263-275. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/chtca/elisabete_priedols.pdf. Acesso em: 4 nov. 2019.

PRIORE, Mary del. *Visconde de Taunay*: Cadeira 13, ocupante 1 (fundador). Série Essencial. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

_____. *Histórias da gente brasileira* V2 – Império. São Paulo: Leya, 2016.

PROJETO FRONTEIRA OCIDENTAL. Complexo Santo Antônio dos Militares - Prospecções Arqueológicas. *Relatório Final Fase 1- julho 2002*. Projeto autorizado pelo IPHAN/MINC portaria nº 16 de 28/01/2002. Disponível em: <http://www.ipatrimonio.org/wp-content/uploads/2019/04/Complexo-Santo-Ant%C3%B4nio-Projeto-Fronteira-Occidental-fase-2.pdf> Acesso em: 26/01/2021.

RAJEWSKY, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. (Trad.) Thaís Flores Nogueira Diniz; Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012a.

_____. A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. (Trad.) Isabella Santos Mundim. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. v. 2. Belo Horizonte: UFMG, 2012b. p. 51-73.

REED, Lawrence W. A herança de Perón e de Evita continua a prejudicar a Argentina. *Gazeta do Povo*, 8 ago. 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/mundo/a-heranca-de-peron-e-de-evita-continua-a-prejudicar-a-argentina-684wb9b5skjyb3tum1162dcw2/> Acesso em: 3 ago. 2020.

REMÍGIO, Marcelo. Vila Bela da Santíssima Trindade preserva cultura herdada de quilombo. *Jornal Expressão Notícias*, 20/11/2019. Disponível em: <https://www.expressaonoticias.com.br/vila-bela-da-santissima-trindade-preserva-cultura-herdada-de-quilombo/>. Acesso em: 11/02/2021.

RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Global, 2015.

RIBEIRO, Marcel Lúcio Matias. *O gênero narrativa de viagem na literatura ocidental*. In: XIII Enecult - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura. 12 a 15 set 2017. Salvador Bahia. Disponível em: <https://docente.ifrn.edu.br/marcelmatias/Disciplinas/orientacoes/o-genero-narrativa-de-viagem-na-literatura-ocidental>. Acesso em: 2 nov. 2019.

ROCA, Andrea. Rugendas na Fazenda Mandioca: uma unidade de colonização no roteiro do

artista-viajante. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; MARINS, Álvaro; BEZERRA Rafael Zamorano (coordenação). *D. Leopoldina e seu tempo: sociedade, política, ciência e arte no século XIX*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2016. p. 103-120.

Disponível em: [file:///C:/Users/Acer/Downloads/2016_Rugendas_na_Fazenda_Mandioca_uma_un%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Acer/Downloads/2016_Rugendas_na_Fazenda_Mandioca_uma_un%20(2).pdf). Acesso em: 5 mar. 2021.

RODOLPHO, Melina. *Écfrase e evidência nas letras latinas: doutrina e práxis*. São Paulo: Humanitas, 2012. (Letras Clássicas).

RODRIGUES, José. Mosteiro foi retratado por Taunay. *Jornal da Tarde/O Estado de São Paulo*. 28/11/1995. Disponível em: <https://www.novomilenio.inf.br/santos/h0132.htm>. Acesso em: 11 jun. 2020.

ROMERO, Sílvio. O Visconde de Taunay (o homem de letras). In: _____. *Outros estudos de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Lisboa: A Editora, 1905. p. 187-206.

_____. *História da Literatura Brasileira*. v. I. s.d. Fundação Biblioteca Nacional. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>. Acesso em: 12/02/2021.

SÁ, Teresa. Lugares e não lugares em Marc Augé. *Tempo Social*, Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 26, n. 2 – p. 209-229, nov. 2014.

SANCHES NETO, Miguel (Org.). *Contos para ler em viagem*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2005.

SANDRI, Tammie Caruse Faria. *Teoria geral da imagem e a produção de sentidos: Modelo aplicado à recepção*. 258 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 2004.

SCHÄFER, Gabriel. Taunay e a frustrante ação militar brasileira em território paraguaio - A Retirada da Laguna. *Estudios Historicos* - CDHRPYB - Año V - Julio 2013 - Nº 10 - ISSN: 1688 – 5317. Uruguay. Disponível em: <https://estudioshistoricos.org/edicion10/eh1007.pdf>. Acesso em: 17 jul. 2021.

SCHEMES, Elisa Freitas. A literatura de viagem como gênero literário e como fonte de pesquisa. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 28. Florianópolis, 2015. *Anais...* Florianópolis. ANPUH, 2015. p. 1-13. Disponível em: http://snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439245917_ARQUIVO_2.ARTIGOANPUH2015Elisa-Final.pdf. Acesso em: 2 nov. 2015.

SCHLICHTA, Consuelo Alcioni Borba Duarte. *A pintura histórica e a elaboração de uma certidão visual para a nação no século XIX*. 296 f. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2006.

SCHOLZ, Berhard. “Sub Oculos Subiectio”: Quintilian on Ekphrasis and Enargeia. In: ROBILLARD, Valerie; JONGENEEL, Els (Ed.). *Pictures into Words: Theoretical and*

Descriptive Approaches to Ekphrasis. Amsterdam: VU University Press, 1998. p. 73-99.

SCHUCH, Rosa Marina Gargioni. *Elementos da narrativa visual e planos de câmera no contexto dos filmes de animação: proposição de um processo de análise*. 164 f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Design, Florianópolis, 2016.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

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, 2014a.

_____. Nicolas-Antoine Taunay e suas ideias em trânsito: a arcádia como trópico. In: MAIA, João Marcelo Ehlert (Org.) et al. *Ateliê do pensamento social: ideias em perspectiva global*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014b.

_____. *As barbas do Imperador - D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Paisagem e Identidade: a construção de um modelo de nacionalidade herdado do período joanino. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 22, no 1, p. 19-52, jan/jun 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/41773>>. Acesso em: 7 abr. 2020.

SCHWARTZ, S. B. Gente da terra brasileira da nação. Pensando o Brasil a Construção de um povo. (p. 103-125). In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). *Viagem incompleta a experiência brasileira (1500-2000)*. São Paulo: Senac, 2000. (adaptado) Disponível em: https://download.inep.gov.br/educacao_basica/enem/provas/2016/CAD_ENEM_2016_DIA_1_03_BRANCO.pdf. Acesso em 15 jul. 2020.

SENRA, Iara Andrade. *O brasileiro: a formação da identidade nacional e a questão racial*. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2014.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da (Org.); KOMISSAROV, Bóris N. et al. Eds. *Os diários de Langsdorff*. (Trad.) Márcia Lyra Nascimento Egg et al. Campinas: Associação Internacional de Estudos Langsdorff, Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ. 1997. 1v.

SILVA, Danuzio Gil Bernardino da. *O Espelho de Clio: Olhares em Choque sobre o Novo Mundo*. Imagens e representações na iconografia e na narrativa de viajantes naturalistas do século XIX. 234 f. Dissertação de Mestrado (Educação) Unicamp. São Paulo: 2002.

SILVA, Marcelo Barbosa da. *A nação se concebe por ciência e arte*. Três momentos do ensaio na interpretação do Brasil no Século XIX. Rio de Janeiro: Revan, 2013.

SILVA, Maria Antonia Couto da. Relato Mesa 2 - Nicolas Antoine Taunay e o sol do Brasil / Cultura visual e os usos da imagem na América Latina. *Fórum Permanente*. São Paulo: 2008. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/jornadas/a-crise-da-imagem/relatos/mesa-2-nicolas-antoine-taunay-e-o-sol-do-brasil-cultura-visual-e-os-usos-da-imagem-na-america-latina. Acesso em: 24 jun. 2020.

SILVA, Marina Jardim e. *Juntando as peças: o processo de formação da biblioteca da Academia Imperial de Belas Artes (1826-1855)*. 121 f. Dissertação (Mestrado em História) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2016.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Redescobrir o Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 19&20, v. I, n. 3, nov. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/Redescobrir_RiodeJaneiro.htm. Acesso: 15 fev. 2016.

SODRÉ, Muniz. *Claro e Escuros - identidade, povo e mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1999.

SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen. *Pandaemonium*, São Paulo, n. 17, Julho/2011, p. 159-186. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/38105/40835>. Acesso em: 1 nov. 2020.

_____. A imagologia no Brasil: primeira tentativa de sistematização. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Rio de Janeiro, n.14, 2009.

SOUSA, Fernando José de. *O Rio Cubatão e a volta dos guarás vermelhos*. In: Água, vida & cia. 2017. Disponível em: <https://ferdinandodesousa.com/2017/07/26/o-rio-cubatao-e-a-volta-dos-guaras-vermelhos/> Acesso em 15 jul. 2020.

SOUZA, Gislei Martins de. “Juca, o tropeiro”: a desconstrução do regional como signo da nacionalidade em Visconde de Taunay. In: XIII Congresso Internacional da ABRALIC “Internacionalização do Regional”. UEPB – Campina Grande, PB. 08 a 12 de julho de 2013. *Anais...* Campina Grande: 2013. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/artigo/visualizar/4322>. Acesso em: 4 ago. 2020.

SOUZA, Jonas Soares de. *O papel das monções na expansão geográfica: história e memória*. Diário Oficial do Estado, Poder Executivo, São Paulo, abr. 1999. Seção 1, p. 109.

STUMPF, Lúcia Klück. *Fragments de Guerra: Imagens e visualidades da guerra contra o Paraguai (1865-1881)*. 462 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SUGIMOTO, Luiz. Debret troca pincel pela pena de historiador - Pesquisadora destaca obra do artista francês que apresentou um Brasil civilizável à Europa. *Jornal da Unicamp*. 30 jun a 6 jul 2003. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/218pag04.pdf. Acesso em: 2 nov. 2015.

_____. Os caminhos de Mato Grosso - Tese de doutorado mostra a importância da paisagem e do povo mato-grossenses em obras de Visconde de Taunay. *Jornal da Unicamp*. Edição 369 - 27 de agosto a 2 de setembro de 2007. Disponível em: https://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/agosto2007/ju369pag06.html . Acesso em: 2 nov. 19.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do agricultor brasileiro*. MARQUESE, Rafael de Bivar (Org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

TAUNAY, Visconde de. *A retirada da Laguna*. São Paulo: Martin Claret, 2013.

_____. *Inocência*. São Paulo: Martin Claret, 2008.

_____. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *Viagens de Outrora*. 2ª ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1921.

_____. *Ierê a Guanã*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. Juca, o tropeiro. In: _____. *Historias Brasileiras*. Rio de Janeiro: Garnier, 1874. p. 183-237.

_____. *A cidade de Mato Grosso, o rio Guaporé e sua mais ilustre vítima*. Rio de Janeiro: Typ. Universal de Laeminert & C., 1891. Biblioteca do Senado. Disponível em: <file:///C:/Users/Acer/Downloads/000053946.pdf>. Acesso em: 4 jul. 2020.

_____. *Viagem pitoresca ao Mato Grosso*. In: Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Iconografia. Notação: IC 1-28938-0000-0000. IHF Digital (Instituto Hercule Florence). Disponível em: <http://search.ihf19.org.br:8080/xmlui/bitstream/handle/1357/50/BinderAlbumTaunay.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 1 ago. 2020.

_____. A expedição do Cônsul Langsdorff ao interior do Brasil. In: FLORENCE, Hércule. *Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas de 1825 a 1829*. (Trad.) Visconde de Taunay. Brasília, Edições do Senado Federal – Vol. 93, 2007, p. XXVII-XLIII. Disponível em: file:///C:/Users/Acer/Downloads/Edicoes_do_Senado_Federal.pdf Acesso em: 11/02/2021.

TERRA. *Como Humboldt pôs a América Latina no mapa da ciência*. 29 março 2019. Disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/como-humboldt-pos-a-america-latina-no-mapa-da-ciencia> Acesso em: 17 fev. 2021.

THE BRITISH LIBRARY. Section of the Rotunda, Leicester Square. s.d. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/section-of-the-rotunda-leicester-square>. Acesso em: 8 jun. 2020.

THIÉL, Janice Cristine. *Pele silenciosa, pele sonora: a construção da identidade indígena brasileira e norte-americana na literatura*. Tese de Doutorado do Curso de Pós-Graduação em Letras de Universidade Federal do Paraná, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Diante do Extremo*. São Paulo: Unesp, 2017.

TORAL, André Amaral de. *Imagens em desordem: a iconografia da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Humanitas, FFLCH, USP, 2001.

TRAUMANN, Thomas. Quadros do exílio: Em *O Sol do Brasil*, Lilia 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: 9 set. 2019.

TÚNKINA, Irina. Arquivo da Academia de Ciências da Rússia. In: CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. *Catálogo da Exposição Expedição Langsdorff*. Rio de Janeiro: Trena, 2010. p. 9. Disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/Langsdorff.pdf>. Acesso em 5 jul. 2020.

UFMG. Extermínio de crianças na Guerra do Paraguai é pano de fundo de romance. *Portal de Informações*. Universidade Federal de Minas Gerais. 4 de junho 2019. Disponível em: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/exterminio-de-criancas-na-guerra-do-paraguai-e-pano-de-fundo-de-romance>. Acesso em: 5 jun. 2021.

UNESCO. *Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural*. Paris, 17 de outubro a 21 de novembro de 1972. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Conven%C3%A7%C3%A3o1972.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

UNESCO, *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. Paris, 17 de outubro de 2003. (Trad.) Ministério das Relações Exteriores, Brasília, 2006. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/ConvencaoSalvaguarda.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

VASCONCELOS, Arlene Fernandes. *A verdade dispensa a verossimilhança: O fato e a ficção no romance histórico “As minas de prata”, de José de Alencar*. 170 f. Dissertação (Mestrado em Letras) UFC, Fortaleza, 2011.

VEJA. Viagem fantástica: Uma exposição e um livro contam a Aventura do barão Langsdorff, que no século XIX desbavou o interior do país. *Veja*. Editora Abril. Ano 20. Nº 28. 13 de julho de 1988.

VIEIRA, Miriam de Paiva. *Dimensões da écfrase: a presença da pintura e da arquitetura em romances de artista*. 2016. 215 f. Tese (Doutorado). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-A7UFYL>. Acesso em: 26/04/2021.

_____. *Notas de arguição de doutoramento*: GIACOMASSI, Priscila Célia. Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 26 mar. 2021.

VITTE, Antonio Carlos; SILVEIRA, Roberison Wittgenstein Dias da. Considerações sobre os conceitos de natureza, espaço e morfologia em Alexander von Humboldt e a gênese da geografia física moderna. *GEOUSP - Espaço e Tempo*, São Paulo, Nº 27, pp. 77-94, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/74156/77799>. Acesso em: 18 jun. 2020.

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. p.

13-55.

_____. Um possível sentido do diálogo Literatura e História. *Letras*, Curitiba, n. 46, p. 105-113. 1996. Editora da UFPR.

_____. Considerações sobre o Romance Histórico. *Letras*, Curitiba, n.43, p. 11-23, 1994. Editora da UFPR.

_____. Barbárie: um tema da modernidade. *História, Questões e Debates*. Curitiba, n.22/23, p. 113-131, jun/dez 1991.

_____. Ficção e história: retomada de antigo diálogo. *Letras*, Curitiba, n. 58, p. 105-120. jul./dez. 2002. Editora da UFPR.

_____. *Notas de arguição de doutoramento*: GIACOMASSI, Priscila Célia. Penas e pincéis viajantes no Brasil do século XIX: a contribuição artística da família Taunay na construção da identidade nacional. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 26 mar. 2021.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. (Trad.) José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da USP, 1992.

WIMMER, Norma. *A paisagem sul mato-grossense sob a perspectiva de Taunay*. XI Congresso Internacional da ABRALIC - Tessituras, Interações, Convergências. 13 a 17 de julho de 2008. São Paulo: USP, 2008.

WINCK, Otto Leopoldo. *Textos fundadores da literatura brasileira*. Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 3 nov. 2020. Notas de aula.

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. p. 7-72.

YACOBI, Tamar. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis. *Poetics Today*, v. 16, n. 4, p. 599-649, 1995.