

LUCAS DE ARAUJO BARBOSA NUNES

MÁRIO PEDROSA E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816

ASSIS
2015

LUCAS DE ARAUJO BARBOSA NUNES

MÁRIO PEDROSA E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Carlos Eduardo Jordão Machado.

ASSIS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

N972m Nunes, Lucas de Araujo Barbosa
Mario Pedrosa e a missão artística francesa de 1816 /
Lucas de Araujo Barbosa Nunes. - Assis, 2015
186 f. : il.

Dissertação de Mestrado - Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado

1. Pedrosa, Mário, 1900-1981. 2. Artistas expatriados. 3.
Diplomacia. 4. Brasil – História – D. João VI, 1808-1821. I.
Título.

CDD 981.03

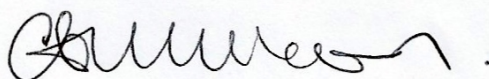
LUCAS DE ARAUJO BARBOSA NUNES

MÁRIO PEDROSA E A DESMISTIFICAÇÃO DA MISSÃO
ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816

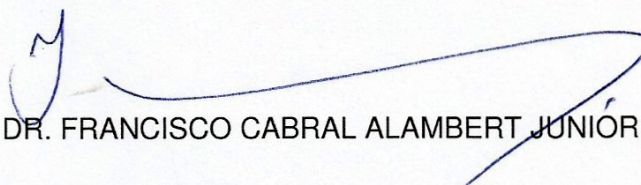
Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP para a obtenção
do título de Mestre em História (Área de
Conhecimento: História e Sociedade)

Data da Aprovação: 30/07/2015

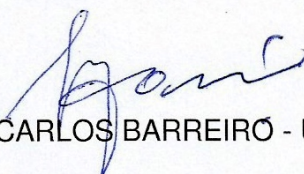
COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROF. DR. CARLOS EDUARDO JORDÃO MACHADO - UNESP/Assis



Membros: PROF. DR. FRANCISCO CABRAL ALAMBERT JUNIOR - USP/São Paulo



PROF. DR. JOSÉ CARLOS BARREIRO - UNESP/Assis

Aos meus pais, Luiz Carlos Barbosa Nunes e
Lia Godinho de Araujo Nunes.

À minha avó Guiomar Godinho de Araujo.

Ao meu tio Renato Fernandes Jordão e família.

E a Vânia Santana Sales,
companheira de todas as horas.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas, que merecem aqui minha gratidão:

Primeiramente, à FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo) que me concedeu não só a bolsa de mestrado no país, permitindo assim dedicar-me exclusivamente à pesquisa, como também a Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE), que me tornou possível pesquisar nos *Archives Diplomatique du Quai d'Orsay* e na *Bibliothèque de d'Art et d'Historie Jacques Doucet*.

Ao prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado, que orientou esta pesquisa, sempre me incentivando a continuar em frente.

Aos Dr. José Carlos Barreiro (FCL-Assis) e Milton Carlos da Costa (FCL-Assis), pelas valiosas considerações no exame de qualificação.

Ao Dr. Michael Löwy, que supervisionou meu estágio de pesquisa na França.

A Bel e Vera Pedrosa pela autorização no acesso aos arquivos de Mário Pedrosa.

Aos funcionários do *Núcleo de Documentação e Pesquisa e Memória (NUDOM)*, *Biblioteca Nacional*, *Archives Diplomatique du Quai d'Orsay* e da *Bibliothèque de d'Art et d'Historie Jacques Doucet*, que me ofereceram as melhores condições para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos funcionários da UNESP/FCL-Assis.

Aos pesquisadores do grupo de estudo “*EXPERIÊNCIA INTELECTUAL BRASILEIRA. HISTÓRIA, IMAGENS E NOTAS MUSICAIS*”: Arthur Sinaque Bez, Rafael Morato Zanatto, Wellington Durões, Daniel Alves Azevedo.

Aos amigos Leonardo Dallacqua de Carvalho, Andrei Martin, Henrique Sena dos Santos.

E finalmente a minha família, meu eterno agradecimento.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES:

FIGURA 01: Ricardo do Pilar, Morte de S. Jocio. Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro.....	82
FIGURA 02: Nave, arco-cruzeiro e capela-mor da igreja de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro (Brasil).....	84
FIGURA 03: Igreja da Venerável Ordem de São Francisco, Ouro Preto (Brasil).....	86
FIGURA 04: Igreja de La Madaleine, Paris (França).....	89
FIGURA 05: A deusa Vênus e a imagem juvenil de Hebe, que carrega uma ânfora, Florença (Itália).....	91

NUNES, Lucas de Araujo Barbosa. *Mário Pedrosa e a Missão Artística Francesa de 1816*. 2015. 186f. Dissertação (Mestrado em História). - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

A presente dissertação analisa a originalidade do pensamento de Mário Pedrosa na área da História. Para isso será utilizada a sua tese “Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos”, escrita na ocasião do concurso à Cátedra de História Geral e do Brasil do Colégio Pedro II (CPII), em 1955. Nessa tese Pedrosa trabalhou como um historiador, principalmente na análise dos fatos e personagens que cercaram a vinda desses artistas franceses ao Brasil. A originalidade da tese consiste em ser o primeiro trabalho a desmistificar a versão difundida por Afonso E. Taunay que afirmava ser a “missão francesa” uma iniciativa exclusiva de D. João VI e do seu ministro Conde da Barca. Analisando os documentos diplomáticos entre o chefe da “missão francesa” Joachim Lebreton e os agentes portugueses, o nosso crítico levantou a hipótese da não oficialidade do convite, sendo que os artistas vieram para o Brasil por conta própria, precipitado pelas perseguições políticas que assolou a França depois da queda do Governo dos Cem Dias de Napoleão Bonaparte. As suas reflexões sobre a vinda desta “missão francesa” ao Brasil serão abordadas com a finalidade de compreender o seu papel e as suas consequências na história da arte brasileira.

Palavras-chave: Mário Pedrosa (1900-1981), Artistas Expatriados, Diplomacia, Brasil – História – d. João VI (1808-1821).

NUNES, Lucas de Araujo Barbosa. *MÁRIO PEDROSA AND THE MISSION ARTS FRENCH 1816*. 2015. 186p. Dissertation (M.S. in History) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the originality of Mário Pedrosa's thinking in the area of History. For this, his thesis "The French Mission - His Political Obstacles", written at the time of the competition for the Chair of General History and Brazil of the Pedro II College (CPII), will be used in 1955. In this thesis Pedrosa worked as a historian, mainly in the analysis of the facts and characters that surrounded the coming of these French artists to Brazil. The originality of the thesis consists in being the first work to demystify the version spread by Afonso E. Taunay who claimed to be the "French mission" an exclusive initiative of D. João VI and his minister Conde da Barca. Analyzing the diplomatic documents between the head of the "French mission" Joachim Lebreton and the Portuguese agents, our critic raised the hypothesis of the unofficial invitation, and the artists came to Brazil on their own, precipitated by the political persecution that devastated the France after the fall of the Government of the Hundred Days of Napoleon Bonaparte. His reflections on the coming of this "French mission" to Brazil will be approached in order to understand its role and its consequences in the history of Brazilian art.

Keywords: Mário Pedrosa (1900-1981), Expatriate Artists, Diplomacy, Brazil – History – d. John VI (1808-1821).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------------	----

CAPÍTULO I. FRANÇA E BRASIL – ASPECTOS DE UMA RELAÇÃO DIPLOMÁTICA

1.1. <i>A vinda da corte portuguesa ao Brasil-França</i>	17
1.2. <i>Relações diplomáticas entre França e Brasil no início do século XIX</i>	20
1.3. <i>A diplomacia de Jean-Baptiste Maler</i>	26
1.4. <i>As hostilidades de Maler contra Lebreton</i>	29

CAPÍTULO II. MARIO PEDROSA: CRÍTICO DE ARTE E HISTORIADOR

2.1. <i>Mario Pedrosa – Crítico de arte e militante político de esquerda</i>	39
2.2. <i>Mário Pedrosa – Professor de História do Colégio Pedro II</i>	47
2.3. <i>Mario Pedrosa – Historiador</i>	58

CAPÍTULO III. A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816 SOB A ÓTICA DE MÁRIO PEDROSA

3.1. <i>Historiografia sobre a “missão francesa”</i>	64
3.2. <i>Introdução da tese</i>	72
3.3. <i>A consagração de uma lenda</i>	78
3.4. <i>Era mesmo uma missão artística francesa?</i>	99
3.5. <i>A desmistificação de uma lenda</i>	106

CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
-----------------------------------	-----

FONTES E BIBLIOGRAFIA.....145

ANEXOS

*VERBETE DOS PERSONAGENS ENVOLVIDOS NO EPISÓDIO DA MISSÃO ARTÍSTICA
FRANCESA DE 1816*.....154

IMAGENS.....163

INTRODUÇÃO

A vida e obra de Mário Pedrosa (1900-1981) convergem em muitos papéis: crítico de arte, o teórico do abstracionismo, o agitador cultural, além de sua ativa militância política que o acompanhou a vida toda. A sua grande inteligência, aliada ao marxismo não ortodoxo, lhe permitiram coerência nas suas opiniões, mudando-as quando era necessário.

O marxismo era usado como meio de explicar não só a realidade em que vivia, mas também a historicidade de todas as coisas, principalmente relacionadas as artes plásticas. Nunca temeu em mudar suas convicções, desde que mudasse o contexto histórico, dispondo assim de um “senso aguçado de oportunidade histórica, que não era mera questão de preferência pessoal”¹. Isso o levou a defender nos anos 30 e 40, a arte social; em 50, a abstração e a arte concreta; e nos anos 60 e 70, o neoconcretismo e os experimentos de artistas como Hélio Oiticica, Lígia Pape, Lygia Clark, entre outros.

No ano de 1955, o Colégio Pedro II (CPII) abriu um edital para o provimento da cátedra de História Geral e do Brasil, que naquele momento se encontrava vaga. Professor interino de história desde 1952, Pedrosa candidatou-se para esse concurso com a tese *Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*, mas essa tese não chegou ser defendida, permanecendo inédita por muito tempo. Ela só veio ao conhecimento público graças ao livro organizado por Otilia Beatriz Fiori Arantes: *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*², publicado no ano de 1998.

Até pouco tempo desconhecido nos meios acadêmicos, essa tese, de forma original e pioneira, desmistificou a versão consagrada que envolve o episódio da “missão francesa”. Tal versão foi difundida pelo historiador Afonso E. Taunay no seu livro: *A Missão Artística de 1816*³. Segundo Taunay, a “missão francesa” teria sido uma iniciativa exclusiva de D. João VI e do seu ministro

¹ ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. São Paulo: Cosac&Naif, 2005, p.13.

² PEDROSA, Mário. “*Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*”. In: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e Modernos III*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 41-114.

³ Essa obra fora editada pela primeira vez em 1911, pela *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, sendo reeditado no ano seguinte, em separata. Uma nova edição, em livro, revista e aumentada foi publicado em 1956, agora pelo *Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*.

Antônio Araujo de Azevedo, o Conde da Barca. Apesar da boa vontade do governo português em contar com os valiosos artistas franceses para ajudar-lhes a construir uma Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, tal empreitada fracassou devido a duas pessoas: o Cônsul-Geral Maler e o pintor português Henrique José da Silva.

Para Pedrosa, os artistas franceses vieram para o Brasil sem serem convidados, precipitados pela crise política que passava a França após o governo dos Cem Dias de Napoleão Bonaparte. Recuperando os escritos de Taunay sobre a “missão francesa”, Pedrosa “vai adiante em sua interpretação”⁴. Analisando os documentos diplomáticos entre Lebreton e os agentes portugueses, o nosso crítico descartou qualquer convite realizado pela corte. Para ele, a “missão francesa” nunca teve um caráter oficial, ou seja, fruto de um convite formal de D. João VI. Entretanto, eles “não eram intrusos”. O governo português foi avisado da vinda deles, esperando-os com “a benevolência costumeira do próprio D. João nesses casos e a solicitude de um fidalgo de largas vistas como o Conde da Barca”⁵.

Além disso, os motivos do fracasso da “missão francesa” são de ordem social e política e não fruto de perseguições ou intrigas promovidas por algumas pessoas. As causas do seu fim, segundo Pedrosa, se deve à burocracia portuguesa, que impedia qualquer manifestação de mudanças nas estruturas sociais, econômicas, políticas e culturais. A vinda da monarquia portuguesa ao Rio de Janeiro acelerou o contraste entre uma burocracia parasitária e as necessidades de renovação do próprio aparelho do Estado. Os obstáculos políticos que os artistas franceses encontraram no Brasil “se mostraram intransponíveis”⁶.

Mas a tese de Pedrosa vai além das explicações sobre o fracasso da “Missão Artística Francesa”. A intenção de nosso crítico era mostrar os problemas das influências externas na história da arte brasileira. A seu ver, a presença daqueles artistas franceses no Brasil de D. João VI

⁴ DIAS, Elaine. “Correspondência entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa – O Nascimento da Missão Artística de 1816”. *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*. São Paulo: Universidade de São Paulo, ju.- dez. 2006. Vol.14, nº. 02, p.303.

⁵ PEDROSA. Mário. 1998. p.106.

⁶ PEDROSA. Mário. 1998. p.113.

contribuiu para interromper o curso de nossa tradição artística, o barroco, via Lisboa. A “missão francesa” teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a “civilização portuguesa começava a ganhar aqui contornos de cultura local”, além de “interromper uma atualização que possivelmente nos seria melhor assegurada via Portugal”, que se aproximava do Romantismo inglês, e que depois “triumfaria em todo o Continente”⁷.

Em vista disso, apontaremos, em linhas gerais, como está organizado este trabalho. Muitos trabalhos que se dedicaram à origem e o fracasso da *Missão Artística Francesa de 1816* tem deixado de lado algumas questões a respeito das condições da vinda desses artistas ao Brasil, limitando-se a discutir a questão apenas no seu plano artístico ou anedótico, procurando de algum modo enobrecer ou não o papel destes artistas no desenvolvimento das artes plásticas brasileiras. Porém, pareceu-me conveniente colocar o episódio da “missão francesa” no campo das relações políticas e diplomáticas entre Brasil e França, tendo como ponto de partida o reatamento diplomático entre os dois países no início do século XIX e o papel de Jean-Baptiste Maler como Cônsul-Geral no Brasil. No primeiro capítulo tratarei das correspondências diplomáticas que Maler enviou ao duque de Richelieu, atestando a sua desconfiança no que diz respeito ao desembarque dos artistas franceses no Brasil, além de elucidar a retomada do contato diplomático entre França e Brasil, a partir de 1815, e quais foram as estratégias que a diplomacia francesa tomou diante uma corte europeia exilada no Brasil.

No segundo capítulo, apresentamos um breve histórico da vida de Mário Pedrosa, privilegiando a sua atuação como militante político de esquerda e crítico de arte na década de 50. Neste período, o nosso crítico, que foi um dos primeiros militantes trotskistas na América Latina, estava envolvido não só na criação do Partido Socialista Brasileiro (PSB), como também entusiasmou-se com as expectativas da modernização brasileira e empenhou-se pela atualização dos aparatos culturais do país, quando trabalhou ativamente no Museu de Arte Moderna de São Paulo e na Bienal de São Paulo. Além disso, defendeu abertamente os artistas brasileiros que desenvolviam

⁷ PEDROSA, Mário. 1998, p.16.

trabalhos no campo do abstracionismo geométrico, como o Grupo Frente.

Neste capítulo também discutiremos uma faceta pouco explorada da vida de Pedrosa: o de historiador e professor do Colégio Pedro II (CPII). Professor interino desde 1953 a sua carreira no CPII foi um tanto irregular, entretanto, isso não o impediu de escrever uma tese para concorrer a cadeira de história geral e do Brasil no CPII, em 1955.

Diferentemente dos historiadores da época que se preocupavam em analisar os percalços que justificaram o adiamento e modificação do projeto da Escola de Belas Artes no Brasil, Pedrosa preocupou-se em explicar os mecanismos políticos e sociais que levaram o seu fracasso, inserindo o episódio em um contexto maior. É justamente no terceiro capítulo que analisarei a tese de Pedrosa propriamente dita. Para isso, este capítulo foi dividido em cinco partes.

A primeira parte é dedicada aos trabalhos historiográficos que se debruçaram sobre o episódio da “missão francesa”. A segunda parte refere-se a introdução da tese, na qual o nosso crítico já esclarece ao leitor o objetivo do seu trabalho: desmistificar o que a historiografia brasileira convencionou chamar de *Missão Artística Francesa de 1816*. Da terceira até a quinta parte trata de como Pedrosa analisou a versão oficial difundida por Afonso Taunay, ou seja, que a ideia da “missão francesa” teria partido de d. João VI e do seu ministro francófilo Antonio de Araujo e Azevedo, o Conde da Barca.

Além das considerações gerais, o presente trabalho traz um verbete sobre os personagens envolvidos no episódio da “missão francesa”, além de imagens dos principais trabalhos desses artistas neoclássicos no Brasil.

Para a realização deste trabalho, foram necessários coletar materiais de pesquisa no *Acervo Mário Pedrosa*, localizado na seção de manuscritos da *Fundação Biblioteca Nacional*, e no Núcleo de Documentação e Memória (NUDOM) do Colégio Pedro II, localizado no campus Centro.⁸ Além disso, foram de vital importância empreender o levantamento nos *Archives Diplomatique du Quai*

⁸ Pesquisa financiada pela bolsa FAPESP.

d'Orsay e na *Bibliothèque d'Art et d'Histoire Jacques Doucet*, ambos localizados em Paris.⁹

⁹ Pesquisa financiada pela bolsa BEPE/FAPESP.

CAPÍTULO I

FRANÇA E BRASIL – ASPECTOS DE UMA RELAÇÃO DIPLOMÁTICA

Embora alguns pesquisadores já tenham explorado intensamente a questão da *missão francesa*, tais como Afonso Taunay e o próprio Mário Pedrosa, convém buscar novas luzes para entender melhor não só a concepção do projeto de ensino artístico elaborado por Joachim Lebreton como também o seu fracasso. Nos *Archives Diplomatique du Quai d'Orsay*¹⁰ encontram-se várias correspondências diplomáticas entre Maler e o Duque de Richelieu, chefe da diplomacia francesa. Esses documentos mostraram que as atividades de Maler como diplomata no Brasil foram marcadas por uma constante vigilância a tudo que parecesse ameaçar a monarquia dos Bourbons. Para ele, o chefe da “missão francesa” Joachim Lebreton era um perigo constante à estabilidade política, pois era um entusiasta de Bonaparte.

Antes de adentrar na tese de Pedrosa propriamente dita, pareceu-me primordial elucidar a retomada do contato diplomático entre França e Brasil, a partir de 1815, e quais foram as estratégias que a diplomacia francesa tomou diante de uma corte europeia exilada no Brasil. Isto foi de fundamental importância pois esclareceu muitas as posições adotadas por Maler durante a sua permanência como Cônsul-geral francês no Brasil.

1.1 A vinda da corte portuguesa ao Brasil

A guerra que Napoleão movia na Europa contra a Inglaterra, no início do século XIX, finalmente atingiu Portugal. Depois de controlar quase toda a Europa Ocidental, Napoleão impôs um bloqueio ao comércio entre a Inglaterra e o Continente Europeu. Portugal representava uma

¹⁰ Nos *Archives Diplomatique du Quai d'Orsay*, localizado em Paris, encontrei uma grande gama de ofícios diplomáticos escritos pelos representantes franceses enviados ao Brasil ou a Portugal, dando conta sobre os aspectos da vinda econômica do Brasil, além de apreciações minuciosas não só da cultura brasileira, dos hábitos e costumes do povo como também considerações sobre a mistura das raças. Esses documentos se encontram nas várias caixas das séries *Affaires diverse politique* e *Affaires diverses commerciales* e também nos documentos agrupados na *Nouvelle série subsérie Brésil*. Esta pesquisa de três meses foi financiada pela FAPESP, na modalidade BEPE (Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior).

brecha ao bloqueio, e era preciso estancá-la. No ano de 1807, as tropas napoleônicas cruzaram a fronteira de Portugal com a Espanha e avançaram território adentro em direção a capital Lisboa.

O príncipe D. João, que governava Portugal desde 1792, quando a sua mãe Dona Maria fora considerada desprovida de suas faculdades mentais para governar todo o império, decidiu pela transferência da Corte para o Brasil:

Par l'alliance anglaise était assurré la conservation des domaines d'outre-mer, gracê à la surpématie maritime des Britanniques, mais la métropole était alors en danger, à l'inverse, l'alliance française eût épargné au Portugal le danger d'invasion, mais elle signifiait perte des colonies.¹¹

A escolha de Portugal em manter sua autoridade nas colônias foi uma medida de sobrevivência pois, o Brasil era a sua maior colônia e dela provinha a maior parte de sua riqueza. Cerca de 10 mil a 15 mil pessoas embarcaram rumo ao Brasil, sob a proteção da marinha inglesa. Todo o aparelho burocrático veio para o Brasil, desse ministros, conselheiros, juízes da Corte Suprema, funcionários do Tesouro, até altas patentes do Exército e da Marinha, além do alto clero. Também foi transferido todo o tesouro real, os arquivos do governo e várias bibliotecas que posteriormente deram origem a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Aliás, a solução de retirada da Corte para o Brasil não era nova. Foi sugerida no final do século XVI durante a regência de D. Luís de Gusmão, quando Portugal foi ameaçado pelos espanhóis de perder sua soberania, depois o plano foi retomada por D. Luís da Cunha, sem sucesso. No ano de 1803, o plano voltou à tona por sugestão de D. Rodrigo de Sousa Coutinho, com o objetivo criar em terras brasileiras um grande império português. Mas somente foi concretizada em novembro de 1807, com as tropas de Junot na fronteira de Portugal.

Durante sua estadia na Bahia, Dom João VI decretou a abertura dos portos do Brasil às nações amigas no dia 28 de janeiro de 1808. Já no Rio de Janeiro ele revogou os decretos que proibiam a

¹¹ “Pela aliança inglesa havia assegurado nas áreas de conservação no exterior, graças à supremacia marítimo britânico, mas a cidade estava agora em perigo, por outro lado, a aliança francesa teria poupado Portugal o perigo de invasão, mas significou a perda das colônias” in: BENASSAR, Bartolomé & RICHARD, Marin. *Histoire du Brésil*. Paris : Fayard. 2000. p.182

instalação de manufaturas. Além disso isentou de tributos a importação de matérias-primas destinadas à indústria. A abertura dos portos foi impulsionado pelas circunstâncias que se encontrava Portugal: ocupada por tropas francesas e impedida de fazer comércio. Era “preferível legalizar o extenso contrabando existente entre a Colônia e a Inglaterra e receber os tributos devidos”¹². A transferência da sede da monarquia portuguesa para o Brasil “mudou o quadro das relações internacionais no contexto da América do Sul. A política externa de Portugal passou a ser decidida no Brasil, instalando-se no Rio de Janeiro o Ministério da Guerra e Assuntos Estrangeiros”¹³.

Desde a vinda da Corte Portuguesa e a abertura dos portos, em 1808, a cidade do Rio de Janeiro passou a ter um intenso movimento de embarque e desembarque não só de pessoas mas também de mercadorias. No cais, além de ter produtos europeus e escravos africanos, circulavam muitos estrangeiros que traziam em suas bagagens as novidades de um mundo considerado civilizado.

A região do desembarque concentrava os principais órgãos da administração portuguesa, como o Palácio Real, a Alfândega e o Tribunal da Relação, além de dividirem espaços com o Convento do Carmo e com o Mosteiro de São Bento. Esta região era o endereço comercial da cidade, abrigando a sede da Junta do Comércio. Ali também se concentrava uma infinidade de profissionais liberais, que faziam do Rio de Janeiro o principal centro político e cultural do país. Abriram-se teatros, bibliotecas, academias literárias e científicas, com o objetivo de atender as necessidades da Corte e de uma população urbana em rápido crescimento.

Durante a permanência de D. João VI no Rio de Janeiro, o número de habitantes dobrou, passando de cerca de 50 mil a 100 mil pessoas. Os estrangeiros que circulavam na cidade contribuíram para o desenvolvimento urbano e institucional da cidade, principalmente nas primeiras décadas do século XIX. A partir do “Registro de Estrangeiros 1808-1822” foi possível ter uma ideia

¹² FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1995, p.122.

¹³ FAUSTO, Boris, 1995, p.125.

da movimentação e atuação desses estrangeiros no país:

número de estrangeiros que entraram no Brasil entre 1808 e 1822 é espantoso. Só o cartório do Rio arrola 4.234, sem contar em muitos casos, esposas, filhos e criados. Uns 1500 eram espanhóis, sobretudo hispano-americanos, quase 1000 eram franceses, mais de 600 eram ingleses, e mais de 200 eram alemães. (...) Muitos estavam em trânsito, alguns entre portos estrangeiros, mas a grande maioria ficou no Rio de Janeiro.¹⁴

Muitos dos novos habitantes eram imigrantes, não só portugueses, mas também ingleses, espanhóis e franceses, que “viriam a formar uma classe de profissionais e artesãos qualificados”¹⁵. No final de 1815, a colônia seria elevada à condição de Reino Unido, um indício de que D. João VI, a respeito dos acontecimentos internacionais e da queda de Napoleão, não pretendia retornar para a Portugal. O restabelecimento das relações diplomáticas entre Portugal e outras nações europeias estimularam não só acordos na área econômica e política, mas também permitiu o intercâmbio cultural com esses países, possibilitando a organização de expedições de cunho científico no território brasileiro.

Foi neste contexto que aconteceu no campo cultural nossa primeira importação não lusitana: é a hora da Missão Artística Francesa. A sua vinda se insere não só no quadro do mundo pós-revolução de 1789, mas também nos conflitos do período napoleônico.

1.2 Relações diplomáticas entre França e Brasil no século XIX

Foi nas comunicações estabelecidas pelos representantes franceses enviados ao Brasil que podemos descobrir dados importantes, principalmente sobre os aspectos da vida econômica do Brasil. Devemos levar em conta que nesta época, os comentários e análises em relação ao Brasil eram fruto da rivalidade entre França e a Inglaterra, que disputavam a hegemonia econômica e política em nosso território. Foi justamente neste contexto conturbado que podemos conhecer mais

¹⁴ OLIVEIRA, José C. D. *João VI adorador do deus das ciências? A Constituição da Cultura Científica no Brasil (1808-1821)*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005, p.125.

¹⁵ FAUSTO, Boris, 1995, p.127.

uma faceta interessante da história brasileira do século XIX.

O ano de 1808 marcou um novo período para a colônia brasileira e para as relações diplomáticas que agora passariam a ter com os países europeus. Pressionado pelas duas maiores potências europeias da época, França e Inglaterra, D. João VI optou pela Inglaterra, que significou uma viagem tranquila até o território brasileiro.

Desde o primeiro decreto de 28 de janeiro de 1808 que estabeleceu a abertura dos portos às nações amigas, e o de 25 de janeiro de 1809 que dava aos estrangeiros o direito de receber terras nas mesmas condições que os portugueses. A França foi excluída desses acordos, sendo tratada como inimiga. Instalado no Rio de Janeiro, em 01 de maio de 1808, D. João VI declararia guerra à França, assim como seu exército invadiu a Guiana Francesa em 03 de dezembro do mesmo ano.

Brasil e França deixou de manter relações diplomáticas e comerciais por um longo tempo, até a assinatura de paz em 30 de maio de 1814, de acordo com as determinações do Congresso de Viena. Foi somente em 18 de junho de 1814 que o príncipe regente mandou publicar que as relações entre esses tornaram-se amigáveis, permitindo assim aos franceses o livre acesso em Portugal e suas colônias.

Desde a chegada da família real portuguesa ao Brasil, o governo francês, por meio de sua representação diplomática em Portugal, tentou manter-se informado de tudo o que acontecia no Brasil, mesmo proibido de manter relações diplomáticas com o país. Foi a partir do ano de 1814 que as relações diplomáticas entre os dois países se intensificaram, sendo elas muito bem documentadas nas correspondências diplomáticas francesas guardadas nos *Archives Diplomatique du Quai d'Orsay*.

Em um documento datado de 20 de novembro de 1814, intitulado “*Reflexions sur l'état actuel du Brésil*”, o Cônsul francês da cidade do Porto, Guinebaus, informou suas opiniões sobre o Brasil, criticando a influência que a Inglaterra poderia ter nos rumos da política brasileira:

Le Brésil, pour parvenir à l'état de prospérité auquel Il peut pretendre, a besoin de lois libérales et de la présence de son gouvernement. [...] L'Angleterre ferait alors usage de tous les moyens pour séparer le Brésil de la mère patrie, pour y faire

revolver les nègres contre la population blanche, et consommer la ruine de cette contrée florissante. Il faut donc, pour la prospérité même du Portugal, qui le gouvernement fixe définitivement son séjour à Rio de Janeiro; faible et nul en Europe mais Il est déjà respectable em Amérique.¹⁶

No mesmo documento, Guinebaus afirmou que era preciso que a França obtivesse mais informações sobre o Brasil, pois o governo português sempre envolveu a sua principal colônia em um manto de mistério:

d'après ce que nous venons de dire il serait fort avantageux pour le gouvernement de France, d'avoir de donnés certaine sur la population, ses produits, ses moyens et ses consommations. Um tel état n'existe nulle part. Le gouvernement portugais a toujours enveloppé d'un profond mistère tout ce qui est relative au government intérieur et aux forces de ses colonies, en sorte qu'aucun savant n'a encore pu ou voule s'ocupper du Brésil.¹⁷

Segundo o cônsul, a França deveria aumentar o nível de informações sobre o Brasil, pois as informações que recebiam não eram imprecisas. Deve-se lembrar que a Coroa Portuguesa temia perder o controle de sua preciosa colônia, proibindo não só a divulgação de notícias sobre o país como também a difusão de conhecimentos.¹⁸ A principal preocupação da diplomacia francesa era encontrar o melhor maneira de estabelecer relações comerciais e política com a corte portuguesa, tendo com objetivo principal contrabalancear a influência inglesa no Brasil. Para isso, segundo o

¹⁶ “Brasil, para alcançar o estado de prosperidade que tem direito, precisa de leis liberais e da presença de seu governo. [...] A Inglaterra então usaria todos os meios para separar o Brasil da pátria, a fim de tornar os negros revoltosos contra a população branca, e a ruína desta região próspera. É, portanto, necessário para a prosperidade mesmo de Portugal, que o governo estabeleça definitivamente para ficar no Rio de Janeiro; falho e nula na Europa mas já respeitável na América”, in: MAE/AD, Mémoire et Documents, Brésil, vol 01, f.04-17. Tradução do francês de Lucas de Araujo Barbosa Nunes.

¹⁷ “a partir do que acabamos de dizer que seria mais vantajosa para o Governo da França, ter dado uma parte da população, seus produtos, seus recursos e consumo. Tal estado não existe em qualquer lugar. O Governo Português tem sempre envolto em um profundo mistério tudo o que é relativo ao governo interno e as forças de suas colônias, que nenhum cientista pode ou deseja ocupar o Brasil”, in: Idem.

¹⁸ A Coroa Portuguesa, ao contrário da espanhola, temia a formação na própria colônia de uma elite letrada. No século XVI, a Espanha criou na América várias universidades como a de São Domingo, em 1538, a de São Marco, em Lima e da Cidade do México, em 1551. Nada disso ocorreu nas colônias portuguesas na América. A mesma prática ocorreu com a imprensa, que surgiu nas maiores cidades coloniais da América espanhola no século XVI. No Brasil, uma oficina gráfica foi aberta em 1747 no Rio de Janeiro e logo depois foi fechada por ordem real. A imprensa no Brasil só nasceria no século XIX com a vinda de d. João VI.

cônsul, era necessário a França estabelecer consulados em terras brasileiras:

Dans tout cas, c'est l'intention du government faire participer la fiance au commerce du Brésil, ouvert à toute les Nations, l'envoi de consuls c'est une mesure indispensable. Dans cette hipóthèse, nous pensons que le consulats devions être provisoirement disposés de la manière suivante: Un Consul general à Rio de Janeiro [...] ¹⁹

Para atingir tais objetivos, os franceses contavam com o apoio de Antônio de Araujo e Azevedo, o Conde da Barca. Ele foi um dos responsáveis pelo reatamento diplomático entre os dois países. Ele era amigo do ministro Talleyrand, embaixador e presidente do Conselho de Ministro na Restauração e embaixador da Monarquia de Julho, sendo eles os responsáveis pelo decreto que abriu os portos brasileiros aos navios franceses.

Em dezembro de 1814, o coronel Jean-Baptiste Maler foi nomeado Cônsul-Geral da França no Brasil, desembarcando no Rio de Janeiro em abril de 1815. Foi o começo das novas relações diplomáticas entre os dois países, favorecendo as trocas comerciais, culturais e científicas. Em 1816, ano da vinda da “missão francesa”, uma missão diplomática francesa chegou ao Rio de Janeiro chefiados pelo Duque de Luxemburgo. Um despacho diplomático enviado para o Cônsul-Geral Maler nos informou sobre o processo de reatamento entre os dois países:

La Cour du Brésil s'empresse em 1814 d'envoyer au Roi une ambassade extraordinaire pour le feliciter sur son retour dans ses Etats. Les despositions amicales du Prince Régent ne se sont pas démenties depuis. Il les a particulièrement expriées pendant les orages politiques de 1815 et l'accueil il a fait alors au Chargé d'affaires de France a vivement touché Sa Majesté. ²⁰

A missão diplomática do Duque de Luxemburgo tinha como objetivo concluir algumas

¹⁹ “Em todo caso, é a intenção do governo de envolver a confiança para o comércio no Brasil, aberto a todas as nações, o envio de cônsules é uma medida essencial. Nesta hipótese, acreditamos que os consulados seriam dispostos temporariamente da seguinte forma: um Cônsul Geral no Rio de Janeiro [...]”, in: Idem.

²⁰ “A Corte do Brasil apressou-se em 1814 para enviar ao rei uma embaixada extraordinária para o felicitar pelo seu retorno em seus estados. As disposições amigáveis do Príncipe Regente não são negadas desde então. Ele tem sido particularmente exprimidas durante tempestades políticas em 1815, e a recepção que ele fez quando encarregado dos assuntos Internos da França tem afetado fortemente Sua Majestade”. Idem, vol. 08, f.1-16.

discussões ainda pendentes, mesmo diante das resoluções de paz que se firmou no Congresso de Viena. O embaixador queria garantir junto ao monarca português todo o interesse francês em estreitar as relações entre as duas coroas. No mesmo ofício, há informações a respeito do modo como o governo francês deveria agir com os exilados franceses:

Mr. L'ambassadeur trouvera au Brésil un certain nombre des nouveaux français. La plus part ont espéré y former quelques établissements: ils y portent leurs talents, leurs industries; l'effet de leur présence et leur exemple sera d'y naturaliser quelques arts et de donner à un pays qui commence et qui a besoin de toute espèce de culture, un accroissement plus rapide (...) Tous ces voyageurs doivent continuer d'être considérés comme français par, l'Ambassadeur de son Majesté. Il est probable que la plus part ont conservé l'esprit de retour: on ne peut considérer comme étrangers que ceux qu'auraient acquis ce caractère par un acte formel, et il faut, en général, chercher à conserver à leur patrie les français qui s'en éloignent. Ce sera à la prudence de Mr. L'Ambassadeur à lui indiquer la conduite à suivre envers les différentes classes de réfugiés, soit envers ceux qui n'auraient eu aucun motif légal et nécessaire pour quitter la France, soit envers ceux qui en sont bannis et qui ne peuvent pas y rentrer sans l'autorisation formelle du Gouvernement.²¹

Os franceses que começaram a emigrar para o Brasil a partir de 1815, pareciam “querer redescobrir um país conhecido havia muito tempo, e a curiosidade reprimida por tantos anos agora se transformava em realidade”. Se muitos conheciam a América espanhola de Humboldt, nada se sabia da América portuguesa, um país “mais “exótico” do continente – com seus canibais, serpentes e sua natureza e tudo extremada -, porém, e paradoxalmente, o mais “civilizado”: uma monarquia cercada de repúblicas por todos os lados”.²²

Foi nesta perspectiva que chegaram cientistas como Saint-Hilaire, cronista como Ferdinand

²¹ “Sr. Embaixador no Brasil encontrou uma série de novos franceses. A maioria deles esperava formar algum estabelecimento: eles carregam os seus talentos, a indústria; efeito de sua presença e do seu exemplo será de naturalizar algumas artes e dar à um país que começa e que necessita de todo tipo de cultura, um crescimento mais rápido (...) Todos os viajantes devem continuar a ser considerados franceses pelo embaixador de Sua Majestade. É provável que a maioria preservam o espírito de retorno: não pode ser considerados como estranho como aqueles que teriam adquiridos este caráter por um ato formal, e devemos, em geral, procurar conservar em sua pátria os franceses que se afastaram. Será prudente o Mr. Embaixador lhe indicar a conduta à seguir para com as diferentes classes de refugiados, ou para aqueles que não teriam nenhum motivo legal e necessário para deixar a França, ou para aqueles que foram banidos e que não podem retornar sem a autorização formal do Governo”, in: Idem.

²² SCHWARCZ, Lília Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.13.

Denis e os artistas neoclássicos da “missão francesa”. Foi neste contexto de reconciliação entre os dois países que Leon Bourdon, no seu artigo *Un français au Brésil à la veille de l’Indépendence: Louis-François de Tollenare (1816-1818)*, considerou o ano de 1816 como “l’année des Français” no Brasil:

L’année 1816 peut à juste titre, être considérée, au Brésil, comme “l’année des Français”. Si le colonel Maler avait, des 1815, ouvert de consulat general de Rio de Janeiro, ce n’est que l’année suivante, en mai 1816, que le duc de Luxemburg venu rétablir officiellement les relations diplomatique entre la monarchie portugaise, installée depuis 1808 sur les bord de la baie de Ganabara, et la France: ambassade fastueuse, à laquelle avait pris part le naturaliste Auguste de Saint-Hilaire qui devait par la suite entreprendre de longs et fructueux voyages d’exploration à l’intérieur du pays. Mais quelques mois plus tôt, en mars 1816, était arrivée la célèbre mission artistique française invitée par le comte da Barca à organiser une École royale des Science, Arts et Métiers, et qui, autor de Joachim Lebreton, secrétaire récemment révoqué de la Classe des Beaux-Arts de L’Institut de France, groupait les peintre Jean-Baptiste Debret et Nicolas-Antoine Taunay, sculpteur Auguste Taunay, l’architecte Auguste Grangjean de Montigny et le graveur Charles Pradier.²³

No que diz respeito aos artistas da “missão francesa”, eles foram bem recebidos pelo governo português, menos pelo cônsul de seu país, o Coronel Maler, “antinapoléônico convicto e monarquista extremado. Vieram dele os maiores entraves às atividades dos artistas franceses, revelando uma situação de extrema desconfiança e descontentamento da parte do diplomata francês”²⁴.

²³ “O ano de 1816 pode ser justamente considerado, no Brasil, como “o ano da França”. Se o coronel Maler tinha, em 1815, aberto o consulado geral do Rio de Janeiro, é somente no ano seguinte, em maio de 1816, que o duque de Luxemburgo veio restabelecer oficialmente as relações diplomáticas entre a monarquia portuguesa, instalada desde 1808, nas margens da Baía da Guanabara, e a França: embaixada faustosa, às quais tinha tomado parte o naturalista Auguste de Saint-Hilaire que foi posteriormente realizar viagens de exploração longa e frutífera no interior do país. Mas em alguns meses antes, em março de 1816, chegou a célebre missão artística francesa convidado pelo conde da Barca à organizar uma Escola real de Ciências, Artes e Ofícios, e que, em torno de Joachim Lebreton, secretário recém demitido da Classe de Belas Artes do Instituto de França, agrupados o pintor Jean-Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay escultor Auguste Taunay, o arquiteto Auguste Grandjean de Montigny e o gravador Charles Pradier”. In: BOURDON, Léon. *Un français au Brésil à la veille de L’Indépendence: Louis-Caravelle*, n.º.01, 1963, pp.29-49.

²⁴ LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816 -1839)*, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, p.94.

1.3 A Diplomacia de Jean-Baptiste Maler

Suas atividades como “cônsul geral foram marcadas por um profundo sentimento contrário a tudo o que parecesse ameaçar a monarquia restabelecida na França”. Para o cônsul, “os artistas reunidos por Joachim Lebreton e trazidos para o Brasil eram um perigo constante à estabilidade das relações entre as duas coroas”²⁵, pois todos eram apoiadores de Bonaparte.

Antes de ser diplomata, Maler foi soldado das tropas contrarrevolucionárias e emigrado desde 1792, voltando à França em 1814 para lutar pela causa legitimista e contra a Revolução. Chegou ao Brasil em maio de 1815, assumindo o consulado da França no Brasil. Tais “condições chamam a atenção para um indivíduo insatisfeito com sua nova posição, desejando para si melhores condições de vida”. Fugiu da França logo que percebeu que os revolucionários visavam destruir a monarquia dos Bourbons e, desde então, vivia “insatisfeito pessoal e profissionalmente”²⁶.

Maler é “o autor da maioria dos relatórios sobre os bonapartistas no Brasil. Ele é bastante representativo desta geração de realistas que a Revolução e as guerras napoleônicas traumatizaram por ter desabado uma ordem que eles pensavam imutável, uma vez que divina”. Como falava e escrevia em português, Maler foi a “pessoa mais indicada para tratar dos interesses franceses durante o restabelecimento das relações entre a Corte Portuguesa e a França”²⁷.

O nosso cônsul-geral nunca “deixou de afirmar em suas correspondências a sua fé realista e de expressar seu horror diante do monstro revolucionário”. Na ocasião da revolta de Pernambuco, em 1817, Maler temeu que se “desenvolvessem desordens revolucionárias no Brasil”²⁸. No dia 28 de março de 1817, Maler envia um despacho para Richelieu comunicando os eventos em Pernambuco: “C'est avec la plus peine que j'annonce a Votre Excellence que l'hydre révolutionnaire a réussi à montrer as tête hifreuse au Brésil dans la capitainerie de Pernambouc”²⁹. Neste mesmo

²⁵ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, pp. 94-95.

²⁶ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p.103.

²⁷ DUMONT, Juliette. Preciosos subdito, emigrantes atravancadores: A França e os franceses do Brasil no início do século XIX. In: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org.). *Franceses no Brasil. Século XIX-XX*, São Paulo, Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2009, p.113.

²⁸ DUMONT, Juliette. 2009, p.113.

²⁹ “É com a mais viva tristeza que anúncio a Vossa Excelência que a hidra revolucionária conseguiu

despacho ele registrou um dado preocupante:

Ils ont de suite expédié um bâtiment aux États-Unis [...] ils est très naturel de supposer qu'ils s'empresseront de communiquer à ce gouvernement leur incartade et qu'il chercheront probablement à se procurer des vivres et des armes.³⁰

No dia seguinte, 29 de março, Maler enviou outro despacho ao Duque de Richelieu, desta vez com informações mais detalhada sobre a situação em Pernambuco:

La nouvelle de l'insurrection de Pernambouc a fait soit à la cour, soit dans cette capitale, la plus vive impression. Il est positif qu'on n'a rien fait d'avance pour prévenir le danger des erreurs contagieuse de ce genre, quoique la proximité des scènes qui ont bouleversé l'Amérique méridionale eut du faite ouvrir les yeux. L'événement de Pernambouc a commencé seulement à les dessiller. Mais cet événement qui, par as nature et surtout dans ces régions devait exercer tout la vigueur et l'activité d'un gouvernement fort et énergique pour arrêter le mal dans son origine.³¹

Neste ofício ficou perfeitamente claro a gravidade que Maler, na qualidade de Cônsul-Geral francês no Brasil, dava ao assunto. De fato, a lembrança de Napoleão “continuava atormentando os espíritos, particularmente os dos tenentes da Restauração” pois, “a relativa proximidade de Ilha de Santa Helena com as costas brasileiras e a presença de emigrantes bonapartistas nesse país mantinham o coronel Maler, assim como os representantes ingleses e austríacos sempre atentos”³².

Maler chegou ao Rio de Janeiro no momento em que Napoleão retomou o poder na França. Esta “última demonstração de força de Bonaparte e o apoio que ele recebeu da população francesa

mostrar sua cabeça horripilante no Brasil na capitania de Pernambuco”. In: AQO, correspondance politique, Brésil, 28/03/1817.

³⁰ “Enviaram imediatamente um navio aos Estados Unidos [...] é muito natural supor que se apressarão em informar aquele governo de sua extravagância e que procurarão provavelmente obter víveres e armas”. In: AQO, correspondance politique, Brésil, 28/03/1817.

³¹ “A notícia da insurreição de Pernambuco causou, tanto na corte quanto nesta capital, a mais viva impressão. E certo que nada foi feito com antecedência para prevenir o perigo de erros contagiosos como os deste tipo, apesar de que a proximidade das cenas que transtornaram a América meridional devesse ter feito abrirem-se os olhos. O acontecimento de Pernambuco apenas começa a alertá-los. Mas este acontecimento que por sua natureza e, sobretudo, nestas regiões deveriam exigir todo o vigor e atividade de um governo forte e enérgico para cortar o mal pela raiz.” In: AQO, Correspondance Politique, Brésil, 29/03/1817.

³² DUMONT, Juliette. 2009, p.113.

no seu retorno aumentaram os receios do cônsul da França no Rio de Janeiro”. O episódio dos “Cem Dias” “provocaram um endurecimento da posição realista, que se traduziu do outro lado do Atlântico pelo zelo do coronel Maler contra os partidários de Napoleão”³³.

Depois de uma missão no Brasil, para resolver a questão da Guiana, o duque de Luxemburgo “recebeu como instrução de fazer com que toda relação com a Ilha de Santa Helena fosse impossibilitada”³⁴, como mostrou este ofício:

Les relations de Rio de Janeiro avec l’Indien et la mer du Sud sont fréquent; l’un des navires de l’Europe est obligé de passer par le Brésil lors de leur navigation et de l’ambassadeur de Sa Majesté peut ainsi recueillir des informations utiles. Il examinera si tout les communications avec Helena est interdite, ou est em train de préparer une action em faveur de Bonaparte à retirer cette île. Dans le cas, improbable, de la formation au Brésil ce genre de projet, il fera le nécessaire pour vous faire échouer le dit projet. Il informe son gouvernement trouvera tout à ce sujet. Il a même permis, si l’information est importante ei urgente d’envoyer um navire à la France de les transmettre.³⁵

Além disso, “o Duque de Luxemburgo se preocupava com a existência desse emigrantes bonapartistas. Mesmo que ele não os julgasse realmente perigosos, desejava que fossem estreitamente controlados”³⁶:

[...] Les nouveaux arrivants au Brésil Français ont une influence ici; ils sont, au contraire, totalement dépendents du gouvernement. Sachant que certains d’entre eux ont cherché à aller à Buenos Aires, j’ai informé le ministre que les personnes qui ne disposent pas d’un passeport délivré par l’ambassade ou le consular général ne doivent pas être considérés comme autorisés.³⁷

³³ DUMONT, Juliette. 2009, p.113.

³⁴ DUMONT, Juliette. 2009, p.113.

³⁵ “As relações do Rio de Janeiro com as Índias e o mar do Sul são frequentes; uma parte dos navios da Europa é obrigada a passar pelo Brasil durante a sua navegação e o embaixador de Sua Majestade pode assim recolher informações úteis. Ele examinará se todas as comunicações com (Santa) Helena está interdita, ou está em preparando uma ação em favor de Bonaparte para retirá-lo da ilha. Neste caso, improvável, da formação no Brasil este gênero de projeto, ele fará o necessário para que fracasse o dito projeto. Ele informará o seu governo de tudo o que descobrirá a esse respeito. Ele está autorizado, se as informações forem importantes e urgentes de enviar um navio à França para transmiti-las”. In: AQQ, Mémoire et documents, Brésil, Tome 08, Instrution au Mr. duc de Luxemburg, Paris, 03/02/1816.

³⁶ DUMONT, Juliette. 2009, p.114.

³⁷ “Os franceses recém-chegados ao Brasil não têm aqui qualquer influência; eles encontram-se, ao contrário, totalmente dependentes do governo. Sabendo que alguns deles procuravam ir para Buenos Aires, informei ao ministro que os indivíduos que não tivessem um passaporte entregue pela embaixada ou pelo consulado geral não deveriam ser considerados como autorizados”. In: Idem, vol. 129, Lettre du duc de Luxemburg à Richelieu, 18/07/1816.

Segundo Dumont “decorre uma série de relatórios sobre a audiência do imperador no estrangeiro”. Foram “os diplomatas europeus no Rio, mais do que as autoridades portuguesas, que mantiveram um clima de psicose: nada devia perturbar ou alterar o consenso de Viena”. Para os franceses, tratava-se tanto de “uma questão econômica, por causa das reparações aplicadas pelos aliados” quanto política, “uma nova manifestação de Bonaparte poderia colocar a França numa posição ainda mais desconfortável frente aos outros países europeus”. Isto exigiu que “as preocupações e as vigilâncias fossem máximas, tanto na Europa como na América, em especial o Brasil, devido o tamanho do seu território e a proximidade com as colônias espanholas insurretas”³⁸.

1.4 Hostilidades de Maler contra Lebreton

Se tratando de questões diplomáticas, “o governo português fazia certo segredo dessa correspondência, embora as notícias a respeito se espalhassem nas rodas oficiais e diplomáticas”³⁹. Foram nelas que o então representante da França na corte de D. João VI, o Cônsul-Geral Maler, soube da vinda de alguns artistas bonapartistas ao Brasil. No ofício datado do dia 07 de fevereiro de 1816, Maler informou ao seu chefe, o duque de Richelieu, que:

plusieurs français surtout dire, les artistes nommés, étaient sur le point de

³⁸ DUMONT, Juliette. 2009, p.114.

³⁹ PEDROSA, Mario. 1998, p.96.

s'embarquer pour descendre au Brésil. Augmente leur nombre à vingt, annonçant en particulier M. Lebreton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts. Je ne peux pas garantir tous ces détails, mais en regardant façon de parler habilement M. d'Araujo eu à me convaincre par vos réponses qui est plus que ce qu'elle dit. [...] Il ne peut jamais voir, Seigneur, mais avec un sentiment pénible, Français expatriarem, surtout avec un semblant ou de présomption de mécontentement, le gouvernement paternel du meilleur des rois: il me reste, cependant, une consolation, c'est que bientôt à se repentir de sa résolution et de déplacement, et de reconnaître la différence entre les deux pays et de leur administration. Cependant, ce sentiment pouvait adoucir, si elle venait à savoir que l'effet de certaines circonstances que j'ignore, cette mesure adoptée par le gouvernement de Sa Majesté.⁴⁰

A resposta do duque de Richelieu a este ofício, datada de 25 de abril de 1816, será usada por Afonso Taunay e outros pesquisadores como “uma espécie de censura ou repressão ao cônsul do Rio”.⁴¹ Neste ofício, o duque de Richelieu afirmava ser voluntária a emigração desses artistas ao Brasil e que foram motivados por um sentimento de “apreensão pelo futuro”:

française est arrivée à Rio, à Calpe, parmi lesquels ont été un peu entendu dans le cadre des lois d'urgence votées par la Restauration en Juillet 1815 et Janvier 1816, avait probablement émigré dominé par un vague sentiment de crainte pour l'avenir, d'autant plus que la mise en place de ses productions, à une époque où les arts semblaient entrer en France dans une certaine période de stagnation. Peut-être avait également espéré obtenir de bons emplois et même fortune. Certes, la plupart de ces calculs disparaîtrait, alors déplorer les transmigrés de folie faits, émigrer.⁴²

Em seguida, o Duque recomendou a Maler que durante a estadia desses artistas no Brasil

⁴⁰ “vários franceses, na maioria, dizem, artistas de nome, estavam a ponto de embarcar para descer no Brasil. Eleva-se o número para vinte, anunciando-se em particular M. Lebreton, secretário perpétuo da classe de Belas Artes. Eu não posso garantir todos os detalhes, mas procurando jeito de falar habilmente ao Sr. d'Araujo tive de me convencer por suas respostas que é mais do que se diz. [...] Não poderei jamais ver, Senhor, senão com um sentimento penoso, franceses expatriarem, sobretudo com uma aparência ou suposição de descontentamento, pelo governo paterno do melhor dos reis: resta-me, contudo, um consolo, é que não tardarão a arrepender-se da sua resolução e deslocamento, e a reconhecer a diferença dos dois países e respectiva administração. Entretanto, esse sentimento poderia abrandar-se se viesse a saber que por efeito de algumas circunstâncias que ignoro, esta medida fosse aprovada pelo governo de Sua Majestade”. In: ACO, Correspondance Politique, Portugal, vol. 127, 07/02/1816.

⁴¹ PEDROSA, Mário. 1998, p.97.

⁴² “os franceses chegados ao Rio, no Calpe, entre os quais se achavam alguns compreendidos na alçada das leis de exceção votadas pela Restauração borbônica, em julho de 1815 e janeiro de 1816, haviam provavelmente emigrados dominados pelo sentimento vago de apreensão pelo futuro, sobretudo quanto à colocação de suas produções, numa época em que as artes pareciam entrar na França num período de certa estagnação. Talvez também tivessem a esperança de arranjar bons empregos e até fortuna. Certamente, a maior parte de tais cálculos se desvaneceria, lastimando então os transmigrados a tolice feita, emigrando”. In: ACO, Correspondance de Portugal, vol. 129, 25/04/1816.

devem considerá-los como franceses e conceder-lhes toda a assistência a que tem direito qualquer súdito, tanto por parte dos cônsules como dos agentes diplomáticos de seu país. Essas diretrizes recomendadas pelo duque de Richelieu, segundo Pedrosa, afinava bem “com o espírito de moderação do próprio rei Luís XVIII, quando passara em seu país ocupado a fase da “epidemia das vinganças” ou o “terror branco””.⁴³ Quando os artistas franceses chegaram no Rio de Janeiro em 26 de março de 1816, Maler procurou imediatamente saber qual era a opinião de D. João VI, que ainda não tinha visto os artistas franceses:

Sa Majesté, dans le cours de la conversation, qui a duré assez, m'a demandé de l'opinion sur la colonie française d'artistes qui viennent s'installer au Brésil et que j'ai parlé à Votre Excellence. Je lui ai dit en termes généraux que je ne peux en profiter tout en se comportant comme le bom français devrait le faire et que seule sous ce titre, peut être agréable et m'a recommandé, quelle que soit la valeur qu'ils peuvent avoir.⁴⁴

Pouco depois, Maler oficiou ao Duque de Richelieu, ministro de Estrangeiros, em termos mais diretos:

La colonie d'artiste français, à laquelle j'ai fait allusion, em parlant Votre Excellence., et monsieur Brito à Paris, sous la direction de M. Lebreton, est arrivé sur le navire américain Calphe et a été très bien accueillie par le gouvernement qui vous donne chambre et pension. [...] Alors que l'homme vit Araujo, que Votre Excellence rencontré en Russie et été fait dernièrement comme comte de Barca, ils peuvent compter sur la poursuite de ces faveurs.⁴⁵

Nesta época, Maler já rompera hostilidades violentas contra Lebreton, indo até a D. João VI para impedir a sua possível nomeação como diretor do Escola de Belas Artes. Em 30 de julho,

⁴³ PEDROSA, Mário. 1998, p.99.

⁴⁴ “Sua Majestade, no decorrer da conversa, que se prolongou bastante, pediu-me a opinião sobre a colônia de artistas que vem estabelecer-se no Brasil e da qual já falei a V. Excia. Respondi-lhe em termos gerais que só poderei apreciá-lo enquanto se comportarem como os bons franceses devem fazê-lo e que só sob este título, me poderão ser agradáveis e recomendáveis, seja qual for o valor que possam ter”. In: AQO, Correspondance de Portugal, vol. 129, 26/03/1816.

⁴⁵ “A colônia de artistas franceses, a que já me referi, falando a V. Excia., e formada pelo cavalheiro Brito em Paris, sob a direção do sr. Lebreton, aqui chegou no navio americano Calphe e foi muito bem acolhido pelo governo que lhe dá casa e comida. [...] Enquanto viver o cavalheiro Araujo, que V. Excia. Conheceu na Rússia e foi ultimamente feito conde da Barca, poderão contar com a continuação destes favores”. In: In: AQO, Correspondance de Portugal, vol. 129, 26/03/1816.

Maler escreveu ao seu ministro, Duque de Luxemburgo:

Tout m'a fait croire que le gouvernement a raison de fonder un établissement nommé l'Académie dont les membres seront choisis parmi les artistes français, envoyés de Paris en choisissant le monsieur Brito sous la tutelle de M. Le Breton. Le dernier devrait être nommé directeur de cette Académie à échéance de dix mille francs par an, et M. Taunay, le peintre, son frère, le sculpteur, Debret, peintre d'histoire, Grandjean de Montigny, architecte, Ovide, mécanique, est nommé pour cinq mille francs par an. Cette sr. Dillon sera donné au secrétaire, avec les mêmes salaires et les deux disciples que l'accompagnaient M. Grandjean doit avoir 1200 francs pension. Ce projet, qui Mr. Le Breton a été appliquée, corps et âme, depuis son arrivée, a été puissamment aidé par sr. comte de Barca et croyons que les efforts combinée des deux finiront par surmonter les obstacles qui se posent, je pense que le roi a signé ce projet qui va bientôt être publié et mais en pratique.⁴⁶

Entretanto a sua nomeação foi confirmada no decreto de 12 de agosto de 1816, que criava a *Escola das Ciências, Artes e Ofícios*, isto tudo graças à intervenção do conde da Barca. Depois da publicação deste decreto, Maler oficiou ao Duque de Richelieu:

Le roi et le Marquis de Aguiar constamment opposé telle Fondation, comme c'était M. Le Breton directeur et le public en général ont applaudi cette attitude, ne montrant aucuns dispositions plus favorables à l'ancienne. Et après tout il n'y avait guère modifiera vos esprits. Quatre mois que je n'ai pas vu ou aperçu me avec M. Le Breton et tout me fait croire que veulent M. comte da Barca à me confier, en grande partie d'honorer le chèque et la mortification qu'il a dû endurer dans ces derniers temps. Je étais, cependant, impossible de partager leurs opinions sur cet homme, surtout quand il a été rayé de l'Institut et, pour ainsi dire, déjà jugés dans leur propre patrie.⁴⁷

⁴⁶ “tudo me faz acreditar que o governo está certo de fundar um estabelecimento chamado de Academia cujos os membros serão escolhidos entre os artistas franceses, mandados de Paris por escolha do cavaleiro Brito sob a tutela do sr. Le Breton. Este último deve ser nomeado diretor da tal Academia com os vencimentos de dez mil francos anuais, e o sr. Taunay, o pintor, seu irmão, o escultor, Debret, pintor de história, Grandjean de Montigny, arquiteto, Ovide, mecânico, serão nomeados com cinco mil francos anuais. Um tal sr. Dillon consta será o secretário, com os mesmos ordenados, e dois discípulos que acompanham Mr. Grandjean devem ter 1200 francos de pensão. Este projeto, a que o sr. Le Breton se aplicou, de corpo e alma, desde que chegou, tem sido poderosamente auxiliado pelo sr. conde da Barca e creio que os esforços reunidos de ambos acabarão sobrepujando os óbices que surgirem, assim como penso que o rei assinou este projeto que não tardará em ser divulgado e posto em prática”. In: AQQ, Correspondance de Portugal, vol. 129, 30/07/1816.

⁴⁷ “o Rei e o sr. Marquês de Aguiar constantemente se opuseram a tal fundação, enquanto fosse o sr. Le Breton diretor, e o público, geralmente, aplaudiu esta atitude, não mostrando disposições mais favoráveis para com o ex-secretário. E depois de tudo quando houve dificilmente emendará o seu juízo. Há quatro meses que não vejo nem me avisto com o sr. Le Breton e tudo me faz crer que o sr. conde da Barca que atribuiu-me, em grande parte, a honra do cheque e da mortificação que ele teve de aguentar nestes últimos tempos. Era-me, porém, impossível compartilhar das suas opiniões sobre este homem, sobretudo quando foi riscado do Instituto e, por assim dizer, já julgado na própria pátria”. In: AQQ,

Maler continuava a perseguir tenazmente Lebreton, como mostra o officio de 05 de maio de 1818, dizia que “de tous les Français ici présents qui devrait inspirer la méfiance ou du moins qui a besoin d'être regardé plus attentivement est M. Le Breton”.⁴⁸ Um mês depois, Maler nos deu mais detalhes sobre as suas desconfianças em relação a Lebreton:

La grand majorité des français qui sont venus habiter ce pays ont exprimé des opinions défavorables; ne peut pas être parmi eux cependant, peur agitateurs, ni les trouver, mais em petit nombre. Ceux-ci doivent être bien gardé et leur donner à connaître à Votre Excellence. Le M. Joachim Le Breton, d'ailleurs, l'ancien secrétaire de la quatrième classe de l'Institut de France, est arrivé ici em mars 1816, je le sais, de manière irréfutable, qui reçoit régulièrement des rappots e des réponses dictées par les esprits partisans aveugles et féroces. Et comment je sais que cet homme est très intelligent, je ne pouvais pas comprendre qui peuvent être les correspondants infâmes, ses disciples, qui souffler ses plans. Il est déjà fait temps, en privé, de nombreuses observations au gouvernement portugais, et même désigner le baron de S. Lourenço, haut trésorier, en tant qu'intermédiaire et annihilator cette correspondance. J'ai pris, d'ailleurs, tout attention à ne pas exagérer les choses, viennent au premier plan faisant ce personnage, et je fait mes conjectures tels que l'explication, cependant, les motifs pour lesquels j'ai base. Et il me fait croire que mon secret ne semble pas déraisonnable. S'il y avait à Rio de Janeiro la police et j'ai été plus libre et mois occupé pourrait sans grande difficulté donner à Votre Excellence. Des informations plus positif. Même si elle a les mêmes faits pour accuser Le Breton pour correspondre à la française interdit, et les réfugiés aux Etats-Unis, n'hésitez pas à croire en tel. Nous sommes reliés à la principale de ces hommes serait certainement pas refuser des propositions révolutionnaires que vous venez le là. Je dois ajouter que, bien que salarié par le gouvernement, est généralement méprisé et détesté de tous, pas Monsieur le Ministre a cité ci-dessus. Végète dans la boue et l'obscurité. Le rio, les ministres, le quartier général de la police, m'a dit à plusieurs fois de Le Breton, en des termes qui ne peut que confirmer le point de vue que si elles étaient si désireux de maintenant déterminé à se débarrasser d'un mauvais achat, car avoir une longue il a été chassa.⁴⁹

Correspondance de Portugal, vol. 130.

⁴⁸ “de todos os franceses aqui presentes quem mais deve inspirar desconfiança ou pelo menos quem precisa ser vigiados mais atentamente é o sr. Le Breton”. In: AQO, 05 de maio de 1818.

⁴⁹ “A grande maioria dos franceses que vieram habitar este país manifesta opiniões pouco favoráveis; não se pode, entre eles contudo, receiar agitadores, nem se os achar senão dentro de pequeno número. Estes devem ser bem vigiados e dou-os a conhecer a V. Excia. O sr. Joachim Lebreton, aliás, ex-secretário da quarta classe do Instituto de França, aqui chegou em março de 1816, este eu sei, de modo irrefragável, que recebe regularmente respostas e boletins ditados pelo mais cego e encarniçado dos espíritos partidários. E como sei que este homem é muito astuto, não pude ainda descobrir quem possa ser os infames correspondentes, seus adeptos, que lhe bafejam os planos. Já há tempo fiz, confidencialmente, muitas observações ao governo português, chegando mesmo a designar o barão de São Lourenço, tesoureiro-mor, como intermediário e o encampador desta correspondência. Tomei, aliás, todo o cuidado em não exagerar as coisas, fazendo vir à baila este personagem, e indiquei minhas conjecturas como tais explicando, contudo, os motivos sobre o qual as baseio. E tudo me faz crer que as minhas confidências não parecem desarrazoadas. Se no Rio de Janeiro houvesse polícia e estivesse eu mais livre e menos

Segundo Dumont, “a maioria dos exilados bonapartistas queriam levar uma vida tranquila no Brasil, mudar de vida”. O governo português tinha o total interesse de “acolher quem pudesse trazer para o Brasil sua experiência nos domínios da agricultura, da indústria ou das artes, não criava muitas dificuldades para os emigrados”. Entretanto, “os membros do governo não olhavam sem apreensão para o regime que representava tal concentração de cidadãos franceses”⁵⁰.

Sobre esta questão, o coronel Maler, “com seus relatórios alarmantes e suas acusações muitas vezes infundadas contra certas pessoas, teve uma grande responsabilidade”. Qualquer francês lhe “parecia suspeito se não fosse explicitamente realista ou de uma família que sofrera com a Revolução”⁵¹, como foi expressado em uma carta: “Les français ont trouvé ici et d'autre qui sont arrivés après moi pas inspiré beaucoup de confiance”.⁵² Para ele, “um emigrante francês parecia como alguém que havia fugido, que fizera algo de errado”⁵³. A desconfiança piorava se o emigrante em questão era conhecido como um entusiasta de Bonaparte, como foi o caso de Joachim Lebreton, líder da “missão francesa”:

M. Brito chevalier em charge de la Cour de Paris du Portugal dans les affaires, a annoncé à M.le chevalier d'Araujo, ministre de la Marine, que plusieurs distincte français étaient ser le point de s'embarquer pour installer au Brésil; compter jusqu'à vingt personnes et parle em particulier de M. Le Breton, secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts. Je ne peux pas garantir tous ces assurer tous ces détails. [...] Je ne serai jamais, monsieur, voís expatrié français sans un sentiment pénible, surtout s'il y a un aspect ou l'hypothèse de mécontentement par le gouvernement paternel du meilleur des roi; mais j'ai laissé une consolation; il ne faut pas

atarefado poderia sem grandes dificuldades dar a V. Excia. Informações mais positivas. Embora não tenham os mesmos indícios para acusar Le Breton de se corresponder com os franceses banidos, e refugiados nos Estados Unidos, não hesito em acreditar em tal. Estando muito ligado aos principais destes homens certamente não recusaria propostas revolucionárias que dali lhe viessem. Devo acrescentar que embora estipendiado pelo governo, é geralmente desprezado e odiado de todos, a não ser do ministro acima citado. Vegeta na lama e na obscuridade. O Rei, os ministros, o intendente geral de Polícia, várias vezes me falaram de Le Breton, em termos que só podem confirmar a opinião de que eles estivessem tão dispostos a agir como dedicados a se desfazer de uma má aquisição, desde muito teria ele sido enxotado”. In: AQO, Correspondance de Portugal, vol. 132, 18 de junho de 1818.

⁵⁰ DUMONT, Juliette. 2009, p.114.

⁵¹ DUMONT, Juliette. 2009, p.115.

⁵² “Os franceses que encontrei aqui e alguns outros que chegaram depois não me inspirara muita confiança”. In: AQO, Correspondance consulaire et commerciale, Rio de Janeiro, Tome 01, Lettre de Maler, 06/03/1816.

⁵³ DUMONT, Juliette. 2009, p.115.

longtemps à se repentir de sa résolution et son voyage et à comprendre la différence entre les deux pays [...]; Cependant, ce sentiment peut abraser si, pour une raison que j'ignore, cette décision a été approuvée par Sa Majesté.⁵⁴

Não era possível para Maler que os membros da “missão francesa” pudessem emigrar para o Brasil sem serem por razões obscuras. A principal suspeita que pesava contra Lebreton era que ele se correspondia com os revolucionários de toda América, com o “objetivo de reunir essas forças dispersas e fomentar algum conluio contra a ordem monárquica ou, em todo caso, dar um apoio aos insurgentes espanhóis”⁵⁵:

Je sais pour sûr qu'il garde des relations criminelles avec la France, qui a reçu des réponses des régularités et des bulletins émis par l'esprit de parti aveugle et obstinée qui est; comment cet homme est très timide et très rusé, je ne pouvais pas comprendre ce que sont le correspondant infâme qui partagent et encourage vos opinions. Communiqué confidentielle mês remarques au gouvernement portugais, nommé par M. baron de S. Lourenço, grand trésor, en tant qu'intermédiaire, le porte-parole et le protecteur de cette correspondance. J'avais tendance à exagérer quoi que ce soit; parle de ce personnage, j'ai présenté mês conjectures et expliqué les arguments sur lesquels elles étaient fondées. Je crois que ma confiance ne semble pas déraisonnable; J'étais plus libre et moins occupé, pourrait donner sans grande difficulté à vos excellences des informations plus concrètes. Bien que je n'ai pas eu les mêmes indices pour accuser match de Le Breton comme l'interdit et les réfugiés aux Etats-Unis français, n'hésitez pas à le supposer. Il était très attaché aux principaux et non rejeter des possibilité révolutionnaires qui viendraient cette partie. Je dois ajouter que, si pensionné par le gouvernement, il est généralement méprisé et détesté par tous, à l'exception de ceux mentionnés grand trésorier, et que végéta dans la boue et l'obscurité.⁵⁶

⁵⁴ “senhor cavaleiro Brito, encarregado de negócios da Corte de Portugal em Paris, anunciou ao senhor cavaleiro d'Araujo, ministro da Marinha, que vários franceses distintos estavam prestes a embarcar para estabelecerem-se no Brasil; contam-se vinte pessoas e fala-se em particular do senhor Le Breton, secretário perpétuo da classe de Belas-Artes. Não posso garantir todos esses detalhes. [...] Nunca conseguirei, senhor, ver franceses expatriarem-se sem um sentimento penoso, sobretudo se há alguma aparência ou suposição de descontentamento por parte do governo paterno do melhor dos reis; mas me resta uma consolação; ele não tardarão a arrepender-se de sua resolução e de sua viagem e a dar-se conta da diferença entre os dois países [...]; Todavia, esse sentimento poderia abrandar-se, por uma razão que ignoro, essa decisão fosse aprovada por sua majestade”. In: vol.129, Lettre de Maler à Talleyrand, RJ, 07/02/1816.

⁵⁵ DUMONT, Juliette. 2009, p.116.

⁵⁶ “Sei com certeza que ele mantém com a França relações criminais, que recebe com regularidades respostas e boletins editados pelo espírito de partido o mais cego e obstinado que seja; como esse homem é muito tímido e muito astucioso, eu não pude descobrir quais são os infames correspondentes que partilham e encorajam suas opiniões. Comuniquei de maneira confidencial minhas observações ao governo português, até designei o senhor Barão de São Lourença, tesoureiro-mor, como o intermediário, o porta-voz e o protetor desta correspondência. Cuidei para nada exagerar; ao mencionar esse

Na ocasião da morte de Lebreton, Maler “ordenou que fosse feito um inventário de seus bens e de seu correio e nada de comprometedor foi achado”. Ele não era o único que aparecia nesse relatório; “havia outros personagens inquietantes, mais aventureiros que agitadores políticos, e que Maler suspeitava de comunicar com a Ilha de Santa Helena, que permanecia o núcleo de todos os males”⁵⁷:

[...] les communications de Saint-Hélène avec ce capital pour certaines fournitures m'ont fournir la meilleure occasion d'exposer ces personnes et c'est un piège que prévu pour leur myopie et leur légèreté à ces occasions qui sont devenues rares cette année? Mme Bertrand et d'autre ont donné différents commissions aux officiers britanniques. Je l'ai attentivement ce qui suit et je savais parfaitement, sans être soupçonné, la manière comment ces demandes ont été faites et reçues [...]. Votre Excellence inquiétez pas, et savoir tout ce qui se passe dans la ville, la surveillance sur ces navires est parfait compte tenu de ma relation avec la personne em change de l'activité en Angleterre, donc, rien n'est négligé.⁵⁸

Todavia, “era verdade que muitos franceses transitavam pelo Rio de Janeiro para ir aos países do Prata e juntar-se aos insurgentes, mais por oportunismo do que por sincera adesão à causa”. Por isso que Maler “pediu ao seu ministro a criação de um posto de vice-cônsul para ajudá-lo na sua tarefa, que ele descrevia como demasiado importante para um homem só”⁵⁹, como disse este ofício:

personagem, apresentei minhas conjecturas e expliquei os argumentos nos quais elas eram baseadas. Acredito que minha confidência não pareceu despropositada; se eu estivesse mais livre e menos ocupado, poderia dar sem grande dificuldade a vossas excelências informações mais concretas. Embora eu não tinha os mesmos índices para acusar Le Breton de corresponder como os franceses banidos e refugiados nos Estados Unidos, não hesito em supor isso. Ele estava muito ligado aos principais e não rejeitaria possibilidades revolucionárias que viriam dessa parte. Tenho que acrescentar que. Embora pensionado pelo governo, ele é geralmente desprezado e odiado por todos, exceção feita ao grande tesoureiro já mencionado, e que vegeta na lama e na obscuridade”. In: Idem, vol. 132, Lettre de Maler à Richelieu, 18,06/1818.

⁵⁷ DUMONT, Juliette. 2009, p.117.

⁵⁸ “[...] as comunicações da Ilha de Santa Helena com esta capital para alguns suprimentos forneceram-me a melhor ocasião de desmascarar esses indivíduos e foi uma armadilha que arrumei para sua imprevidência e suas levezas nessas ocasiões que se tornaram escassas este ano: Mme Bertrand e outros davam diferentes comissões aos oficiais ingleses. Eu as fazia seguir com cuidado e sabia perfeitamente, sem que fosse alarme, além de saber tudo o que acontece na cidade, a vigilância a bordo desses navios é perfeita dadas minhas relações com o encarregado de negócio da Inglaterra, por conseguinte, nada é descuidada”. In: Idem, vol. 132, Lettre de Maler à Richelieu, 18/06/1818.

⁵⁹ DUMONT, Juliette. 2009, p.118.

Au-delà de la portée et de l'importance de ce consulat général, Votre Excellence, me permet d'ajouter des considérations particulières qui se posent à partir du nombre et le caractère des français qui résident ici. Il serait superflu, monsieur, de vous rappeler à quelle heure les français ont commencé la migration vers le Brésil? Votre Excellence peut savoir ce qui est l'esprit de cette population en examinant la liste des passeport délivrés à Rio de Janeiro: le caractère de ces résultats des individus dans le besoin d'une vigilance permanent, en particulier parce que de communications avec Sant Helena, pour préserver la tranquillité de la France as majesté très vrai, mais aussi la sécurité et la continuité de nos relations commerciales avec ce pays, rapporte comment écouter, comment les efforts pour étouffer les rumeurs et rendre ces personnes être neutralité.⁶⁰

Este ofício “resume o que estava em jogo no que se refere aos franceses que emigraram para o Brasil. Era um tempo de recomposições políticas, geopolíticas, mas também econômicas e comerciais”. Por isso “a ambivalência do olhar do governo francês e de seu representante em terras brasileiras sobre a chegada de franceses ao Brasil, às vezes percebidos como um trunfo em particular frente aos ingleses, às vezes como uma ameaça”. Podemos perceber nas desconfianças de Maler “a hecatombe provocada pelas guerras napoleônicas”⁶¹. O fantasma de Bonaparte continuava pesando nas suas decisões como cônsul geral no Brasil, principalmente no que se refere a chegada da “missão francesa”.

Maler era um reacionário, “mas cumpridor de seus deveres e atentos ao que considerava os interesses do Bourbon a quem era afeito”⁶². Ele não “intrigava e inventava alarmes para impressionar o rei e o Marquês de Aguiar”. Pelas notícias de jornais que chegavam dos navios aportados no Brasil, o cônsul francês tinha “bastante matéria para inquietar-se e envenenar-se”⁶³.

⁶⁰ “Além da extensão e da importância deste consulado geral, que vossa excelência, me permite acrescentar considerações particulares que resultem do número e do caráter dos franceses que aqui residem. Seria supérfluo, senhor, recordar-lhe em que época começou a migração dos franceses para o Brasil? Vossa excelência pode conhecer qual é o espírito dessa população examinando a lista dos passaportes entregues para o Rio de Janeiro: do caráter desses indivíduos resulta a necessidade de uma vigilância contínua, sobretudo por causa das comunicações com Santa Helena, para preservar a tranquilidade da França, de sua majestade muito fiel, mas também a segurança e a continuidade de nossas relações comerciais com este país, quantos relatórios a escutar, quanto os esforços para abafar os rumores e fazer com que esses indivíduos sejam neutralizados”. In: Idem, vol. 132, Lettre de Maler a Richelieu, 20/06/1818.

⁶¹ DUMONT, Juliette. 2009, p.118.

⁶² PEDROSA, Mário. 1998, p.105.

⁶³ PEDROSA, Mário. 1998, p.106.

Por essa “fantasmagoria histórica”, a Escola de Belas Artes idealizada por Lebreton nunca poderia dar certo: “seja pelo fantasma recorrente da volta de Napoleão, da independência da Argentina, da sedição interna (cuja imagem vinha do movimento pernambucano de 1817) ou do temor do fim da escravidão”⁶⁴.

⁶⁴ ALAMBERT, Francisco. *Portugal e Brasil na crise das artes: da Abertura dos Portos à Missão Francesa*. In: OLIVEIRA, Luís Valente; RICUPERO, Rubens (org.). *A Abertura dos Portos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 161.

CAPÍTULO II MÁRIO PEDROSA: CRÍTICO DE ARTE E HISTORIADOR

2.1. Mário Pedrosa – Crítico de arte e militante político de esquerda

Na década de 50, Pedrosa era reconhecido como um dos mais importantes críticos de arte do Brasil, trabalhando em vários jornais e lecionando como professor de história do CPII. Além disso, estava envolvido tanto com as iniciativas da arte concreta que se formava no Rio de Janeiro em torno do *Grupo Frente* quanto no projeto das bienais de arte de São Paulo. Essa intensa atuação, principalmente no período que compreende as décadas de 40 a 60, deve ser compreendida de acordo com a experiência adquirida ao longo de sua trajetória como crítico de arte e militante político.⁶⁵

Incentivado pelo clima de democratização após a vitória dos aliados na Segunda Guerra Mundial e da abertura política do regime de Getúlio Vargas, Pedrosa decidiu voltar ao Brasil e passou a morar no Rio de Janeiro em 1945. Dali, deu continuidade a sua combatida militância política, fundando o semanário *Vanguarda Socialista*⁶⁶, sendo um dos responsáveis pelo seu editorial. Além disso, foi um dos responsáveis pela formação da organização de esquerda chamada *União Socialista Popular*.

O *Vanguarda Socialista*⁶⁷ foi lançado em 1945, “em meio a um turbilhão de eventos que agitaram não somente o Brasil como todo o mundo, recém-saído da 2ª Guerra Mundial”. Como o fim do Estado Novo, a esperança pela redemocratização ganhou força. Este período também é marcado pelo retorno do PCB e de seu líder Luis Carlos Prestes, “agora livres da ilegalidade e envoltos em um prestígio nunca antes obtidos nas fileiras da esquerda nacional”⁶⁸. Neste momento o

⁶⁵ A convivência de Pedrosa com militantes trotskistas norte-americanos, durante seu exílio nos Estados Unidos entre 1938 e 1945, teria contribuído para que ele reformulasse não apenas seu posicionamento político como também suas concepções sobre o fenômeno artístico.

⁶⁶ Sobre o *Vanguarda Socialista*, ver: LOUREIRO, Isabel. *Vanguarda Socialista (1945-1948). Um episódio de ecletismo na história do marxismo brasileiro*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1984.

⁶⁷ O *Vanguarda Socialista* foi organizado e editado por um pequeno grupo formado pelo próprio Mário Pedrosa, Geraldo Ferraz, Hilcar Leite, Edmundo Muniz e Nelson Veloso, mas seus artigos contavam também com a colaboração de muitos outros intelectuais de esquerda, tais como Arnaldo Pedroso D'Horta, Patrícia Galvão (Pagu) e Aristides Lobo.

⁶⁸ <http://www3.ufrb.edu.br/olhaessociais/wp-content/uploads/democracia.pdf>. Acessado em: 15/03/2013.

Vanguarda Socialista foi lançado, opondo-se não apenas ao regime totalitário de Getúlio Vargas, mas, também, ao stalinismo do PCB. Companheiro de Pedrosa, Edmundo Moniz, esclareceu as diretrizes que o jornal pretendia seguir:

A *Vanguarda Socialista* procurou abrir um amplo debate doutrinário, tendo o marxismo como base, no campo econômico, social, político, científico, filosófico, literário e artístico. O principal objetivo era abrir um largo debate sobre o socialismo. Procurava não ter nada de reformista ou revisionista (...). Ao contrário, a Vanguarda queria discutir o marxismo sem a falsa ortodoxia que vinha sendo imposta pelo Partido Comunista, pelo stalinismo. Queríamos até mostrar que o marxismo era passível de novas aquisições (...). Nós queríamos ter e tínhamos uma interferência na vida política brasileira (...). Enfim, queríamos nos desprender das velhas fórmulas, trocando a letra morta pela realidade viva (...). Tínhamos a necessidade de rediscutir a clandestinidade a que nos obrigou o Estado Novo.⁶⁹

Como redator-chefe do *Vanguarda Socialista*, Pedrosa⁷⁰ passou a buscar um socialismo democrático na linha de Rosa Luxemburgo.⁷¹ Os artigos procuravam analisar os resultados da Revolução Russa e do bolchevismo, em oposição a uma concepção autoritária do leninismo, buscando um socialismo democrático que defendesse a criação autônoma das massas, centrado na autogestão da sociedade em todos os níveis. Entretanto, devido ao seu caráter altamente teórico e sofisticado, o semanário era lido por um grupo restrito de intelectuais.⁷²

Durante processo de redemocratização em 1945, diversas correntes socialistas haviam se formado, entre eles a *União Socialista Popular* de Mário Pedrosa, a chamada *Esquerda Democrática*, vinculada a União Democrática Nacional (UDN) que reunia desde antigos militantes até membros do PCB como Astrojildo Pereira e Caio Prado Júnior. Havia também a *União*

⁶⁹ MONIZ, Edmundo. “Entrevista com Edmundo Moniz”. In: FACIOLI, Valentin (Org.). *Breton Trotski: Por uma arte revolucionária independente*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1985.

⁷⁰ A sua estadia na Europa, os cursos na Universidade de Berlim, o contato com os surrealistas, a militância política de esquerda, os oito anos de exílio nos Estados Unidos, a ruptura com o trotskismo e a sua ligação com as ideias de Rosa Luxemburgo, fez de Mário Pedrosa um marxista não dogmático.

⁷¹ Rosa Luxemburgo (1871-1919) foi filósofa e economista marxista polaca-germana. Tornou-se mundialmente conhecida pela militância revolucionária ligada à Social-Democracia do Reino da Polônia e Lituânia (SDKP), ao Partido Social-Democrata da Alemanha (SDP), ao Partido Social-Democrata Independente da Alemanha (USPD). Participou da fundação do grupo de tendência marxista do SPD, que viria a se tornar mais tarde o Partido Comunista da Alemanha (KPD).

⁷² Em 1948 o *Vanguarda Socialista* foi entregue ao Partido Socialista Brasileiro (PSB). Ao entregar o jornal, Pedrosa deixou o cargo de diretor do semanário. Naquela ocasião, Pedrosa via no PSB a realização de seus objetivos.

Democrática Socialista de Antonio Candido e Aziz Simão. Com a legalização do PCB, “os antigos comunistas retornaram ao Partidão, a *União Socialista Popular* se uniria à *Esquerda Democrática*”⁷³, que daria origem a Partido Socialista Brasileiro (PSB). Antonio Candido comentou sobre esta união:

Quando se fundou a Esquerda Democrática, em agosto de 1945, entraram para ela grupos e pessoas de vários matizes, desde liberais socializantes e antigos tenentistas até ex-trotskistas, não faltando simpatizantes do stalinismo, além de socialistas independentes, como o meu grupo. A certa altura, os integrantes do Vanguarda Socialista quiseram também incorporar-se. Nós, de São Paulo, manifestamos pleno acordo, mas houve resistência no Rio, onde a influência stalinista era acentuada. Apesar das reservas, eles acabaram não apenas entrando, como o seu jornal se tornou órgão de seção carioca, que não tinha conseguido ter um periódico, ao contrário de São Paulo, onde fundamos e mantivemos a *Folha Socialista*. Pouco depois, em 1947, a Esquerda Democrática passou a denominar-se Partido Socialista Brasileiro, por cessão dos socialistas remanescentes pelos quais fora fundado em 1933.⁷⁴

Por sua crítica ao stalinismo, o PSB conseguiu reunir intelectuais como Rubens Braga, José Lins do Rego, Joel Silveira, Hélio Pellegrino e Sérgio Buarque de Hollanda. O novo partido influenciou a União Nacional dos Estudantes (UNE) entre os anos de 1947 e 1950 através das presidências de Roberto Gusmão e Rogê Ferreira. Entretanto, jamais conseguiu “se expandir para além dos setores intelectualizados e da região de São Paulo ou Recife (cujos prefeitos entre 1955 e 1964 foram do PSB)”⁷⁵. Sua inserção entre a classe trabalhadora era também baixa, mantendo-se como partido de intelectuais de esquerda.⁷⁶

Foi justamente neste período que a atividade de crítico de arte ganhou importância na vida de Pedrosa. No ano de 1947, Pedrosa foi enviado à Europa pelo jornal *Correio da Manhã*, para fazer reportagens relacionadas com a instalação de refinarias de petróleo. Aproveitou a ocasião para entrevistar grandes personalidades como André Gide, Albert Camus, André Malraux, David Rousser

⁷³ Ver: <http://passapalavra.info/2009/11/14527>. Acessado em 14/03/2013.

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. “Um socialista singular”. In: MARQUES Neto, José Castilho (org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001, p.15.

⁷⁵ Ver: <http://passapalavra.info/2009/11/14527>. Acessado em 14/03/2013.

⁷⁶ Pedrosa candidatou-se a deputado em 1950, sem sucesso, permanecendo no partido até a sua dissolução no ano de 1965.

e James Burnham, além de conhecer na Itália o pintor Giorgi Morandi.

Foi durante o seu exílio nos Estados Unidos (1937-1945) que o nosso crítico se converterá de fato a causa da arte abstrata. Ao entrar em contato com a obra de Calder, em 1944, Pedrosa se encantará com “a força expressiva da forma nos móveis soltos no espaço, que evidenciavam o tema do trabalho desse artista”. Agora, a arte se tornava um objeto da vida, podendo, na visão do crítico, “operar uma transformação do mundo pela arte abstrata ao obrigar o espectador a uma “verdadeira reeducação da sensibilidade””⁷⁷:

O crítico enxergava na arte abstrata uma possibilidade de reformulação contínua da sensibilidade humana. Isso um ininterrupto condicionamento inteligente de destinos dos seres sociais modernos e urbanos enquanto indivíduos e também enquanto massa. Essas novas maneiras de apreensão sensorial da arte moderna (leia-se abstrata) abriam caminhos intelectuais em tais indivíduos despertando neles entendimentos muito maiores de suas contemporaneidades, livrando-os do ostracismo mental midiático, da alienação de uma sociedade de consumo e do entretenimento, ampliando seus horizontes sociais para muito além do universo estrito da arte.⁷⁸

A obra do artista americano expressava, de forma clara, as virtudes que Pedrosa considerava serem essenciais na obra de arte: a potência sintética e universalizadora. Ao tentar dissociar as contradições entre subjetividade e objetividade e as relações entre forma e expressão, Pedrosa buscou “uma resposta materialista para a questão da percepção estética”. Nesse sentido, procurou “uma resposta para o entendimento do fenômeno artístico numa dimensão universal”, ou seja, um “fundamento objetivo para estabelecer a universalidade da experiência”⁷⁹. É por essas filiações teóricas que Mário Pedrosa se posiciona na defesa da arte abstrata que, no Brasil, se encontrava muito presa à “figuração ou mesmo às estéticas cubistas e expressionistas de temática nacionalista”⁸⁰.

Foi nesta época que a crítica de Pedrosa quebrou definitivamente com a representação. Ao

⁷⁷ PEREIRA, Juana Nunes. *A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa*, 2009, tese(mestrado em Artes) – UERJ, p.20

⁷⁸ MUNERATTO, Bruno Gustavo. *Os movimentos da sensibilidade: o diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro*. 2001. 195f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2011, p.13.

⁷⁹ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.20.

⁸⁰ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.21.

“defender a urgência da forma, se opõe a uma tradição modernista, opondo à nova arte concreta aos já consagrados artistas Portinari, Segall, Di Cavalcanti e Tarsila”⁸¹. A sua participação no debate “*Arte abstrata ou arte com temática social*”, realizado no auditório do Ministério da Educação, o nosso crítico polemizou com Mário Barata e Campofiorito ao defender a arte abstrata, argumentando que “a revolução plástica que a abstração promovia, proporcionando uma reeducação da sensibilidade”⁸².

Como bem destacou Pereira, “a abstração dos concretos, sobretudo a dos neoconcretos, estava na contramão dos movimentos internacionais, onde o informalismo e tachismo eram as propostas estéticas predominante no circuito internacional de arte”⁸³. Nesta questão, Pedrosa consideravam eles como “parte de um “subjetivismo individualista”, que reduzia a arte a uma catarse do artista ou numa mera construção de formas”⁸⁴.

Pedrosa foi também um dos primeiros críticos de arte a se dedicar às experiências estéticas realizadas por aqueles considerados doentes mentais do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro. Para ele, os primitivos, os doentes mentais, as crianças e os artistas plásticos tinham a grande capacidade de estabelecer uma relação de afetividade mais profunda e intensa com as coisas existentes no mundo:

Nesse processo geral fisionômico dá-se uma participação emocional e dinâmica do homem na formação dos objetos. O primitivo não vê ou verifica, impassivelmente, como um manipulador de laboratório. Do mesmo modo a criança, o esquizofrênico, o artista nada podem contemplar, de novo, sem emoção; a maioria de nós outros, porém, tudo vemos, sem nos comover. (...) Eles não precisam ser induzidos a uma atitude emocional prévia para perceber a “cara” das coisas. Veem tudo simultaneamente por dentro e por fora. Daí é que tão espontaneamente, tão facilmente se deixam levar por uma atitude estética: e quando são dotados de talento plástico, realizam obras de causar admiração⁸⁵.

Movido por este impulso afetivo, as pessoas simples e com pouca instrução poderiam criar

⁸¹ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.21.

⁸² PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.23.

⁸³ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.23.

⁸⁴ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.24.

⁸⁵ PEDROSA, Mário. *Forma e percepção estética*. Texto Escolhidos II. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Editora da USP, 1996, p.195.

imagens desenhos com muita expressividade. Mas em relação à arte dos doentes mentais, ele diz que era necessário identificar os gênios, que na sua produção como artísticas plásticos chegaram a resultados surpreendentes, como, por exemplo: Uccello, Hoelderlin, Swedenborg, Van Gogh e Bispo do Rosário.

A penetração do abstracionismo no Brasil se deu em 1948, por meio de “duas exposições capitais”, segundo Pedrosa, e que “indicavam sobretudo aos jovens que Paris não é mais a capital propulsora das Artes no mundo como o foi durante séculos”⁸⁶. A primeira exposição foi de Alexander Calder no Rio de Janeiro (1948), e a segunda exposição foi em São Paulo, no MASP, de Max Bill, em 1950, que no ano seguinte obteria o Grande Prêmio de Escultura da I Bienal de São Paulo. Sobre Max Bill, Pedrosa admitiu que:

O importante movimento concretista brasileiro e argentino teve seu primeiro ponto de apoio nessa demonstração de Bill, então o mais insigne representante da arte concreta suíça e mundial, se excluirmos o nome do grande precursor esquecido em Paris, o belga Vantongerloo, mestre confessado de Bill, se testamentário.⁸⁷

Essas duas exposições apresentaram duas tendências do abstracionismo: uma, a de Calder, com o predomínio do intuitivo e o relacionamento ambiental, características do neoconcretismo carioca, e a outra, a de Max Bill, baseada na matemática e no rigor formal, que inspirou a formação do “Grupo Paulista de Arte Concreta”, sob a liderança de Waldemar Cordeiro⁸⁸.

No âmbito da teoria da arte, Pedrosa escreveu um ensaio detalhado acerca das possibilidades de aplicar a teoria das formas da Gestalt às obras de arte. Na tese, “*Da natureza afetiva da forma na obra de arte (1949)*”⁸⁹. Pedrosa acreditava que somente seria possível apreender a arte em sua

⁸⁶ PEDROSA, Mário. “As vésperas da Bienal”. In: **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 283.

⁸⁷ PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Org. de Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.283.

⁸⁸ Waldemar Cordeiro tornou-se líder do movimento concreto na capital paulista, estabelecendo contato com os poetas concretos Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Em 1952 inicia seus estudos de paisagismo, realizando ao longo de sua vida mais de uma centena de projetos para residências, edifícios, parques e praças. Em 1956, com o *Grupo Ruptura*, organizou a I Exposição Nacional de Arte Concreta, participando da sua edição no Rio de Janeiro no ano seguinte.

⁸⁹ PEDROSA, Mário. “Da natureza afetiva da forma na obra de arte”, In. Otília Arantes (org.) **Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II** – São Paulo:EDUSP, 1996 p.p. 103-177.

essência, quando se compreendesse a percepção humana. O que interessava era identificar os mecanismos perceptivos, por meio das teorias gestálticas, para depois reconduzi-los ao desfrute artístico.

O nosso crítico viu no abstracionismo a “possibilidade de se operar a síntese entre forma e intuição e entre universal e local”. Nesse sentido, “a universalidade proposta por Pedrosa não significa simplesmente acompanhar as vanguardas internacionais, como foi realizado no nosso primeiro momento moderno”, mas uma “produção de uma arte de comunicação global, ou seja, universal”. Para Pedrosa, a arte abstrata “fazia parte de nossas origens culturais e já estava presente na arte dos índios brasileiros”⁹⁰.

Esta possibilidade de unir uma estética mais avançada com uma arte carregada de uma dimensão social estimulou Pedrosa não apenas como crítico de arte, mas também como líder de movimento artístico. Foi por sua sugestão que se fundou no Rio de Janeiro o grupo Frente, foco de um movimento que assumiu a arte concreta no Brasil.

Sua adesão à arte moderna, mais particularmente à arte abstrata, foi expressada também nos seus textos sobre a arte ocidental. Em “Panorama da Pintura Moderna”⁹¹ Pedrosa partiu do impressionismo dividindo o texto em nove partes referentes às vanguardas históricas, distribuindo-as cronologicamente e didaticamente as informações sobre a evolução da pintura moderna. Trata-se, portanto, “de uma história tão concisa quanto completa, e armada com a clareza de quem se sente totalmente à vontade em relação às tendências na arte do último século”⁹².

Nesta fase áurea da produção crítica de Pedrosa podemos atestar o seu entusiasmo pela criação de Brasília, cidade que poderia se tornar por si só uma obra de arte⁹³, e que trazia no seu projeto “as promessas de um novo tipo de modernidade”. Entretanto, o nosso crítico “se

⁹⁰ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.24.

⁹¹ PEDROSA, Mário. “*Panorama da Arte Moderna*”. In: **Arte, Forma e Personalidade**. São Paulo: Kairos, 1979, p.p. 119-145.

⁹² PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Org. Otília Arantes – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.18.

⁹³ PEDROSA, Mário. A Obra de Arte – Cidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 01 jul. 1959.

decepcionaria com este projeto, e isto coincidiria com a superação da arte concreta e com a dispersão ou deslocamento de vários de seus artistas para outros campos de possibilidade”⁹⁴.

Ao participar de vários círculos sociais e exercer diversas funções no campo artístico, Pedrosa foi se tornando uma autoridade capaz de “influenciar grupos de artistas, modificar os parâmetros de avaliação das obras de arte e até mesmo de criticar a estrutura administrativa dos estabelecimentos artísticos da qual fez parte”. Isto ficou evidente no papel institucional que Pedrosa exerceu no campo artístico brasileiro: como diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, entre 1952 e 1958, responsável por mediar “a entrada dos artistas de vanguarda nesses espaços de exposição”, de intermediar “bolsas de estudo no exterior e exposições de arte para os principais artistas do país”⁹⁵. Sobre este período, o sociólogo Luciano Martins disse:

Conheci pessoalmente Mario Pedrosa em meados dos anos 50. Em sua casa, em Ipanema, ele mantinha o que na tradição intelectual francesa se chamaria um salon. E é esse seu lado “instituição”. Por lá, impreterivelmente, todos os sábados à noite, passavam jovens intelectuais e artistas, suficientemente independentes para recusar ortodoxias, ou politicamente ignorantes e inquietos (como eu), na busca de marcos de referências para construir uma visão de mundo que a universidade era então incapaz de lhes dar. Foi estimulado por Mario, por exemplo, que estudei a Revolução Russa, que li Trotski, que entrei em contato com Socialisme ou Barbarie e que mergulhei nas obras seminais de Karl Mannheim e de Schumpeter. Na casa de Mario e Mary se dava uma espécie de encontro de águas. O convívio entre os velhos amigos e companheiros de Mario, como Barreto Leite Filho e Lívio Xavier (com o racionalismo erudito do primeiro e o ceticismo mordaz do segundo muito aprendi), os artistas e intelectuais inovadores como Lygia Clark, Aluizio Carvão, Franz Weissman, Milton da Costa, Ivan Serpa, Helio Oiticica, Almir Mavignier, Abrão Palatinik, Ferreira Gullar, Lygia Pape, Carlinhos de Oliveira, Oliveira Bastos e, ainda, a figura flamejante de Helio Pellegrino e jornalistas de talento como Cláudio Abramo, Janio de Freitas e Newton Carlos, para citar apenas alguns que agora me ocorrem. Nessas reuniões, animadas apenas por um ou dois cafezinhos, que Mary trazia de vez em quando, nas pausas de suas muito concretas e às vezes irreverentes intervenções (...), se discutia de tudo. A situação internacional, a evolução do mundo comunista, as tendências do capitalismo, a revisão do marxismo, as expressões da arte no mundo e no Brasil, a política do cotidiano brasileiro e os rumos do país. (...) Era uma gente interessante e estimulante. Certamente muito mais do que aquela que eu encontrava no curso de Ciências Sociais que então iniciava na Faculdade de Filosofia. E isso explica, em parte, o fascínio que Mario Pedrosa e seu círculo então exerciam sobre grande parte da intelectualidade jovem e independente de então. Mas não era isso (apenas) que

⁹⁴ BARROS, José D'Assunção. *Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil*. In: *Arts*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (ECA) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Ano 6, vol.11. p.40-61. São Paulo: USP, 2008, p.56.

⁹⁵ FORMIGA, Tarcila Soares. A crítica de “interessada” de Mário Pedrosa: o papel da arte na revolução dos sentidos. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – Fundação Biblioteca Nacional -MinC, 2009, pp. 30-31.

fazia de Mario Pedrosa um fenômeno intelectual. O que o constituía como tal eram tanto sua acumulação intelectual num amplo leque de conhecimentos como sua permanente abertura ao novo, resultantes de uma fecunda inteligência aliada à insaciável curiosidade intelectual. O que o constituiu também como tal foi sua real contribuição para o entendimento do mundo, ou para uma maneira inteligente de procurar entendê-lo, contribuição que socializava mediante essa espécie de reedição do método socrático.⁹⁶

No ano de 1949, ele tentou a vida como professor. Prestou o concurso para a cátedra de História da Arte e Estética da Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, com a tese *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*. Apesar de ter ficado em segundo lugar, a tese foi considerada uma das primeiras do mundo a tratar das questões estéticas da arte sob o ponto de vista de Gestalt. Em 1951, participou do concurso da Faculdade de Arquitetura, tornando-se livre-docente. Em 1952, começou a lecionar na tradicional escola carioca, o Colégio Pedro II (CPII).

2.2 Mário Pedrosa - Professor de História do Colégio Pedro II

Inaugurado em 08 de junho de 1739, o CPII tinha como principal objetivo a formação de uma elite intelectual que atendesse o projeto político e cultural do Estado Monárquico. Os jovens ingressantes recebiam uma orientação pedagógica inspirada nos modelos europeus, o que correspondia a uma educação de cunho humanística, de caráter acadêmico e erudito.

Sendo a primeira escola de ensino secundário no Brasil, o CPII possibilitou a estruturação da disciplina História, como a institucionalização de um ensino laico. O modelo de ensino adotado foi o francês, caracterizado por estudos sequenciais e seriados, permitindo assim a construção de uma metodologia que abarcasse várias disciplinas escolares, entre elas a História.

A disciplina história foi de fundamental importância na construção de uma História do Brasil, principalmente após a sua independência. Também não devemos esquecer que a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, se insere neste mesmo contexto:

⁹⁶ MARTINS, Luciano. “A Utopia como modo de vida – Fragmentos de lembranças de Mário Pedrosa”. In: MARQUES Neto, José Castilho (org.) **Mário Pedrosa e o Brasil**, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001, pp. 33-35.

Assim, é no bojo do processo de consolidação do Estado Nacional que se viabiliza um projeto de pensar a história brasileira de forma sistematizada. A criação, em 1838, do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) vem apontar em direção à materialização deste empreendimento, que mantém profundas, relações com a proposta ideológica em curso. Uma vez implantado o Estado Nacional, impunha-se como tarefa o delineamento de um perfil para a “Nação Brasileira”, capaz de lhe garantir uma identidade própria no conjunto mais amplo das “Nações”, de acordo com os novos princípios organizadores da vida social do século XIX⁹⁷.

Os pesquisadores do IHGB adotaram uma escrita fundamentada em uma história universal, que buscava as origens do Brasil em seu passado colonial, apontando que a sociedade brasileira sempre pertenceu à civilização ocidental. Portanto, o ensino de história do CPII foi construído pelo IHGB, que orientavam o conhecimento histórico a ser ensinado. A tradição historicista marcada pela abordagem linear e pela chamada história “mestra da vida” era o método adotado no ensino da disciplina história.

O ensino de História era voltado para o ufanismo e pela valorização o patriotismo por meio dos atos de personalidades históricas, com objetivo de moldar a formação política do aluno. Aqui a História do Brasil ganhava um novo significado: “O ensino da História do Brasil é o antídoto às ideologias perniciosas”⁹⁸.

Apesar da centralização dos currículos e das duas reformas de ensino, Francisco Campos (1932) e Gustavo Capanema (1942), ocorridas durante o governo de Vargas, não apresentaram diferenças significativas nos programas de ensino de história do CPII, sendo ainda destinada para a formação da moral e de valores essenciais para o desenvolvimento pleno do aluno.

O Programa de Ensino de 1942 permaneceu até o ano de 1951, quando os programas voltaram a ser elaborados pela Congregação como estabelecido pela Lei nº. 1.359, de 25 de abril de 1951. Nesta nova resolução, a disciplina de História estava presente em todas as séries, dividida em História Geral, Antiga, Média, Moderna, Contemporânea, Brasil e da América. O programa era

⁹⁷ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado (Org.) Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.1, 1988, p.02.

⁹⁸ REZNIK, Luís. O Lugar da História do Brasil. In: MATTOS, Ilmar Rohloff de (Org.). **Histórias do ensino da História no Brasil**. Rio de Janeiro: Access, 1998, p. 87.

extenso, embora não priorizasse mais nomes e datas, assim como grandes batalhas e acontecimentos.

A História do Brasil aparecia na primeira e quarta série do curso ginásial. No primeiro semestre da quarta série o conteúdo dado era de História Geral; no segundo semestre era a História do Brasil. A proposta para as primeiras e segunda séries do curso ginásial eram destinadas a uma síntese das Histórias do Brasil e da América.

Já o curso colegial era formado por três séries, sendo a disciplina História distribuída da seguinte forma: 1ª. Série - História Antiga; 2ª. Série - História Medieval, Moderna e do Brasil; 3ª. série: História Contemporânea e do Brasil.

Agora os conteúdos de História demonstravam uma preocupação crescente em valorizar os aspectos não só sociais mas também culturais da sociedade brasileira:

No curso colegial, a matéria distribui-se, atendidos, de modo específico, os elementos que formam a trama da história: políticos, econômicos, sociais, religiosos, literários, artísticos, científicos, enfim os fatos culturais e de civilização, evidenciadas a unidade e a continuidade da história, permitindo ao discente incorporar o elemento formador que o capacite para tomar uma posição independente em relação aos acontecimentos⁹⁹.

Havia também uma necessidade de modernizar o ensino de História, com o intuito de proporcionar “um maior aspecto da ligação do passado com a evolução do presente, estruturando, pois, melhor rendimento educativo”¹⁰⁰. Em relação a este método para o ensino de História, uma ata da reunião do dia 19 de agosto de 1954 diz:

O Departamento emite um voto a pedido do professor Mello e Souza, a fim de que adotando novas normas no ensino evite simples memorização, simples leitura de textos, ou de simples ditado sem a necessária motivação didática salvo nos casos absolutamente necessários¹⁰¹.

⁹⁹ Ministério da Educação e Cultura. Colégio Pedro II – Programas de História Geral e do Brasil e instruções metodológicas para a execução dos respectivos programas, 1951, p.19.

¹⁰⁰ Ministério da Educação e Cultura. Colégio Pedro II - Programas de História Geral e do Brasil e instruções metodológicas para a execução dos respectivos programas, 1951, p.20.

¹⁰¹ Livro de Atas das reuniões dos Departamentos de História, Geografia e Filosofia, p.07.

Nas décadas de 1950 e 1960 os catedráticos do CPII ainda eram respeitados pela comunidade escolar, “que reconhecia sua indiscutível competência acadêmica e didática”, além de terem “o poder de interferir na escolha dos livros didáticos e nos conteúdos dos programas de ensino”¹⁰². Eles tinham um status acadêmicos comparados aos professores do ensino superior¹⁰³. Os catedráticos do CPII, além de escreverem os compêndios, participavam das reuniões da Congregação, elaborando os programas de ensino e participando das decisões políticas e pedagógicas da instituição.

As reuniões da Congregação “eram convocadas e presididas pelo Diretor ou substituto legal”, onde revezavam na presidência, “em anos alternados, os Diretores do Internato e do Externato, escolhidos por livre nomeação do Presidente da República”. Entretanto, “cabia a Congregação a aprovação dos programas, a eleição por maioria de votos das comissões examinadoras dos concursos”, além de “assistir as defesas de tese e provas orais nos concursos, conferir prêmios instituídos pelo Governo, modificar a seriação das matérias do curso, mediante dois terços dos votos dos membros em exercício e aprovação do governo”¹⁰⁴.

Os catedráticos “eram aqueles que estudavam ou se especializavam em uma determinada área do conhecimento”, sendo necessário que “o candidato fizesse um exame de cátedra e defendesse alguma ideia inovadora no seu campo, além de ter obras científicas publicadas na sua especialidade e ser nomeado pelo ministro”. O catedrático era “quem regia sua cadeira, e para seu auxílio, havia o regente interino e o professor substituto. O catedrático também podia ser auxiliado por um repetidor, espécie de auxiliar didático”. Já o cargo de livre-docente “era ocupado por um professor, não catedrático, que ministrava aulas sob orientação do catedrático responsável pela disciplina”.¹⁰⁵

¹⁰² SANTOS, Beatriz Boclin Marques dos. O currículo da disciplina escolar História no Colégio Pedro II – a década de 70 – entre a tradição acadêmica e a tradição pedagógica: a História e os Estudos Sociais / Beatriz Boclin Marques dos Santos – Rio de Janeiro, UFRJ/dezembro, 2009. 293 f. p. 166.

¹⁰³ Até à década de 50 o CPII era considerado como "Colégio padrão do Brasil", uma vez que o seu programa de ensino era referência de qualidade e modelo dos programas dos colégios da rede privada, que solicitavam ao Ministério da Educação o reconhecimento de seus próprios certificados.

¹⁰⁴ SOARES, Jefferson da Costa. O ensino da sociologia no Colégio Pedro II (1926-1941)/ Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, 139f, pp. 48,49.

¹⁰⁵ SOARES, Jefferson da Costa. 2009, p.49.

No que se refere aos concursos do CPII, podiam se inscrever “os professores catedráticos e substitutos de outras cadeiras, os docentes-livres, professores catedráticos e substitutos de outras escolas oficiais ou equiparadas e profissionais diplomados”. No CPII era necessário que o candidato “tivesse curso completo de humanidades ou diploma de escola superior”. O candidato devia apresentar “duas teses sobre a matéria e sua defesa perante a congregação, realizar uma prova prática, quando fosse o caso, sobre um assunto sorteado na ocasião e outra prova oral de caráter didático, durante 50 minutos”. Os pontos eram “sorteados com um dia de antecedência, dentre os de uma lista aprovada pela congregação”¹⁰⁶.

Todas estas provas “eram públicas e era considerado habilitado aquele que atingisse a média final”. Entretanto, se “nenhum candidato satisfizesse as condições supracitadas, o diretor devia comunicar o fato ao Governo Federal [...] solicitando a contratação no país ou no exterior, de um profissional de reconhecida competência para reger cadeira”¹⁰⁷. Foi neste contexto que Pedrosa se tornou professor interino da cadeira de História Geral e do Brasil do CPII.

Apesar da grande quantidade de artigos e teses que tratam de seu desempenho como crítico de arte, militante político ou líder de movimentos artísticos, estudos sobre a atuação de Mário Pedrosa como docente do CPII são poucos, sendo apenas citado aqui ou acolá. Documentos que poderiam fornecer algumas pistas sobre isto são escassas, mesmo em instituições como a Biblioteca Nacional (responsável pelo Acervo Mário Pedrosa) e o Núcleo de Documentação e Memória do Colégio Pedro II (NUDOM).¹⁰⁸ Entretanto, no livro *Grandezas do Colégio Pedro II*, Segismundo nos dá uma pista sobre a atuação de nosso crítico no CPII:

Ignoro a razão que o levou a trabalhar num Colégio para ele certamente retrógrado, em nada favorável à mudança de rumos porque viveu pelejando. Fato é que lecionou em São Cristóvão, um tanto misterioso e apagado.¹⁰⁹

¹⁰⁶ SOARES, Jefferson da Costa. 2009, p.50.

¹⁰⁷ SOARES, Jefferson da Costa. 2009, p.50.

¹⁰⁸ Ambas instituições localizadas no Rio de Janeiro.

¹⁰⁹ SEGISMUNDO, Fernando. *Grandezas do Colégio Pedro II*, Rio de Janeiro: Unigraf, 1996 – Sub-título Mário Pedrosa.

A razão de sua atuação ter sido “um tanto misterioso e apagado”, como apontou Segismundo, deve-se ao tipo de contrato de trabalho que ele assinou. No Diário Oficial da União (DOU) de 06 de março de 1952¹¹⁰, consta que Pedrosa ingressou no CPII¹¹¹ como professor interino da cadeira de História Geral, vago em virtude da exoneração do professor Álvaro de Barros Lima:

Ministério da Educação e Saúde

Decretos de 6 de março de 1952

O Presidente da República resolve:

Nomear:

De acordo com o artigo 17 do Decreto-Lei nº 1.713, de 28 de outubro de 1939,

Mario Pedrosa, para exercer interinamente o cargo de Professor Catedrático (C.P. II -Interno), padrão O, da Cadeira de História Geral, do Colégio Pedro II-Internato, do Quadro Permanente do Ministério da Educação e Saúde, vago em virtude da exoneração de Alvaro de Barros Lins.

Este tipo de contrato temporário era previsto no artigo 300 do Regimento Interno do CPII de 1953. Nela a instituição poderia confiar a professores contratados a regência por tempo determinado, de qualquer disciplina do círculo secundário. Este contrato era proposto pela Direção do CPII ao Ministro do Estado, mediante indicação de um catedrático, com justificativas amplas das vantagens didáticas de tal indicação.

Mas outro fato contribuiu para a sua breve carreira como professor do CPII. No ano de 1953 Pedrosa organizou o programa artístico da II Bienal de São Paulo, o permaneceu na Europa por quase um ano. Nesta viagem, Pedrosa conseguiu reunir obras de artistas como Pablo Picasso, Henry

¹¹⁰ Os Diários Oficiais da União (DOU) utilizados neste trabalho foram consultados na Biblioteca Nacional e na Biblioteca do Ministério da Fazenda, ambos localizados no Rio de Janeiro.

¹¹¹ Após 1950, houve a necessidade de ampliação do número de vagas para o ensino secundário e, com isso, foram criadas as Seções Norte (Engenho Novo) e Sul (Humaitá), em 1952, e Tijuca, em 1957. Todas eram externatos. O internato, localizado em São Cristóvão, passou a funcionar em regime semi-internato e, mais tarde, como externato.

Moore, Marino Marini, Alexander Calder, entre outros. No ano seguinte, ele retornaria ao Brasil, reassumindo suas funções como jornalista¹¹² e professor do CPII.

Em um depoimento publicado no livro *Mário Pedrosa e o Brasil*, Martins lembra um fato curioso que o próprio Pedrosa contou nas reuniões que ocorriam na sua casa em Ipanema:

Mas é preciso qualificar essa palavra. Porque ele o fazia de forma muito especial: sem nunca impor nada, por meio do simples exercício de sua inteligência, com um ouvido atento ao que os outros diziam e com essa capacidade, rara em intelectuais, de nem sempre levar muito a sério o que eles próprios afirmavam, ou o que os outros diziam. Não havia qualquer empáfia ou pretensão de impor verdades. Muito ao contrário, em geral brilhava em Mario, mesmo quando dizia as coisas mais sérias, um olhar travesso. Lembro-me sempre, por exemplo, de que quando a necessidade de ganhar a vida o converteu em professor de História do Brasil no ginásio do Colégio Pedro II, um dia chegou em casa exultante pelo lúcido engano de um aluno pouco afeito ao manejo de advérbios. Na resposta que dera à questão sobre o que havia sido a Inconfidência Mineira, o menino escreveu: Uma evolução de intelectuais, aliás fracassada”¹¹³.

Foi no ano de 1955 que o CPII abriu um edital para o provimento da cátedra de História Geral e do Brasil, que naquele momento se encontrava vaga. Poderiam inscrever-se neste concurso, segundo o Regimento da instituição, as seguintes pessoas: os membros do corpo docente do CPII, os professores efetivos da disciplina, os portadores de diploma de licenciatura do curso em questão e pessoas de notório saber¹¹⁴.

No ato da inscrição¹¹⁵, o candidato precisava depositar 50 exemplares de uma tese sobre assunto original da disciplina em concurso, de escolha do candidato, além de documentos relativos e a atividade literária ou científica, sempre relacionadas com a disciplina em concurso. Após a apreciação dos documentos apresentados no ato da inscrição, a Congregação do CPII publicava, no Diário Oficial, os horários e os candidatos aprovados para o concurso das provas.

¹¹² Neste período, Pedrosa vive também do jornalismo: além de continuar até 1951 escrevendo críticas de arte para o *Correio da Manhã*, faz o mesmo para o jornal carioca *A Tribuna da Imprensa* entre 1950 e 1954, escreve artigos sobre artes visuais para o *Jornal do Brasil* entre 1957 a 1971, e colabora também na *Folha de São Paulo*.

¹¹³ MARTINS, Luciano. 2001, pp. 34-35.

¹¹⁴ Sobre esta modalidade, a pessoa de notório saber deveria passar por uma avaliação da Congregação do CPII.

¹¹⁵ O candidato precisava pagar uma taxa de inscrição que na época (1955) custava Cr\$ 100,00.

No que diz respeito ao concurso de provas, a Congregação do CPII avaliavam os candidatos da seguinte forma: prova de defesa da tese (apresentação oral do trabalho perante uma banca examinadora), prova escrita e prova didática. Todas as provas e os julgamentos da concurso eram realizados em sessão pública, exceto a prova escrita. A aprovação do candidato saía em Diário Oficial.

Professor interino de história desde 1952¹¹⁶, e com a necessidade de “ganhar a vida”, Pedrosa intencionava prestar este concurso com a tese *Da Missão Francesa: Seus Obstáculos Políticos*¹¹⁷, mas essa tese não chegou ser defendida, permanecendo inédita por muito tempo. Ela só veio ao conhecimento público graças ao livro organizado por Otilia Beatriz Fiori Arantes: *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*, publicado no ano de 1998.

No DOU do dia 13 de maio de 1955, informa a instalação dos trabalhos da Comissão Julgadora para o concurso ao qual Pedrosa almejava. Neste documento estão definidas as datas e os horários das provas dos candidatos inscritos. O nome de Pedrosa, porém, não está na lista dos concorrentes:

Ministério da Educação e Cultura

Colégio Pedro II

Concurso de História Geral e do Brasil

A comissão emanadora do concurso para o provimento de uma cátedra de História Geral e do Brasil do Colégio Pedro II – Internato foi oficialmente instalada e organizou o seguinte horário:

Segunda-feira, 9/5 às 15 horas – Instalação da Comissão e aprovação do calendário;

Terça-feira, 10/5, às 15 horas – Julgamento dos títulos;

Quinta-feira, 12/05, às 19:30 horas – Defesa de tese do candidato Professor Pedro Calmon;

Sábado, 14/05, às 19:30 horas – Defesa de tese pelo candidato professor Mecenaz Dourado;

Segunda-feira, 16/05, às 19:30 horas – Defesa de tese pelo candidato professor Joaquim Ribeiro;

¹¹⁶ Pedrosa dava aula no CPII (Seção São Cristóvão).

¹¹⁷ No Acervo Mário Pedrosa, localizado no setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional, existem dois exemplares da tese (datilografados).

Têrça-feira, 17/05, às 14:30 horas – Reunião da Congregação para exame e homologação dos pontos para a prova escrita;

Quarta-feira, 18/05, às 15 horas – Prova escrita;

Sexta-feira, 20/05, às 18 horas – Leitura das provas escritas pelos candidatos. Sorteio do ponto em ato contínuo para a prova didática;

Sábado, 21/05, às 19:30 horas – Prova didática pelos candidatos. Em ato contínuo, julgamento da prova didática e apuração final do resultado.

A comissão examinadora é constituída dos Professores Antonio de Oliveira Dias, da Universidade da Bahia, Antonio Camilo de Faria Alvim, da Universidade de Minas Gerais, Américo Jacobino Lacombe, da Universidade do Distrito Federal, Roberto Bandeira Acioli e João Batista de Melo e Sousa da Congregação do Colégio Pedro II.

Tôdas as provas serão realizadas no salão da Congregação, na Avenida Marechal Floriano, 80.

No DOU de 09/07/1955, consta que Pedrosa foi exonerado de suas funções como professor catedrático do CPII, sendo nomeado em seu lugar o professor Pedro Calmon Moniz de Bittencourt:

Ministério da Educação e Saúde

Decretos de 07 de julho de 1955

O Presidente da República resolve:

Exonear:

Tendo em vista o que consta do processo nº 66.435, de 1955, do Departamento de Administração do Ministério da Educação e Cultura,

Mário Pedrosa, do cargo de Professor Catedrático (C.P. II – Internato), padrão O, da cadeira de História Geral, do Colégio Pedro II – Internato, do Quadro Permanente do Ministério da Educação e Cultura, que ocupa interinamente.

Nomear:

De acordo com o art. 12. item I, da Lei nº 1711, de 28 de outubro de 1952.

Pedro Calmom Moniz de Bittencourt para exercer o cargo de Professor Catedrático (C.P. II – Internato), padrão O, da cadeira de História Geral, do Colégio Pedro II – Internato, do Quadro Permanente do Ministério da Educação e Cultura, vago em virtude da exoneração de Mário Pedrosa

Com a tese *O Segredo das Minas de Prata*, Calmon¹¹⁸ venceu o concurso para a cátedra de História no CPII. Entretanto, segundo Segismundo, Calmon nunca deu aula no CPII:

Estranhou-se que, àquela altura da vida, com tantos triunfos contabilizados, se tenha inclinado para o Pedro II. Era biógrafo de D. João VI, de Pedro II e da Princesa Isabel. E publica obras de História, versando administração, a sociedade e fatos políticos marcantes, obras mais tarde reunidas e ampliadas nos sete volumes da História do Brasil. Porém, Calmon jamais deu aulas no Colégio. Obtido o lugar, satisfez-se em comparecer à Congregação ainda surpresa e honrada com a presença de sua figura distinta. E mais um dos nomes do magistério invocados pela Casa na exibição de seus talentos fartos. Mas não cresceram com ela; talvez dela se tenham valido à procura de mais status ou, por motivos outros. Ao Colégio propriamente não serviram¹¹⁹.

Como se vê, são poucas as informações que poderiam nos esclarecer sobre a atuação de Pedrosa como professor do CPII. Das documentações existentes, podemos concluir que Pedrosa tinha a intenção de concorrer ao concurso da cátedra de História Geral e do Brasil do CPII (1955), tanto que escreveu uma tese. Entretanto, o seu nome não figurava na lista dos candidatos para o concurso em questão.

Os documentos não esclarecem os motivos da não participação de Pedrosa no concurso. Entretanto, podemos deduzir que isto se deve a sua intensa atuação como crítico de arte¹²⁰. Nesse momento, o nosso crítico “estava amplamente envolvido tanto nos grupos da vanguarda concreta que se firmavam no Rio de Janeiro quanto no projeto das bienais de arte de São Paulo”.¹²¹ Seus esforços para a institucionalização da arte moderna por meio de iniciativas como o Museu de Arte

¹¹⁸ Pedro Calmon Moniz de Bittencourt (1902-1985) começou a vida como jornalista em Salvador. Integrou a bancada baiana no Parlamento federal e foi reitor da Universidade do Brasil (atual UFRJ). Era membro do IHGB, da Academia Brasileira de Letras e ex-ministro da Educação.

¹¹⁹ SEGISMUNDO, Fernando. *Grandezas do Colégio Pedro II*, Rio de Janeiro: Unigraf, 1996 – Sub-título Pedro Calmon Moniz de Bittencourt.

¹²⁰ Na década de 50, Pedrosa além de trabalhar como crítico de arte para jornais como *Correio da Manhã* (1945-1951), na *Tribuna da Imprensa* (1950-1954) e depois no *Jornal do Brasil* (1957), foi também curador da II Bienal (1953) e secretário-geral da IV Bienal (1957), quando também se torna vice-presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) entre os anos de 1957-70. Foi como membro da AICA que organizou, em 1959, o Congresso Extraordinário de Críticos de arte, que tinha como um dos objetivos promover uma discussão sobre a cidade de Brasília.

¹²¹ ALAMBERT, Francisco. *Portugal e Brasil na crise das artes: da Abertura dos Portos à Missão Francesa*. In: OLIVEIRA, Luís Valente; RICUPERO, Rubens (org.). **A Abertura dos Portos**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007, p. 157.

Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, além das bienais, tinha como objetivo de “habituar o gosto do público às tendências internacionais mais recentes”¹²².

Essa tese de Pedrosa poderia ter influenciado a historiografia sobre o tema, abrindo o caminho para uma abordagem inédita na época: história social da arte. Entretanto, ela não fez. O fato é que ela só se veio ao público anos mais tarde. Apesar de não concorrer ao concurso, Pedrosa escreveu um dos mais originais e brilhantes trabalhos sobre o episódio da “missão francesa”. Ela foi um dos primeiros estudos a desconfiar de forma concreta da versão da oficialidade da “missão francesa”, difundida por Afonso Taunay.

¹²² ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004, p. 17.

2.3 Mário Pedrosa – Historiador

Em toda a sua produção como crítico de arte, podemos perceber que Pedrosa desenvolveu uma visão particular sobre o fenômeno artístico, procurando compreendê-lo em seu aspecto histórico. Argan defendeu que a história da arte se aproximava da crítica de arte: “Pode se dizer que a história da arte sendo a história de juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte”¹²³. Foi nesta perspectiva pautou sua crítica de arte:

Se aquilo que determina e justifica a nossa interpretação da arte do passado é a situação de nossa cultura e especificamente, como é fácil de entender, da cultura artística, não é possível compreender a arte do passado se não se compreender a arte da própria época. Os movimentos, os desenvolvimentos da arte têm sempre influenciado profundamente a construção da perspectiva histórica em que se enquadram e explicam os acontecimentos artísticos do passado¹²⁴.

A abordagem interdisciplinar, a atualização teórica e a conexão entre o passado e presente, são considerados como umas das principais características do método crítico de Pedrosa. A ideia do método interdisciplinar nasceu da necessidade “de buscar, entre os campos de conhecimento, as ferramentas para o entendimento do fenômeno artístico”¹²⁵. Desta forma, Pedrosa inaugurou um novo método de análise crítico, contribuindo assim para o desenvolvimento de uma história social da arte.

No artigo *A bienal de lá para cá*¹²⁶, Pedrosa utilizou dados econômicos e sociais como ferramenta para analisar os caminhos que a arte brasileira estava tomando naquele período:

Ao mesmo tempo em que o capitalismo brasileiro-paulista recebe o sangue dessa mais-valia que entra em torrente pelos porões adentro das fábricas novas que se vão abrindo em São Paulo, descem nos portos e aeroportos do Rio e de São Paulo, na mesma década, novas camadas de imigrantes que, diferentemente dos das primeiras vagas imigratórias do início da República e do começo do século, não vêm com contrato de trabalho para as fazendas de café, mas com bens, capitais e *know-how*, para aqui mesmo instalar seus negócios, fábricas e empresas. Esses homens que fogem às catástrofes

¹²³ ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994, p.30.

¹²⁴ Idem, p.30.

¹²⁵ PEREIRA, Juana Nunes. 2009, p.43.

¹²⁶ PEDROSA, Mário. 1975, pp. 251-259.

políticas e sociais do Velho Mundo, trazem também com eles certas experiências, certos gostos pessoais, certa bagagem cultural, em suma (modesta, não nos façamos tampouco ilusões)¹²⁷.

Neste artigo, Pedrosa traçou uma retrospectiva sobre a história da arte moderna brasileira. Artistas como Portinari, Di Cavalcanti, Segall, Brecheret, foram analisados antes de se chegar da arte concreta e das bienais. Foi nesta perspectiva que Pedrosa se relacionou com a história, buscando “refazer, reescrever a história da arte brasileira lançando seu olhar sobre nossa tradição, buscando nas obras dos artistas os fundamentos da modernidade defendia por ele”¹²⁸.

Outro traço característico da produção crítica de Mário Pedrosa é a sua rejeição ao academicismo. Um exemplo claro disso foi o seu artigo “*Amoedo, lição de um centenário*”, publicado no *Jornal do Brasil* no ano de 1957¹²⁹, onde criticou a “falta de capacidade do pintor para se revestir das mais modernas influências de seu tempo, o impressionismo, e onde “a mostra decepciona, mesmo do ponto de vista histórico”¹³⁰:

Eis, por que, no conjunto, a mostra decepciona, mesmo do ponto de vista histórico. Aprendeu ele muito bem todas as técnicas que uma escola de belas-artes da época, do Rio e de Paris, podiam ensinar. Mas, na realidade, o professor Amoedo não era senhor de uma técnica, pois técnica, como já o velho e insuspeitado Dörne dizia: “é necessariamente subjetiva”. Foi disso que se esqueceu o ilustre professor, e por isso em Paris roçou por Sisley, Degas, Monet, Renoir, e não os viu, trancados no *atelier* de Cabanel!¹³¹

Esta rejeição apareceu também em trabalhos maiores. Este é o caso de sua tese *Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*, “obra que se aproxima mais da pesquisa histórica e dos

¹²⁷ PEDROSA, Mário. 1975. p. 253.

¹²⁸ PEREIRA, Juana Nunes. *A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa*, 2009, tese(mestrado em Artes) - UERJ, p.13.

¹²⁹ PEDROSA, Mário. Amoedo, Lição de um Centenário. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1957. Publicado em PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*; ARANTE, Otília (org.). – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

¹³⁰ BARROS, José D'Assunção. *Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil*. In: *Ars, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (ECA) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP)*. Ano 6, vol.11. p.40-61. São Paulo: USP, 2008, p.45.

¹³¹ PEDROSA, Mário. 1998, p.118.

desdobramentos políticos que interferem no ambiente artístico do que da história da arte propriamente dita”¹³². Escrita com a intenção de concorrer à cadeira de História Geral e do Brasil do Colégio Pedro II (1955), ela ficou inédito até ser impressa pela primeira vez na publicação organizada por Otilia Arantes¹³³. Na tese, Pedrosa trabalhou como um historiador, principalmente com o cuidadoso “manejo das fontes, na pesquisa minuciosa a respeito de personagens e fatos que cercaram a vinda da família real portuguesa para o Brasil”¹³⁴ e seus desdobramentos na cultura brasileira.

Ao longo da tese, Pedrosa “não se atém ao aspecto episódico da chegada dos artistas” neoclássicos ao Brasil. Sua análise apoiou-se num “exame do intrincado jogo político e diplomático do período em que d. João” esteve no Brasil. Desse modo, “amplia-se a visão sobre a história da arte do oitocentismo. Tira a história artística do âmbito do mero anedótico, inserindo-a no espaço político”. Por causa disso, a sua tese conservou a sua originalidade, “mesmo com a descoberta posterior de novos documentos a respeito do tema e o aprofundamento das pesquisas sobre os artistas franceses e a instalação da Academia de Belas Artes no Rio de Janeiro”¹³⁵.

Além disso, a tese também trouxe alguns elementos importantes para posteriores estudos sobre a “missão francesa”. Segundo Pedrosa, o movimento vindo de fora teria contribuído para interromper uma via original que se cristalizava no Brasil: o barroco brasileiro. Esta forma regionalizada produzida a partir da tradição barroca português assumiu nas obras de artistas como Aleijadinho uma expressão bastante peculiar e original. Esta discussão apareceu em seu artigo *Regionalismo e Formas Clássicas*, publicada em 1960¹³⁶.

¹³² BARROS, José D'Assunção. 2008, p.45.

¹³³ PEDROSA, Mário. “*Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*”. In: Arantes, Otilia Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e Modernos III*. São Paulo: EDUSP, 1998, pp. 41-114.

¹³⁴ SQUEFF, Leticia. “Mário Pedrosa e a arte acadêmica brasileira”. **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009, p.316

¹³⁵ SQUEFF, Leticia. 2009, pp.318..

¹³⁶ PEDROSA, Mário. *Regionalismo e Formas Clássicas*. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 03 de fev. 1960. Neste artigo, Pedrosa procurou explicitar a tese sobre a especificidade brasileira da implantação neoclássica que teria ocorrido no princípio do século XIX. Esta teria se confrontado no Brasil com uma forma regionalizadora derivado do barroco português, mas acabou se beneficiando ao se ajustar a uma realidade de unificação nacional em progresso em um Brasil que começava a se tornar independente.

Segundo Squeff, “pode-se apontar pelo menos dois aspectos que ajudam a entender a opção de Pedrosa por escrever uma tese justamente sobre a “missão francesa””. O cargo para qual se candidatava “era numa das instituições mais tradicionais do país. O CPII era uma instituição destinada as elites do Segundo Reinado e sendo, naqueles anos 50, um espaço em que temas relativos ao oitocentismo eram muito bem recebidos”. Entretanto, “a preocupação de Pedrosa com a “missão francesa” possa ser compreendida de um ponto de vista mais amplo”¹³⁷.

Devemos lembrar que nos anos 50, a arte acadêmica ainda “tinha lugar garantido no ‘mercado’ editorial, em instituições tradicionais como o Museu Nacional de Belas Artes ou a Escola Nacional, e até mesmo no âmbito das revistas voltadas para o patrimônio do país”, apesar das iniciativas dos modernistas. Sobre esta questão, Squeff disse:

Mas para além dessas exposições, um exame, ainda que rápido, na historiografia sobre arte brasileira publicada nos anos 40 e 50 também é bastante eloquente da força que os “acadêmicos”, como diria Pedrosa, ainda tinham em 1950. Em 1941 são publicados Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira, de Adolfo Morales de Los Rios Filho e a Pequena História das artes plásticas no Brasil, de Carlos Rubens. Francisco Aquarone e Queiroz Vieira publicam Primores da Pintura no Brasil. O ano seguinte é o do clássico O Ensino artístico, subsídios para sua história, de Adolfo Morales de Los Rios. Nos anos seguintes, são publicadas monografias alentadas (que foram as únicas durante muitos anos, depois) sobre Araújo Porto Alegre (O pintor do romantismo, 1943), Eliseu Visconti (Eliseu Visconti e seu tempo, 1944). Também Francisco Marques dos Santos escreve longos artigos sobre a arte do século XIX, publicados em revistas como a Revista do SPHAN ou a Novos Estudos. Em 1953 o insuspeito Rodrigo Mello Franco de Andrade publica “A paisagem brasileira até 1900”, no catálogo da II Bienal de São Paulo. No ano seguinte Alfredo Galvão publica seus Subsídios para a história da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes. 1956 é o da reedição ampliada do clássico de Afonso Taunay, a Missão Artística de 1816, e de O Liceu de Artes e Ofícios e seu fundador. Antes da década de 50 terminar seriam publicados artigos sobre Almeida Jr, Rodolfo Amoedo, Araújo Porto Alegre e teriam início publicações como os Cadernos de Estudo da História da Academia Imperial das Belas Artes (1958) e dos Arquivos da Escola Nacional de Belas Artes (1959).¹³⁸

Outra questão a ser pensada é que a proposta de Pedrosa de desmistificar a “missão francesa” seria dificilmente aprovada pela Congregação do CPII, responsável pela avaliação dos candidatos.

¹³⁷ SQUEFF, Leticia. 2009, pp.318.

¹³⁸ SQUEFF, Leticia. 2009, pp.319-320.

Isto se deve principalmente ao modo como ele criticou a versão oficial da “missão francesa” difundida pelo historiador Afonso Taunay.

No período em que foi realizada o concurso, os trabalhos de Afonso Taunay eram bastante prestigiados tanto pelos historiadores como pelas instituições dedicadas a difusão do conhecimento histórico como IHGB e o Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (IHGSP). Vindo de uma prestigiosa família, afinal era bisneto de Nicolas Antoine e filho de Alfredo D'Escragnolle Taunay, ele construiu uma sólida carreira como historiador e chefe do Museu Paulista. Considerado como um dos principais pesquisadores do seu tempo, o seu livro *A missão artística de 1816* foi muito bem recebida pela crítica da época, sendo premiado com a medalha D. Pedro II em 1917, concedido pelo IHGB.

Devido o seu grande prestígio no meio historiográfico brasileiro, e sendo o seu livro sobre a “missão francesa” elevado ao status de verdade histórica por instituições como IHGB, a tese de Pedrosa dificilmente teria espaço no tradicional meio acadêmico brasileiro. Principalmente a maneira o modo como ele analisa a influência da “missão francesa” e da Escola de Belas Artes na vida cultura brasileira. Em se tratando de uma instituição de ensino tradicional como CPII, que adotava em seu currículo uma historiografia calcada no historicismo, certamente a tese de Pedrosa não conquistaria a simpatia da banca julgadora.¹³⁹

Mas o interesse de Pedrosa pelo tema dos artistas acadêmicos, e principalmente pela “missão francesa” estava além de conquistar uma vaga no corpo docente do CPII. Ela pode ser compreendida como uma tentativa de uma reavaliação da história da arte brasileira. A tese foi escrita em um período em que o nosso crítico estava envolvido em várias frentes, como a defesa da arte abstrata, a construção de Brasília, além da institucionalização das bienais no ambiente artístico brasileiro. Foi neste contexto de agitação não só política como também cultural que Pedrosa escreveu a tese *Da*

¹³⁹ Lembrando que muitos professores do CPII eram sócios da IHGB, além de elaborarem os livros didáticos de história para a instituição.

Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos, sendo considerada como um dos primeiros trabalhos sobre a história social da arte brasileira.

CAPÍTULO 3

A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816 SOB A ÓTICA DE MÁRIO PEDROSA

3.1. *Historiografia sobre a “missão francesa”*

A chegada dele no Brasil, no ano de 1816, é um fato sempre citados nos livros de história ou de arte brasileira. Em quase todos eles, o episódio é visto como momento ímpar na história das artes visuais brasileira, sendo eles os responsáveis pela fundação da Academia Imperial de Belas Artes e da institucionalização de uma arte acadêmica no Brasil. Segundo Gomes Junior, “o caso dos artistas franceses que se deslocaram para o Brasil deve ser visto com cuidado”.¹⁴⁰ Pois ainda não há um consenso acerca da origem da “missão francesa”, sendo até hoje alvo de muitas discussões e controvérsias.

A primeira obra que tratou do assunto foi *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, de Jean-Baptiste Debret, publicado em três volumes entre os anos de 1834 e 1839. No terceiro volume, o primo de David descreveu a situação vivenciada por ele no Rio de Janeiro, apontando os problemas políticos que antecederam a criação da Academia de Belas Artes. Para ele, o Conde da Barca foi o principal responsável pela vinda deles ao Brasil:

Nessa ocasião o sr. Marquês de Marialva, embaixador português na Corte de França e residindo em Paris, entendeu-se, em 1815, com o sr. Conde da Barca, então ministro das relações exteriores no Rio de Janeiro, no sentido de criar uma Academia de Belas Artes no modelo da França.¹⁴¹

No que diz respeito ao fracasso do projeto idealizado por Lebreton, Debret culpou uma única pessoa: o pintor português Henrique José da Silva. Com a morte de Lebreton, o Visconde de São Lourenço que, segundo o próprio Debret, “se lembrou de um protegido, artista português que vegetava em Lisboa, pintor medíocre e pai de numerosa família”¹⁴² o nomeou professor de desenho

¹⁴⁰ GOMES JUNIOR, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro, século XIX*. Tese (livre-docência). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003, p.47.

¹⁴¹ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, São Paulo: Martins; Edusp, 1972, vol.03, p.106

¹⁴² DEBRET, Jean-Baptiste. 1975, p.106.

e diretor da Escola de Belas Artes. Para Debret, “aqui começam as intrigas portuguesas contra os acadêmicos franceses”¹⁴³ e posteriormente o fim do projeto idealizado por Lebreton e o Conde da Barca.

O discípulo mais famoso de Debret, Araújo de Porto-Alegre, concordou com os argumentos de seu mestre: com a queda de Bonaparte e as perseguições políticas, “ficaram muitos artistas desgostosos em Paris, os quais foram chamados ao Brasil para formarem uma Academia”.¹⁴⁴ Na revista *Guanabara*, Porto Alegre refere-se os artistas franceses como uma “colônia”¹⁴⁵ Em seu livro *A arte brasileira*¹⁴⁶, Gonzaga Duque Estrada apoiou a hipótese de que a “missão francesa” foi criada por D. João VI, chamando-a de “colônia de artistas franceses” ou “colônia Lebreton”.

O grande responsável pela versão oficial da “missão francesa” foi o historiador Afonso d'Escragnolle Taunay.¹⁴⁷ A obra *A Missão Artística de 1816*¹⁴⁸ partiu da hipótese de que D. João VI foi o responsável pela vinda da “missão francesa” ao Brasil. Segundo o historiador, a vinda dos pintores franceses tiraria “a colônia da modorra secular” pois ela “vivia abandonada, esquecida e ignorada pelo mundo culto” e só contava com pintores e escultores “mediócras”.¹⁴⁹ O nosso historiador tentou dissociar a imagem negativa de D. João VI como “uma espécie de glutão apoucado, abúlico, incapaz de governar, resignado a deploráveis condescendências”¹⁵⁰, creditando a ele a ideia de estabelecer o ensino de belas-artes no Brasil.

A sua defesa da noção da existência de uma “missão francesa” “parecia ser quase que uma questão pessoal”¹⁵¹. Em 1916, o IHGB “promoveria uma séria de comemorações por conta do

¹⁴³ DEBRET, Jean-Baptiste. 1975, p.68.

¹⁴⁴ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. *Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.e., nº. 47 e 48, 1850, p.193.

¹⁴⁵ PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. “Algumas idéias sobre as belas artes a indústria no Brasil”. *Guanabara*. Rio de Janeiro: s. e., 1851, p.142.

¹⁴⁶ DUQUE ESTRADA, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

¹⁴⁷ Afonso Taunay era bisneto de Nicolas Antoine Taunay, um dos membros da “missão francesa”, ver glossário “Nicolas Antoine Taunay).

¹⁴⁸ Editado em 1911 pela revista do IHGB e depois reeditado em livro no ano de 1956.

¹⁴⁹ TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956, p.p. 1 -5.

¹⁵⁰ TAUNAY, Afonso d'Escragnolle. 1956, p.01.

¹⁵¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.179.

centenário da chegada do grupo de artistas” franceses ao Brasil. Com o prestígio da família Taunay nos meios intelectuais brasileiro e com “a tradição de uma instituição como o IHGB, a “colônia de artistas” passava a ser entendida como uma “missão francesa”¹⁵². É interessante ressaltar que “a palavra “missão” pressupõe uma ideia de obrigação, compromisso”¹⁵³. Mas, como bem mostrou Pedrosa, isto não se aplicou aos artistas franceses.

No ano de 1915, Araújo Viana publicou um artigo no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) como o título “Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular”¹⁵⁴. Suas ideias posteriormente “foram adotados de forma programática pelos modernistas”.¹⁵⁵

Partindo de um “ponto de vista bastante diferente de Afonso Taunay, Araújo Viana via a arte como expressão de um complexo que articulava elementos como clima, vegetação e costumes”¹⁵⁶. Eram exatamente as criações populares que atraíam sua atenção:

Resumindo direi que até 1817 o modo exclusivo de construir, quanto às linhas sistemáticas e o estilo decorativo, quanto aos ornamentos, representam produtos sinceros e uniforme do sentimento nacional, reflexo artístico dos séculos XVII e XVIII da metrópole. Longe estava a anarquia do século XIX...¹⁵⁷

Para o autor, “os artistas coloniais e suas realizações ganhavam um estatuto de autenticidade. A formação prática de artesão era exaltada como sinal de genialidade natural dos brasileiros como Aleijadinho e Mestre Valentim”¹⁵⁸. A respeito da influência da “missão francesa” nas artes brasileiras, o autor disse:

A audácia forasteira, tão bem hospedado, atira-se com axiomática incompetência a

¹⁵² SCHWARCZ, 2008, pp.179-180.

¹⁵³ SCHWARCZ, 2008, p.180.

¹⁵⁴ ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha. “Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, t. 78 (1915), parte II, 1916, pp.546-7.

¹⁵⁵ SQUEFF, Leticia. *Reverendo a missão francesa: A missão artística de 1816, de Afonso D’Escragnolle Taunay*. I Encontro de História da Arte- IFCH/UNICAMP, 2005, p.568.

¹⁵⁶ SQUEFF, Leticia. 2005, p.567.

¹⁵⁷ ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha: 1916, p.513.

¹⁵⁸ SQUEFF, Leticia. 2005, p.567.

rabiscar, que nunca tivemos nem temos Arte nacional! (...)
 (...) Os Brasileiros não poderão se desnacionalizar acompanhado a perversos
 escrevinhadores, que já não se contentam com a propaganda manhosa na
 palestra...¹⁵⁹

Segundo Squeff “a referência a Taunay parece bastante clara”¹⁶⁰. Ao longo do artigo, o autor analisou a “arte oitocentista brasileira para uma espécie de polarização”¹⁶¹. Além disso, Squeff sugeriu que este artigo de Araujo Viana influenciou a segunda edição do livro de Afonso Taunay.¹⁶²

No mesmo ano, Laudelino Freire em seu artigo *Um século de pintura*, desconfiou do caráter oficial da “missão francesa”:

Somos inclinados a admitir que, no tocante à cultura de belas-artes ao invés de dever a vinda dos professores franceses, aqui aportados em 1816, a qualquer ato de resolução do rei, deve-a o país à circunstância de um mero movimento de fonte própria sugerido pelos intuitos a que se entregaram aqueles artistas de buscar aventuras ultramarinas o remédio ou lenitivo aos seus males.¹⁶³

Ele havia se baseado em um artigo publicado no *Diário Fluminense* de 12 de janeiro de 1828, no qual afirmava que a vinda desses artistas não tinha nenhum caráter oficial, sendo que ele vieram para o Brasil por conta própria, sem ser convidados pelo monarca português. O autor suspeitava das afirmações de Debret e Araújo Porto Alegre, que, segundo ele, “eram ambos parte interessada nos acontecimentos – aqueles como uma das principais figuras do grupo arribado, este, como discípulo predileto e amigo do primeiro”.¹⁶⁴

O arquiteto Adolfo Morales de los Rios Filho, em seu livro de 1942, procurou mostrar que entre as realizações trazidas pela corte portuguesa no Brasil “faltava uma escola de ou instituto

¹⁵⁹ ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha: 1916, p.532.

¹⁶⁰ SQUEFF, Leticia. 2005, p.567.

¹⁶¹ SQUEFF, Leticia. 2005, p.567.

¹⁶² A segunda versão do livro *A Missão Artística de 1816*, publicada em 1956, apareceu com várias mudanças. Destacam-se a importância que Afonso Taunay deu aos artistas da colônia como Aleijadinho e a algumas igrejas de arquitetura colonial do Rio de Janeiro.

¹⁶³ FREIRE, Laudelino. *Um século de pintura – Apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816 a 1916*. t.01, Rio de Janeiro: Tip. Rohe, 1916, p.1

¹⁶⁴ No próximo capítulo, analisarei as brigas que envolveram o grupo de artistas, e ainda mais as oposições que partiram de Henrique José da Silva.

teórico-prático de aprendizagem artístico e técnico-profissional”.¹⁶⁵

Convém destacar os escritos de Mário Barata, baseando em documentos encontrados nos arquivos brasileiros. Entre seus escritos destaca-se a tradução do plano de ensino elaborado por Lebreton em 1816, em artigo publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.¹⁶⁶ Barata recuperou dados importantes para a compreensão do projeto didático que originou a Escola de Belas Artes no Brasil, revelando o meticuloso plano de Lebreton, proposto em duas cartas dirigidas ao Conde da Barca, em 1816, quando ele já estava no Brasil.

Mas foi Mário Pedrosa o primeiro a desconfiar da iniciativa exclusiva de D. João VI e do seu ministro Conde da Barca. Em sua tese *Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*¹⁶⁷, escrita em 1955 para concorrer ao concurso à cátedra de história do CPHI, o autor concentrou-se na “emaranhada rede de intrigas políticas, trocas de favores e outros arranjos menores entre franceses emigrados, portugueses encastelados em privilégios e brasileiros interessados nas mesmas sinecuras, em nome do aprimoramento espiritual do país”.¹⁶⁸ Recuperando os documentos já analisados por Afonso Taunay o nosso crítico ressaltou a importância de Lebreton na criação do projeto e na vinda do grupo, mas negou que houvesse qualquer convite realizado por parte da corte portuguesa. O objetivo principal de Pedrosa desmistificar a hipótese de Afonso Taunay, afirmando que os artistas vieram para o Brasil por conta própria.

Mas a tese vai além das explicações sobre o fracasso da “missão francesa”. A intenção de nosso crítico era mostrar os problemas das influências externas na história da arte brasileira. Para Pedrosa, a “missão francesa” teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a “civilização portuguesa começava a ganhar aqui contornos de cultura local”. Mas não só isso, “ela vinha

¹⁶⁵ LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. *O ensino artístico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, p.12.

¹⁶⁶ BARATA, Mário. “Manuscritos inéditos de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de arte no Rio de Janeiro, em 1816”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959. n.º.14, pp. 283-307.

¹⁶⁷ No “Acervo Mário Pedrosa”, localizado no Setor de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, há um documento de 2 folhas (datilografada e sem data definida), na qual Mário Pedrosa resume a tese em questão.

¹⁶⁸ PEDROSA, Mário. “Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos”. In: Arantes, Otília Beatriz Fiori (org.). *Acadêmicos e Modernos III*. São Paulo: EDUSP, 1998, p.17.

também interromper uma atualização que possivelmente nos seria melhor assegurada via Portugal”, que se aproximava do Romantismo inglês, e que depois “triumfaria em todo o Continente”.¹⁶⁹

Em 1980, Donato Mello Júnior descobriu duas cartas de Nicolas Taunay endereçadas aos monarcas português.¹⁷⁰ Na primeira carta, Nicolas Taunay ofereceu seus serviços não só como professor de seus filhos, mas também como conservador das coleções de arte da corte real. Na segunda carta, endereçada à Carlota Joaquina, Nicolas Taunay pediu que o contratassem como pintor da Família Real. Com essa duas cartas de Nicolas Taunay, o autor conclui que:

A vista das duas cartas autógrafas de Taunay é lícito concluir que, em face dos acontecimentos sucedidos em 1815 e que culminaram com a derrota de Napoleão Bonaparte, sentindo-se inseguro quanto ao seu futuro artístico, econômico e político, Antônio Taunay apelou para o Príncipe Regente e para D. Carlota Joaquina no sentido de lhe proporcionar um emprego de professor dos Príncipes e das Princesas ou Conservador da sua galeria de Arte. Esta petição, escrita, possivelmente, sob intensa emoção, e junho ou agosto de 1815, foi recebido por D. João VI que teve a iniciativa de enviá-la e de consultar o seu culto Ministro conde da Barca, que provavelmente também conhecia o renome do artista, no sentido de aconselhá-lo. Pela carta à D. Carlota e pela familiaridade da redação ficamos informados da sua passagem por Portugal, detalhe até hoje desconhecido. Abre-se aqui uma pista para pesquisa do fato.¹⁷¹

Provavelmente essas cartas foram escritas depois de 03 de julho, quando os exilados realistas tomaram Paris, após a derrota em Waterloo. Foi devido a este clima de instabilidade política e social que Nicolas Taunay ofereceu os seus serviços a D. João VI, antes mesmo das negociações entre Lebreton e os agentes diplomáticos portugueses. Donato Mello Júnior não se aprofundou nesta questão, preferindo a hipótese de que os pedidos de Taunay, a compreensão de D. João VI, a mediação dos agentes diplomáticos e a organização de Lebreton foram fundamentais para a formação da missão francesa.

O crítico de arte Quirino Campofiorito tem a mesma opinião de Afonso Taunay no que se

¹⁶⁹ PEDROSA, Mário, 1998. p.16.

¹⁷⁰ JÚNIOR, Donato Mello. “Nicolau Antonio Taunay – Precursor da Missão Artística Francesa de 1816. Duas cartas suas inéditas colocam-no na origem remota da Missão”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, abr.-jun. 1980, n.º. 327, pp. 5-18.

¹⁷¹ JÚNIOR, Donato Mello. 1980, p.16.

refere a origem e fracasso da “missão francesa”. Entretanto, ele considerou que o neoclassicismo dos pintores franceses interrompeu uma tradição colonial, que era o barroco, além de introduzir na pintura brasileira os ensinamentos do academicismo:

Este modernismo laico e progressista, mas imposto de fora, além de cortar a tradição colonial de raízes religiosas e barrocas, deu início ao ensino oficial de belas artes no Brasil, imprimindo-lhe os cânones austeros e acadêmicos que marcariam tão profundamente a evolução de nossa pintura oitocentista.¹⁷²

Ele ainda considerou que esse academicismo imposto de fora “afastou-nos indiscutivelmente dos estimulantes debates que acompanharam na Europa as sucessivas oposições entre neoclássicos, românticos, realistas e impressionistas”¹⁷³. Neste ponto, Campofiorito aproximou-se da opinião de Pedrosa, que considerava que a presença desse pintores neoclássicos contribuíram para interromper a cristalização de um barroco de feições nacionais.

Dos trabalhos mais recentes que lançaram novas luzes sobre os motivos da vinda da missão francesa e seus desdobramentos destacam-se dois: o artigo da pesquisadora Elaine Dias, *Correspondência entre Joaquim Lebreton e a corte portuguesa na Europa – O nascimento da Missão Artística de 1816*¹⁷⁴ e o livro *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*¹⁷⁵ da antropóloga Lilia Moritz Schwarcz.

Em uma série de documentos conservados no *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*, em Lisboa, Elaine Dias analisou as correspondências diplomáticas trocadas entre Lebreton e os diplomatas portugueses em 1815, ainda em Paris. Ela notou que os primeiros contatos entre eles se deu depois de Waterloo. Foi neste momento que Lebreton enviou uma série de cartas aos diplomatas português em Paris, com o objetivo de viabilizar a vinda de um grupo de artistas

¹⁷² CAMPOFIORITO, Quirino. *A Missão Artística Francesa e seus Discípulos 1816-1840*. Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1983, pp.13-14.

¹⁷³ CAMPOFIORITO, Quirino. 1983, p.14.

¹⁷⁴ DIAS, Elaine. “*Correspondência entre Joaquim Le Breton e a corte portuguesa na Europa – O Nascimento da Missão Artística de 1816*”. *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*. São Paulo: Universidade de São Paulo, ju.- dez. 2006. Vol.14, nº. 02.

¹⁷⁵ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

franceses para o Brasil.

O que chamou a atenção da autora foi que, com base nos documentos datados de 03 de outubro e de 09 de dezembro de 1815, os ministros portugueses não tinham ideia do que mais tarde se convencionou chamar de “missão francesa”, além de não ter nenhuma instrução oficial da corte portuguesa que pusesse atender o pedido de ajudar financeiramente exigida por Lebreton. Mesmo com a ajuda financeira por parte de um dos diplomatas portugueses¹⁷⁶, a vinda desses artistas não tinha nenhum caráter oficial, ou seja, fruto de um projeto idealizado e financiado por D. João VI.

Centrada na vida e obra do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay como também na sua participação como membro da “missão francesa”, Lilia M. Schwarcz afirmou que a “missão francesa” não foi obra de um convite oficial do governo luso na América, mas sim de um punhado de artistas bonapartistas que por iniciativa própria vieram para o Brasil em busca de refazer a vida.

Dos trabalhos estrangeiros que se dedicaram a analisar a “missão francesa”, destaca-se a tese de doutorado do pesquisador Alberto Cipiniuk, sob o título: *L'Origine de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*.¹⁷⁷ Neste trabalho, o autor demonstrou que a iniciativa do convite não partiu da corte portuguesa, nem muito menos do Conde da Barca: a própria “missão francesa” havia se autoconvidado.

Como podemos perceber, os trabalhos mais recentes retomam a hipótese de Mário Pedrosa, questionando não apenas a oficialidade do convite de D. João VI. Entretanto, essa vinda adequou-se aos desejos de mudanças e reestruturação que o país ansiava com a vinda da corte portuguesa ao Brasil.

¹⁷⁶ Conhecido como Cavaleiro Brito, um dos diplomatas portugueses em Paris, ele financiou as despesas de viagem do arquiteto Grandjean de Montigny, do gravador Simom Pradier, do líder da “missão francesa” Joachim Le Breton e do mecânico François Ovide. Concordou também em financiar o envio de algumas máquinas, três moinhos especificamente, ao Brasil.

¹⁷⁷ CIPINIUK, Alberto. *L'Origine de l'Académie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*, Paris, thèse présentée pour l'obtention du grade de Docteur em Philosophie et Lettre, Université Libre de Bruxelles, 1989-90.

3.2. Introdução da tese

“Nas grandes como nas pequenas coisas da vida ou da história, dificilmente iluminadas em todos os seus aspectos, há partes que ficam obscuras ou vagas, e ali, como um mofo, a lenda surge e entumece”¹⁷⁸. Foi com esses dizeres que Pedrosa iniciou a sua tese, esclarecendo ao leitor, de forma contundente, o objetivo do seu trabalho, desmistificar o que a historiografia brasileira convencionou chamar de *Missão Artística Francesa de 1816*:

Há, hoje, uma lenda para o que se convencionou designar de “missão francesa”, ou aquele punhado de artistas e cidadãos da França napoleônica que embarcaram para o Brasil em janeiro de 1816, depois de tratos com o encarregado de negócios de Portugal em Paria e trazendo cartas de recomendação do mesmo diplomata para ministros do rei.¹⁷⁹

Sendo um dos primeiros estudos a desconfiar da iniciativa exclusiva de D. João VI sobre a vinda desses artistas franceses ao Brasil, o nosso crítico concentrou-se na intricada “rede de intrigas políticas, trocas de favores e outros arranjos menores entre franceses emigrados, portugueses encastelados em privilégios e brasileiros interessados nas mesmas sinecuras”, pretendendo assim desvendar os motivos que “retardaram a criação da Escola de Belas-Artes e descaracterizaram em parte a função atualizadora de uma missão cultural”¹⁸⁰.

Ao longo da parte introdutória da tese, Pedrosa nos apresentou o principal responsável pela versão oficial que se convencionou chamar de *missão francesa*: o historiador Afonso d’Escragnoille Taunay. Ele reconheceu que “sem ele, os nossos conhecimentos sobre o romântico episódio histórico” estariam ainda “reduzidos a vagas noções e a uns quantos atos e ordenações reais, confusos e contraditórios como de hábito”¹⁸¹. Destacou ainda que “levado por seus laços de sangue

¹⁷⁸ PEDROSA, Mário. “*Da Missão Francesa – Seus Obstáculos Políticos*”. In: Arantes, Otília Beatriz Fiori (org.). Acadêmicos e Modernos III. São Paulo: EDUSP, 1998, p.41.

¹⁷⁹ Ibid., p.41.

¹⁸⁰ PEDROSA, Mário. 1998, p.17.

¹⁸¹ PEDROSA, Mário. 1998, p.42.

com aos principais emigrados de então¹⁸²”, Afonso Taunay tratou a sua obra sobre a *missão francesa* como um “ato de tributo sentimental aos seus maiores aqui chegados nas difíceis condições que conhecemos”¹⁸³.

Descendente de um dos membros da *missão francesa*, Afonso Taunay (1876-1959) formou-se em engenharia na Escola Politécnica do Rio de Janeiro. Mudou-se para São Paulo onde se consagrou como historiador, sendo o livro *A missão artística de 1816* um dos primeiros trabalhos publicados. A obra foi publicada pela primeira vez em 1911, pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, sendo depois reeditada no ano seguinte, em separata. No ano de 1917, recebeu um prêmio da mesma instituição. Devido o seu sucesso, recebeu uma nova edição, ampliada, em 1956.¹⁸⁴

Nela, o autor parte da hipótese de que a *missão francesa* foi uma iniciativa exclusiva de d. João VI e o seu ministro d. Antônio de Araújo, o conde da Barca. Segundo o historiador, “a colônia americana vivia abandonada, esquecida e ignorada pelo mundo culto”, e só contava com pintores e escultores “mediócras”, sendo que a vinda desses pintores franceses tiraria a colônia brasileira “da modorra secular”. Os artistas franceses seriam considerados por ele como “abnegados, apaixonados pela arte, valentes trabalhadores”¹⁸⁵ que só atendiam a vontade de d. João VI.

Outro pesquisador destacado por Pedrosa que contribuiu pelo “esforço de investigação e pela contribuição que traz ao estudo da missão” foi o arquiteto Adolfo Morales de Los Rios Filho. Biógrafo e historiador de Grandjean de Montigny, que por curiosa coincidência era o seu bisavô, “emparelha com as investigações do mestre historiador, em ponto de documentação e esforço interpretativo”¹⁸⁶.

Escrito na ocasião do Terceiro Congresso de História Nacional, promovido pelo Instituto

¹⁸² Afonso Taunay era bisneto de um dos membros da *missão francesa*: Nicolas Antoine Taunay.

¹⁸³ PEDROSA, Mário. 1998, p.42.

¹⁸⁴ Foi essa edição de Pedrosa utilizou na sua tese.

¹⁸⁵ TAUNAY, Afonso d.Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956, pp. 1-5.

¹⁸⁶ PEDROSA, Mário. 1998, p.44.

Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) no ano de 1938, Morales de los Rios Filho procurou estudar a “marcha da instrução artística no Rio de Janeiro, analisando as medidas governamentais que a beneficiaram ou prejudicaram” além de abordar “as influências externas e internas, retificando fatos e datas, tirando conclusões e recordando a vida das personagens, artistas e professores que se destacaram ou contribuíram para o progresso da aprendizagem”¹⁸⁷ das belas artes no Brasil.

Pedrosa não se esqueceu dos escritos do pintor de história e membro da *missão francesa* Jean-Baptiste Debret. Em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicada em três volumes em Paris entre 1834 e 1839, constitui uma das primeiras fontes que contribuíram para o entendimento do que foi a *missão francesa*. No terceiro volume de sua obra, Debret relatou o contexto vivido pelos artistas franceses em terras brasileiras, descrevendo as desavenças entre os artistas franceses e portugueses para a fundação da Academia de Belas Artes, inaugurada em 1826, dez anos depois da criação de seu projeto inicial.

Vale dedicar algumas páginas sobre a relação entre Debret e o seu primo famoso David. Essa convivência foi de muita importância para Debret, principalmente na sua formação como artista neoclássico. Jean-Baptiste Debret nasceu em Paris no ano de 1768. Como artista “frequentou um ateliê de pintura, realizou o imprescindível *séjour* na Itália, ingressou na Academia Francesa, frequentou os Salões e recebeu alguns prêmios por suas cenas históricas”¹⁸⁸. Foi na adolescência que Debret passou a frequentar o ateliê de David, seu primo. Foi ali que ele teve contato com as discussões artísticas e políticas da época, sendo elas decisivas na sua formação intelectual. Entre os anos de 1784 a 1785 viajou com o primo David para Roma. Foi justamente neste país que David pintou *Juramento dos Horácios*.

Em algumas cartas enviadas para o pai de Debret, David “demonstra estar descontente com o

¹⁸⁷ MORALES DE LOS RIOS FILHO, Adolfo. “O Ensino Artístico no Brasil”, Terceiro Congresso da História Nacional, Anais, 8º vol., Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1942, pp. 07-08.

¹⁸⁸ LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007, p.46.

mau comportamento de seu aluno, que se envolvera em brigas com outros colegas”, expressando “a preocupação de David com a disciplina que deveria reinar entre seus alunos e, ao mesmo tempo, nos informar sobre a avaliação que fazia do talento de Jean-Baptiste”:

La justice m'ordonne de les mettre à la porte, tous le quatre... ce coup frappera mais il faut des exemples... Il sera un mois sans venir... Il abuse depuis quelque temps de son droit de grand à l'atelier, et bien il faut lui faire sentir que le seule manière de prouver qu'il est du nombre des grands est de ne pas faire de petites choses, par conséquent gardez le un mois et encore faites luy sentir qu'il est à la porte pour toujours... Je suis fort content d'ailleurs de ses progrès.¹⁸⁹

Segundo Lima, “ao que tudo indica, David lhe dedicou atenção mais como parente do que como mestre, ainda que lhe tenha feito alguns elogios ao longo de sua vida profissional”¹⁹⁰. Em 1785, já membro efetivo do ateliê de David, Debret entrou para a *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*. Alguns estudos sobre a vida de Debret, inspiradas pela afirmação de Joaquim Lebreton, diz que ele “dirigiu o ateliê de David por aproximadamente quinze anos”. Porém, não há “referências nas fontes francesas a este respeito, ainda que a presença de Debret seja objeto de menção em alguns estudos e comentários”¹⁹¹.

Segundo o biógrafo de Wicar, o ateliê de David era frequentado por aproximadamente quarenta alunos e que “Wicar, Drouais et Debret étaient alors les trois vedettes de l'atelier”¹⁹². Ele também afirmou que estes alunos ajudaram David a compor a obra dos Horácios: “a peine installé, David suivant sa coutume, s'enferme dans son atelier. Il ne veut voir personne, sauf Drouais, Wicar et Debret, qui collaborent à son oeuvre”¹⁹³.

¹⁸⁹ “A justiça me fez colocá-los para fora, todos quatro [...] este golpe irá feri-lo, mas é preciso dar o exemplo [...] Será um mês sem vir [...] Ele abusa, há algum tempo, de seu direito como grande no ateliê e, por isso, é preciso mostrar a ele que a única maneira de provar que ele está entre os grandes é não fazer estas bobagens. Por isso, cuide dele por um mês e, mais do que isso, faça-o pensar que está fora para sempre [...] Po outro lado, eu estou bem contente com os seus progressos”. In: DAVID. Jacques-Louis, carta autografada, assinada, ao pai de Debret; uma página ½, in-4. Ver. LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p.48.

¹⁹⁰ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p. 49.

¹⁹¹ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p. 54.

¹⁹² “Wilcar, Drouais et Debret eram então os três vedettes do atelier”. BEAUCAMP, Fernand. *Le Peintre Lillois J. -B. Wicar (1762-1834). Son oeuvre et son temps*. Lille: chez Emile Raoust, 1939, 2 vol., p. 52.

¹⁹³ “mal instalado, David segue seu costume, se trancar em seu atelier. Ele não quer ver ninguém, exceto Drouais, Wicar e Debret, que colaboram na sua obra”. LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p.51.

Entretanto, Lima apontou que o próprio Debret não fez nenhuma “referência a esta participação quando, em 1839, colabora com Alexandre Péron¹⁹⁴ na elaboração de uma “Notice Historique sur le tableau de Serment des Horaces”¹⁹⁵. Usando o depoimento de Debret, Perón afirmou que, ao chegar em Roma, David começou a pintar o quadro, contando apenas com a ajuda de Drouais, que executou o braço do terceiro Horácio, ao fundo, e o xale amarelo de Sabine. Ainda baseando no relato do artista, Perón informou que Debret foi responsável somente por um esboço da composição de David sobre o pai de Horácio defendendo seu filho, trabalho que posteriormente seria litografado pelo próprio Debret. Este episódio “não foi escolhido por David para a tela final sobre os Horácios e a participação de Debret no quadro do Juramento não fica, portanto, confirmada”¹⁹⁶.

Beaucamp afirmou também que a direção do ateliê ficou a cargo de Philippe-Auguste Hennequin (1763-1833), o aluno mais antigo de David. Esta informação parece ser “outro indício de que não cabia a Debret, como defendem alguns trabalhos, a direção do ateliê de David”. Portanto, segundo Lima, “a ligação entre os dois parece, de resto, ser mais tênue do que sono levados a crer”¹⁹⁷. O próprio David faria uma lista dos alunos mais destacados do seu ateliê:

liste de mès élèves qui se sont le plus distinguées: Wicar, Fabre, Girodet, Girard, Gros, Langlois, Rouget, Guillemot, Abel, Granger, Droling, Isabey, Desain, Forbin, Granet, Richard, Revoil, Cochereau, Navez, Schnetz, Harriet, Palingke, Serangeli, Couder, Odevaere, Mme Mongez, Mme Benoît, Pierre Franque, Joseph Franque.¹⁹⁸

Percebe-se que o nome de Debret não figura na lista dos alunos preferidos de David, reforçando a afirmação de Lima de que a relação entre os dois não era tão profundo, levando em conta o parentesco. Debret seguiu a sua trajetória como pintor, tendo colaborado com os arquitetos

¹⁹⁴ PÉRON, Alexandre. *Examen du Tableau des Horaces*, Paris: Imprimerie de Ducessais, 1839.

¹⁹⁵ LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Campinas, SP, 2003, tese (doutorado em História) – UNICAMP, p.60.

¹⁹⁶ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p. 52.

¹⁹⁷ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p.52.

¹⁹⁸ “lista dos meus alunos que estão mais ilustre: Wicar, Fabre, Girodet, Girard, Gros, Langlois, Rouget, Guillemot, Abel, Granger, Droling, Isabey, Desain, Forbin, Granet, Richard, revoil, Cochereau Navez, Schnetz Harriet, Palingke, Serangeli, Couder, Odevaere Ms. Mongez, Ms. Benoit, Pierre franco, Joseph Franque”. Este documento se encontra na biblioteca da École des Beaux-Arts em Paris, e foi reproduzido por F. BEAUCAMP, op. cit.

Percier e Fontaine em trabalhos decorativos para edifícios públicos e residências particulares. Apesar disso, Debret ainda frequentava o ateliê de David, pois, até 1796, o seu nome ainda figurava como membro do ateliê de David, conforme a afirmação de Jules David: “en 1796, Sérangeli, Gautherat, Debret, Bouchet, Pajou, Delafontaine étaient à la tête de l'atelier”¹⁹⁹. Em 1816 embarcou para o Brasil como pintor de história da “missão francesa”.

Antes de entrar na parte demonstrativa de sua tese, ou seja, “a impossibilidade ou pelo menos os obstáculos políticos que se apresentavam a que a “missão francesa” pudesse vingar tal como a queriam os seus promotores e idealizadores”²⁰⁰, Pedrosa dedicou-se, na primeira parte da tese, a analisar não só a versão oficial difundida pelo “mestre da história pátria”, o historiador Afonso D’Escragolle Taunay, mas também a versão de Morales de Los Rios Filho:

vamos iniciar o nosso modesto trabalho dando a sua versão histórica, por assim dizer oficial, ou melhor clássica, que é a que se deduz das obras decisivas de A. Taunay sobre o assunto, sobretudo sua recentíssima *A Missão Artística de 1816*, magnífica edição do Patrimônio Histórico de Artístico Nacional, de 1956, que reproduz a velha publicação da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, de 1911, mas não só atualizada como ampliada com novos materiais e considerações, a seguramente o dobro do primeiro trabalho. Concorrem também para fundar essa versão clássica as obras de Morales de los Rios Filho, sobretudo, para o caso, o seu *Estudo Artístico*.²⁰¹

Como se nota na versão oficial, a vinda desses artistas e conseqüentemente a fundação da Escola de Belas Artes surgiu como uma consequência da política joanina, cuja iniciativa foi exaltada por muitos anos pelos estudiosos do assunto. Os artistas franceses foram transformados em sujeitos dedicados a causa das artes plásticas, e o seu trabalho como parte de um projeto civilizatório. Foi partindo dessa conclusão que Pedrosa começou a desmistificar a lenda que se convencionou chamar de missão francesa.

¹⁹⁹ “em 1796, Serangeli, Gautherat, Debret, Bouchet, Pajou, Delafontaine estavam à frente do atelier”. DAVID, J. L. JULES. *Le peintre Louis David, 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris, 1880, p.326.

²⁰⁰ PEDROSA, Mário. 1998, p.44.

²⁰¹ PEDROSA, Mário. 1998, p.44.

3.2. A consagração de uma lenda

Na primeira parte da tese, Pedrosa nos apresentou a versão oficial difundida pelo historiador Afonso d'Escragolle Taunay. Em seu livro *A Missão Artística de 1816*, o autor lançou mão do estilo épico de escrita para narrar o episódio da vinda dos artistas franceses ao Brasil. Segundo Araujo, este estilo de escrita adotado por Taunay tinha como objetivo “embelezar a narração, acrescentando-lhe pormenores pitoresco em que a aparente precisão de minúcias dá a ilusão de

verdade”²⁰².

A obra possui “uma estrutura bastante simples: possui uma pequena introdução, em que narra a chegada dos artistas franceses. A seguir, apresenta, uma a uma, as biografias dos artistas franceses”. Este tipo de estrutura era bastante comum nos escritos sobre a arte do século XIX brasileira, “que davam grande importância às biografias de artistas” Outra importante característica da obra, muito bem analisado por Pedrosa, é a “franca aversão que manifesta contra os artistas portugueses que disputaram o controle da Academia com os franceses”²⁰³. Além disso, o livro trouxe um elemento novo: ideia de “missão artística”.

Na obra de Afonso Taunay, a palavra “missão” tem dois sentidos. Em primeiro lugar, refere-se a um dever a ser cumprido. Para Taunay, a corte portuguesa foi a grande responsável por contratar os artistas franceses com o objetivo de fundar uma instituição dedicada às artes plásticas²⁰⁴. Sugerindo assim a ideia de algo planejado, uma tarefa a ser cumprida ou um compromisso firmado com alguém.

Em segundo lugar, a palavra “missão” resume a opinião do autor a respeito do papel desempenhado por estes artistas. Diante de um “ambiente quase selvagem, a estética trazida pelos franceses prometia ser civilizadora”. O autor se refere algumas vezes aos franceses como “artistas missionários”, dando-lhes a ele uma função de continuadores do processo civilizador na América - iniciado pelos portugueses”²⁰⁵.

Inspirado pelo princípio da verdade ditada pelos documentos, Taunay afirmou que a ideia da *missão francesa* teria partido de d. João VI e do seu ministro francófilo Antonio de Araujo e Azevedo, o Conde da Barca. Para esse propósito, eles resolveram encarregar o Marquês de

²⁰² ARAUJO, Karina Anhezini de. *Um metódico à brasileira: A História da historiografia de Afonso de Taunay* (1911-1939). 2006. 218p. Dissertação (Doutorado em História). Faculdade de História, Direito e Serviço Social, UNESP – Franca, 2006, p.46.

²⁰³ SQUEFF, Leticia. 2005, p.564.

²⁰⁴ Laudelino Freire, no livro *Um século de pintura no Brasil* (1916), procurou provar que os franceses vieram por conta própria para o Brasil. Depois, Morales de Los Rios Filho, no seu livro *O Ensino Artístico* (1942) recuperou os argumentos de Afonso Taunay. A questão seria retomada por Mário Pedrosa.

²⁰⁵ SQUEFF, Leticia. 2005, p.566.

Marialva, então embaixador português na França, de contratar na Europa, em 1815, um grupo de artistas e artífices que no Brasil viesse fundar uma Escola de Ciência, Artes e Ofícios. O Marquês de Marialva, diplomata de alto prestígio social em Paris, consultou então o naturalista alemão Alexandre Humboldt, que já conhecia a América, a respeito dos propósitos do Conde da Barca.

Ciente da proposta, Humboldt o apresentou a pessoa mais indicada para resolver o assunto, Joachim Lebreton, “secretário recém-demitido da Classe ou Academia de Belas Artes do Instituto de França”²⁰⁶. Entretanto, o Marquês de Marialva não levou a cabo a iniciativa de iniciar as negociações com Lebreton. Ele deixou para o seu auxiliar na embaixada de Paris, o encarregado de negócio Francisco José Maria de Brito, conhecido como Cavaleiro Brito. Lebreton entrou em negociação com o Cavaleiro Brito, da qual resultou no embarque para o Rio de Janeiro, a 22 de janeiro de 1816, no porto de Havre de Grace, num pequeno veleiro norte-americano, o Calphé, fretado por Lebreton.

Segundo o historiador, “a colônia americana vivia abandonada, esquecida e ignorada pelo mundo culto”, e só contava com pintores e escultores “mediócras”. A iconografia portuguesa era caracterizada com “pobre e sem gosto”, sendo que a vinda dos artistas franceses tiraria a colônia “da modorra secular”²⁰⁷.

Durante o período do Vice-Reinado, os artistas brasileiros eram desprovidos de recursos e de uma educação artística. Segundo a legislação lusitana, a arte era considerada como ofício mecânico, equiparado ao “ofício da talha, escultura de imagens religiosas (incluindo sua douração e encarnação) e a marcenaria são ofícios mecânicos e agremiados corporativamente tal como a tradição medieval dos Estados Absolutistas”. A pintura “não integra essa legislação, contudo, possuía uma agremiação”. A arquitetura era dominada pelos “engenheiros militares portugueses, formados sob a égide do desenho militar, privilegia a funcionalidade das construções”²⁰⁸. As aulas

²⁰⁶ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.09.

²⁰⁷ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, pp. 01-05.

²⁰⁸ SOUZA E SILVA, Dalmo Oliveira. *Missão Artística Francesa “A Colônia de Artistas de Le Breton”*. Pesquisa em Debates, edição 10, v.6, n.01, jan/jun. 2009, pp-03-04.

de desenho e de pintura no Brasil eram poucas como atestou Los Rios Filho:

As aulas de desenho e de pintura estabelecidas, foram poucas. São conhecidas, a escola prática do abridor João Gomes Batista, onde hauriram conhecimentos bastantes artistas e, ao que parece, Mestre Valentim; o curso do pardo Manuel Patola, onde se diz que aprendeu José Leandro de Carvalho; e a aula do pintor Manuel da Cunha, para ensinar a uma dúzia de aprendizes. Mas além dessas, que eram de caráter particular, mantidas que foram nas próprias residências dos mestres, havia uma outra, pública, fundada pelo pintor e gravador Manuel Dias de Oliveira, introdutor do estudo do nú no Brasil, e honrado, pela sua dedicação ao ensino, com o título de “*professor régio de desenho e pintura*”²⁰⁹.

A Coroa Portuguesa temia perder o controle de sua mais preciosa colônia, proibindo não só a divulgação de notícias sobre o país, como também a difusão de conhecimentos²¹⁰ e o fluxo interno de informações. Sobre a vida intelectual deste período, Holanda disse que:

Os entraves que ao desenvolvimento da cultura intelectual no Brasil opunha a administração lusitana faziam parte do firme propósito de impedir a circulação de idéias novas que pudessem pôr em risco a estabilidade de seu domínio. E é significativo que, apesar de sua maior liberalidade na admissão de estrangeiros capazes de contribuir com seu trabalho para a valorização da colônia, tolerassem muito menos aqueles cujo convívio pudesse excitar entre os moradores do Brasil pensamentos de insubordinação e rebeldia²¹¹.

Não havia propriamente dito uma tradição de ensino artístico no Brasil. Foi somente a partir do ano de 1800 que as igrejas passaram a fornecer algumas instruções básicas de ensino artístico, ainda assim com objetivos bastante prático como bem apontou Barata:

Realmente predominavam na época colonial os dois sistemas: o da arte feita por escravos ou mestiços e homens humildes, em nível de artesanato mecânico, e o da arte elaborada por monges e irmãos religiosos em estrutura

²⁰⁹ FILHO, Adolfo Morales de Los Rios. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008, p. 145.

²¹⁰ A Coroa Portuguesa, ao contrário da espanhola, temia a formação na própria Colônia de uma elite letrada. No século XVI, a Espanha criou na América várias universidades como a de São Domingo, em 1538, a de São Marco, em Lima e da Cidade do México, em 1551. Nada disso ocorreu nas colônias portuguesas na América. A mesma prática ocorreu com a imprensa, que surgiu nas maiores cidades coloniais da América espanhola no século XVI. No Brasil, uma oficina gráfica foi aberta em 1747 no Rio de Janeiro e logo depois foi fechada por ordem real. A imprensa no Brasil só nasceria no século XIX, com a vinda de D. João VI.

²¹¹ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª edição, São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 121.

herdada da Idade Média e baseada no respeito da fé²¹².

Eram raros os artistas brasileiros que iam aperfeiçoar suas habilidades no exterior. Entre os artistas que foram para o outro lado do Atlântico estavam o Mestre Valentim, que esteve em Lisboa; Manuel Dias de Oliveira Brasiliense, conhecido como *Romano*, esteve nas cidades do Porto e Roma e Manuel da Cunha, estudante em Lisboa. Outros artistas também se aperfeiçoaram no exterior, como foi o caso de Leandro Joaquim, pintor e arquiteto; Raimundo da Costa e Silva, entalhador, escultor e pintor; Frei Agostinho de Jesus, que era pintor e escultor e Francisco Pedro do Amaral, pintor, escultor e arquiteto.

Foi no ano de 1763 que se deu a transferência do Vice-Reinado²¹³ para o Rio de Janeiro, simbolizando as “transformações sociais e econômicas que se derivam da expansão do povoamento e da ativa exploração dos recursos minerais”. O deslocamento de pessoas para Minas Gerais e a crescente chegada de portugueses no Brasil na primeira metade do século XVIII, “darão base ao ciclo produtivo que passaria para Minas, como foco atuante, e para Rio de Janeiro, como centro de controle administrativo, o domínio e prestígio que pouco antes estavam na Bahia”²¹⁴.



Figura 1: Ricardo do Pilar, *Morte de S. Jocio. Mosteiro de São Bento, Rio de Janeiro*.

Elevado no ano de 1763 a condição de capital do Vice-Reinado, Rio de Janeiro entrou em uma

²¹² BARATA, Mario. “Século XIX, transição e início do século XX”. In: ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, v.1, p.384.

²¹³ A partir de 1763, quando a sede do governo foi transferida da Bahia para o Rio de Janeiro, tornou-se comum a outorga ao governo-geral, pelo rei, do título de Vice-Rei e Capitão-General do Mar e Terra do Estado do Brasil. Os vice-reis tinham extensas atribuições, dispoendo do conjunto das forças armadas. Representavam e encarnavam, à distância, a pessoa do monarca português, o que era pouco, em uma época de contatos e comunicações difíceis.

²¹⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). *História Geral da Civilização Brasileira: A Época colonial – Administração, economia e sociedade*. 1.ed. São Paulo: Difel, 1960. t.I, v.2, p. 130.

fase de realizações de obras públicas destinadas ao melhoramento urbano e arquitetônico. Mesmo antes de se tornar capital do Vice-Reinado, a cidade já contava com uma importante arquitetura religiosa, como o Mosteiro de São Bento, o Convento de Santo Antônio, o Colégio dos Jesuítas e as igrejas da Glória e a de São Pedro dos Clérigos, construídas de acordo com os preceitos da arquitetura barroca portuguesa.

No período do governo do Vice-Reinado de Luis de Vasconcelos (1779-1790), foram criados grandes espaços públicos, como jardins, praças e chafarizes. Um exemplo disso foi o Passeio Público do Rio de Janeiro, cujos jardins e esculturas e o chafariz eram da autoria do Mestre Valentim. Foi neste período que aconteceu um surto de desenvolvimento urbano, com a intenção de adequar a cidade aos padrões das principais cidades europeias:

Nesse sentido, Vasconcelos, por intermédio da obra de Mestre Valentim, considerado então escultor mais importante do Rio de Janeiro, dotou a cidade do primeiro local de lazer do carioca – o Passeio Público – dirigindo sua expansão para o limite sul, para áreas ainda consideradas mais frescas e belas; e construindo ainda monumentos chafarizes, sendo que o principal e o mais imponente de todos possuía dupla função de aguada dos navios e abastecimento da população, localizada no largo do Paço, centro de convergência dos interesses vitais da sociedade carioca.²¹⁵

A construção do Passeio Público idealizado por Vasconcelos e projetada por Valentim, tinha como objetivo principal acostumar a população carioca a uma sociabilidade pública. A cidade passou a oferecer a oportunidade de passeios urbanos a todas as pessoas, possibilitando assim aos seus usuários a chance de demonstrar o grau de civilidade que possuíam, tudo de acordo com o modelo europeu.

No que diz respeito à pintura, no Rio de Janeiro, como em toda a colônia, a Igreja era a principal organizadora e responsável pela produção artística. Essas pinturas revelam a rusticidade e a ingenuidade das primeiras criações de uma arte que surgia na colônia brasileira. Nos séculos XVII e XVIII, os beneditinos, como também os jesuítas, tiveram um papel importante na pintura do Rio

²¹⁵ CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim: espaço da arte brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.10.

de Janeiro, a exemplo do pintor Frei Ricardo do Pilar, autor da obra “Senhor dos Martírios”, que ocupa a parte central do retábulo barroco da sacristia do Mosteiro de São Bento.

A partir do século XVIII, atuavam outros pintores de temática religiosa: José de Oliveira Rosa, com as obras “Santa Bárbara” e “Visão de São Bernardo”, ambas presentes no Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro; Manuel Dias de Oliveira Brasiliense, conhecido como Romano, autor do retrato de D. João VI e de D. Carlota Joaquina que se encontram no Museu Histórico Nacional.

Seguindo a tradição do barroco português, a decoração interna das igrejas coloniais fluminenses era dominada pela talha dourada, cujo emprego nos países ibéricos equivale ao do mármore nas igrejas barrocas italianas, acrescido de efeitos de cintilação comparáveis aos dos mosaicos da época bizantina e dos vitrais medievais. Inicialmente restrita ao âmbito dos retábulos no período maneirista, com o advento do barroco alastra-se progressivamente pelas paredes internas das igrejas, chegando a recobri-las por inteiro. Típicas do barroco luso-brasileiro, as igrejas ornamentadas de ouro produziam nos visitantes a impressão de suntuosa. Um dos seus exemplos mais notáveis é a igreja da Penitência, no Rio de Janeiro.

O estilo barroco chegou ao Brasil a partir da colonização portuguesa. No século XVII a Igreja teve um importante papel como mecenas na arte colonial brasileira. As diversas organizações religiosas, como os beneditinos, carmelitas, franciscanos e jesuítas, que chegaram no Brasil em meados do século XVI construíram uma arquitetura religiosa sóbria e muitas vezes monumental, com fachadas de grande simplicidade. Foram as associações

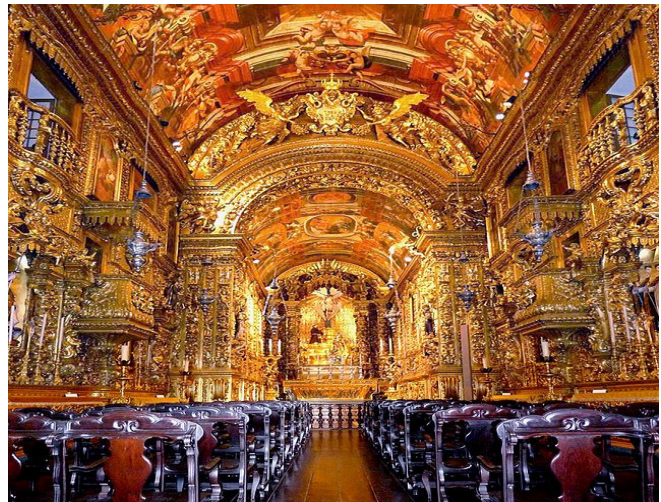


Figura 2: Nave, arco-cruzeiro e capela-mor da Igreja de São Francisco da Penitência, Rio de Janeiro (Brasil).

leigas, como as confrarias, irmandades e as ordens terceiras, que patrocinaram toda a produção

artística no século XVIII, permitindo que barroco se desenvolvesse em escolas regionais, principalmente nas regiões do Nordeste e Sudeste. As manifestações do barroco no resto do país estão presentes nas fachadas, principalmente na decoração de algumas igrejas. A talha em ouro, de estilo lusitano, espalhou-se pela Igreja e Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro, construída entre os anos de 1633 e 1691.

A arte barroca foi introduzida na Bahia no final do século XVII na antiga Igreja dos Jesuítas, atualmente Igreja Catedral Basílica, onde a construção da capela-mor, com seus cachos de uva, pássaros, flores e anjos são datados de 1665 e 1670. Já no Recife destaca-se Capela dos Noviços da Ordem Terceira de São Francisco de Assis, realizada durante o apogeu econômico de Pernambuco, em 1696.

Em 1703 a ostensividade da fachada da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência, em Salvador, ganhou terreno. Tal opulência representou uma exceção no barroco brasileiro, pois no período áureo as igrejas barrocas brasileiras, tal como de Portugal, são marcadas por uma oposição entre a relativa simplicidade de seus exteriores e as ricas decorações interiores, simbolizando dessa forma a virtude do recolhimento, requisito necessária ao catolicismo. Foi justamente nestes anos que marcam a difusão no Brasil do estilo "nacional português", sem grandes variações nas diversas regiões.

É neste contexto que aparece um novo ciclo de desenvolvimento do barroco, entre meados dos anos de 1730 e 1760, com predominância do estilo chamado "joanino", cuja origem remete ao barroco romano. Esta barroquização da arquitetura influenciou a construção de naves poligonais e plantas em elipses entrelaçadas. Destacam-se as atuações dos artistas portugueses Manuel de Brito e Francisco Xavier de Brito.

Nota-se que, em meados do século XVIII, com a diminuição do dinamismo econômico e política, inicia-se um período de estagnação no Nordeste, com exceção de Pernambuco, que conhece o estilo rococó. Os esforços voltam-se para o Rio de Janeiro, transformada em capital da

colônia em 1763, e para a região de Minas Gerais, desenvolvida à custa da descoberta de minas de ouro (1695) e diamante (1730). Não foi por acaso que dois dos maiores artistas barrocos brasileiros trabalham exatamente nesse período: Mestre Valentim, no Rio de Janeiro, e o Aleijadinho, em Minas Gerais.

Foi no estilo rococó mineiro (1760) que se encontra a originalidade do barroco brasileiro. A religiosidade popular, com o apoio das associações laicas, se expressa em um espírito mas austero, criando igrejas não só harmônicas, como também dinâmicas, com uma arquitetura decorada em pedra-sabão. As construções monumentais são substituídas por templos intimistas de dimensões pequenas e decoração requintada, mais apropriados à espiritualidade e às condições materiais do povo da região.

Um dos exemplos típicos desse estilo pode ser visto na Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência (1767) cujo o frontispício, retábulos laterais e do altar-mor, púlpitos e lavabo são de autoria de Aleijadinho. Já a pintura do teto da nave (1802) é de autoria de Manoel da Costa



Figura 3: Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Ouro Preto (Brasil).

Athaide (1762-1830). Os dois artistas também atuaram nas esculturas de madeira policromada (1796-1799) representando os Passos da Paixão de Cristo para o Santuário do Bom Jesus dos Matozinhos, em Congonhas do Campo. No adro desse santuário, Aleijadinho deixou transparecer o seu talento artístico: seus 12 profetas feitos de pedra-sabão.

Diferentemente das outras cidades, a cidade do Rio de Janeiro optou pela sobriedade, influenciados pela reforma de Pombal. Foi nas construções civis e sacras de Mestre Valentim que podemos perceber um perfeito equilíbrio entre os ditames da racionalidade, refletindo o tipo de arte

que a cidade adotou na segunda metade do século XIV. Sobre esta particularidade da arte carioca no Vice-reinado, Machado diz:

Entrementes, o Rio de Janeiro ingressava deliberadamente pelo caminho europeu, requintando uma arquitetura inscrita no barroquismo, mas subordinada ao racionalismo da inspiração lisboeta. A igreja do outeiro da Glória, fina na concepção e no acabamento, surge como a primeira conta do colar de construção poligonais ou francamente curvilíneas com que se enfeitou a sede do vice-reinado, a maioria dos quais (como a São Pedro dos Clérigos) está hoje perdida. Escapando à tendência curvilínea, a São Francisco de Paula e, sobretudo, a Carmo demonstram a inaudita riqueza e a limpeza conceitual com que se procura repetir o padrão português – chegou-se a mandar vir de Lisboa a portada da igreja carmelita -, porém, por isso mesmo, já acusam incapacidade para reagir à infiltração dos primeiros elementos neoclássicos. É o prenúncio da tendência antibarroca que, no penúltimo decênio do século, o vice-rei insistiria em sublinhar por via de iniciativas monumentais e paisagísticas que contaria com a perícia de Mestre Valentim, já afeito às novas modas. E que teria sua decisiva implantação no programa joanino, executado pelos franceses. Em outras palavras, desde os primeiros anos de vice-reinado, o Rio preparava-se, sem saber, para receber D. João. E sua arte.²¹⁶

Mesmo antes da chegada da *missão francesa* no ano de 1816, existiam alguns pintores famosos. Geralmente, dá-se o nome de *Escola Fluminense* ao grupo de artistas que se dedicavam à pintura no Rio de Janeiro. Entretanto, “essa denominação não indica o domínio de nenhuma técnica estilística particular, destaca-se apenas um limite geográfico”²¹⁷.

O termo surgiu em 1841, em um artigo do pintor Manuel de Araújo Porto Alegre. Com a intenção de criar uma tradição artística para um país recentemente emancipado, Porto-Alegre escreveu *Memória sobre a antiga escola de pintura fluminense*²¹⁸, considerado o primeiro ensaio sobre história das belas artes brasileiras. Para comprovar a existência de uma tradição artística brasileira, o autor procurou mostrar que existia uma unidade nos pintores na cidade do Rio de

²¹⁶ MACHADO, Lourival Gomes. “Arquitetura e artes plásticas”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque (org.). *História Geral da Civilização Brasileira: A Época Colonial – Administração, economia e sociedade*. 1ª ed., São Paulo: Difel, tomo I, vol.2, pp. 131-132.

²¹⁷ LEVY, Hanna. “A pintura colonial no Rio de Janeiro”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942, nº.06, p.62.

²¹⁸ PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. “Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense, lida pelo sócio efetivo o sr. Manuel de Araújo Porto Alegre”. *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. Santos, 1841, pp. 549-55.

Janeiro do século XVIII, com a denominação de Escola Fluminense de Pintura.

Os autores que trataram desse pintores costumavam destacar tanto a sua espontaneidade, como a bravura e honestidade. Entretanto, criticavam a baixa qualidade de seus trabalhos além da sua má formação artística. Esses primeiros pintores do Rio de Janeiro eram vistos como a infância da arte brasileira, sendo que a grande evolução só veio com a “missão francesa”.

Porto-Alegre listou os membros que teriam pertencido a essa escola de artes: Caetano Costa Coelho, José de Oliveira Rosa, João Francisco Muzzi, João de Souza, Manuel da Cunha, Leandro Joaquim, Manuel Dias de Oliveira (conhecido como “o Romano”) e José Leandro de Carvalho, que foi retratista da família real. O que sabemos destes pintores é que eles se dedicaram à arte religiosa, por conta das obras que aparecem no interior de várias igrejas brasileiras. A arte do Vice-reinado só seria alterada com a chegada dos artistas da *missão francesa*, trazendo na bagagem o neoclassicismo e a intenção de construir em terras brasileiras uma Academia de Belas Artes nos moldes do modelo francês.

Os artistas que desembarcaram no dia 26 de março de 1816 no porto do Rio de Janeiro eram compostos por Joachim Le Breton, chefe do grupo; Pedro Dillon, secretário; J. B. Debret, pintor de história; Nicolas A. Taunay, pintor de gêneros e paisagens; Augusto Taunay, escultor; Grandjean de Montigny, arquiteto; François Ovide, professor de mecânica; Simon Pradier, abridor e François Bonrepos, ajudante do escultor Taunay.

O estilo artístico que esses artistas traziam era um neoclassicismo fortemente ligado aos ideais da Revolução Francesa, tendo como referência a valorização da arte da Antiguidade Clássica. Segundo Gombrich, “os homens da Revolução gostavam de se considerar cidadãos livres de uma Atenas ressurgida”, sendo que a arte deveria voltar-se para a descrição moral e também física desse novo cidadão. Assim, “a pintura deixara de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Em vez disso, convertera-se numa disciplina, como a filosofia, a ser ensinada em academias”²¹⁹.

²¹⁹ GOMBRICH, E.H. *The story of art*. Londres: Phaidon, 1984, p.379.

A palavra neoclassicismo surgiu no século XIX com um sentido depreciativo²²⁰. No século XVIII, “o movimento era conhecido como “estilo verdadeiro ou correto” por referência à oposição que fazia ao rococó e ao barroco”²²¹, além de sua pretensão de se constituir como um novo Renascimento.



O princípio fundador da arte neoclássica *Figura 4: Igreja de La Madeleine, Paris (França)* era o retorno à Antiguidade Clássica. As técnicas de artistas como Poussin e Rafael eram usadas para realizar as cópias. Além disso, eles também admiravam as composições dos mestres italianos e holandeses, como o sfumato de Rembrandt. Os artistas neoclássicos recorriam à alegoria na formação do conceito de herói, tendo como referência as histórias da mitologia clássica grega. Nenhum elemento era neutro na criação das obras de arte, sendo que cada personagem, objeto ou animal representavam um significado específico na narrativa artística.

Em pouco tempo, os princípios do neoclassicismo obtêm a adesão total daqueles que dominavam as artes plásticas. Com seus temas patrióticos, heroicos e políticos, o neoclassicismo tornou-se um excelente veículo de propaganda dos feitos do Estado. O próprio Napoleão colaborou para a afirmação desse estilo, construindo em Paris vários templos e arcos de triunfo, procurando identificar a cidade de Paris com a grandiosidade da cidade da Antiguidade. Sobre esta questão, Argan disse:

Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as

²²⁰ Alguns críticos passam a ver as pinturas neoclássicas como vazias de significado, além de serem carentes de originalidade.

²²¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João VI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 55.

tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa com o império napoleônico.²²²

O principal elemento do neoclassicismo era a realização de boas cópias, principalmente de obras de arte identificadas com a Antiguidade. Porém esta noção tinha outro significado para os neoclassicistas: não se tratava apenas copiar, mas de buscar inspirações. A Antiguidade deveria ser imitada, mas não copiada. Essa prática teve um papel didático na formação básica e no desenvolvimento das técnicas desses artistas neoclássicos. No caso da pintura histórica, a cópia era de suma importância, pois servia de base para compor a narrativa dos grandes feitos políticos do Estado e de seus governantes.

A arte neoclássica pretendia “dar conta de tudo: política, família e ao cotidiano” As qualidades éticas deveriam ser valorizadas, como a busca da verdade, pureza, honestidade. Tudo isso contrapondo à irracionalidade, a frivolidade do estilo barroco. Os neoclassicistas “objetivavam a purificação da sociedade, bem como da arte. Para isso acontecer, era necessário retornar ao modelo da virtude e excelência da Antiguidade”²²³. Os pintores de história buscavam exemplos nas esculturas romanas e nas pinturas de Rafael, enquanto os pintores de paisagem se inspiravam nas obras de Claude Lorrain e Poussin.

Entretanto, não se pode compreender “a voga do modelo neoclássico sem mencionar as descobertas das escavações de Herculano e Pompéia nos anos de 1738 e 1748”²²⁴ e a admiração que as obras clássicas italianas, encontradas nas escavações, exerceram nestes artistas. Foram justamente tais descobertas que ajudaram no renascimento da arte clássica. As obras de Johann Winckelmann e de outros estudiosos da arte da Antiguidade Clássica valorizavam a importância do neoclassicismo. O próprio Winckelmann procurou demonstrar em seu livro o que os artistas de sua época deveria se inspirar:

²²² ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*; trad. Denise Bottmann e Federico Ccarotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 14

²²³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 57.

²²⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 60.

Só há uma maneira de os modernos ficarem grandes e talvez inigualáveis: imitando os antigos [...] Com esses olhos Michelangelo, Rafael e Poussin consideraram as performances dos antigos. Eles se embeberam desse gosto, e sabemos que Rafael também. Mas não era só natureza que lá encontrava; porém algo superior: ideal de beleza [...] O mais belo corpo nosso será talvez inferior a mais belo dos gregos [...] Arte clama por liberdade. A verdade atravessa os sentimentos do coração [...] A nobre simplicidade é uma característica das mais verdadeiras e é própria da escola de Sócrates [...].”²²⁵

O livro apresentou duas noções fundamentais que orientavam toda a teoria de Winckelmann. A primeira foi que a imitação dos antigos deve se apresentar como uma recomendação, sendo a modelo da arte grega a grande referência. A segunda noção foi a definição do ideal de beleza da arte clássica, caracterizado pela incessante busca pela simplicidade e grandeza.

Nenhum elemento “era ingênuo na criação das telas históricas, e cada personagem, objeto ou animal representavam um lugar simbólico na narrativa”²²⁶.

A alegoria era primordial na composição do elemento heroico. O herói não era apenas alguém que realizava grandes feitos e cuja as virtudes causavam admiração, era sua nobreza que servia de exemplo para um ideal a ser atingido, como, por exemplo, a dignidade e serenidade. Não é por acaso que tanto Napoleão quanto os intelectuais da Revolução Francesa adotaram o neoclassicismo como uma política de Estado.

Foi com a fundação da Academia Real de Pintura e Escultura²²⁷, organizado por Colbert em 1663, e da Academia Francesa em Roma, 1665, que as artes plásticas francesas adquiriram um caráter institucional. Os membros dessa instituição tinham, além do prestígio social “o monopólio



Figura 5: A deusa Vênus (esquerda) e a imagem juvenil de Hebe (direita), que carrega uma ânfora, revivem nos mármore de Canova, criando um novo ideal de beleza. ("Vênus", Galleria Pitti, Florença; "Hebe", Pinacoteca de Forti).

²²⁵ WINCKELMANN, Johann Joachim. *The history of Ancient art*. Londres: s.e., 1764, p.07.

²²⁶ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 59.

²²⁷ Essa instituição foi parte da política de centralização de Luís XIV na qual os trabalhos dos artistas franceses serviriam para elevar a figura do monarca e de seu regime.

das comissões reais e da aceitação na comunidade artística”. Isto tudo garantia aos artistas “acesso aos Salões de Arte, maneira privilegiada de conseguir clientela e gozar de visibilidade”²²⁸.

Para um jovem que quisesse ingressar no campo artístico francês, a primeira coisa que deveria fazer era procurar um ateliê de algum pintor. Só depois de receber as primeiras instruções de seu mestre, ele poderia almejar ingressar na Academia de Belas Artes²²⁹. As aulas na Academia começavam “com o desenho da figura humana, sendo que os jovens artistas iniciavam sua formação copiando desenhos, gravuras e detalhes anatômicos”, só depois “era permitido copiar desenhos e gravuras de figuras inteiras”. Terminado esta fase os alunos passavam a copiar “esculturas e de obras de mestres mais moderno”. Só no final do curso “que eles poderia pintar o modelos-vivos”. As aulas de desenho eram “complementadas por cursos teóricos de anatomia, perspectiva e geometria, além da instrução em literatura, religião e história antiga”²³⁰.

Somente no final desta longa preparação que o artista poderia concorrer ao *Grand Prix de Rome*. Se obtivesse sucesso, transformava em *pensionnaire du roi* na Academia de França em Roma, onde ele passaria alguns anos aperfeiçoando suas técnicas e conhecimentos sobre a Antiguidade.

Na estrutura da Academia, havia uma hierarquia de gêneros: no topo ficavam as pinturas históricas, que incluíam entre outras coisas temas que remetiam a episódios descritos na Bíblia ou na mitologia grega. Logo abaixo figuravam os gêneros menores como as pinturas de paisagens, retratos e as naturezas mortas.

A pintura histórica era “considerado moralmente e intelectualmente o mais elevado”, pois, “era preciso estudar gestos, fisionomias, posturas humanas para chegar até a alma”. O pintor de história deveria ser uma pessoa “bem versado em aspectos da Antiguidade e da literatura, assim como na tradição de sua arte: um humanista”, sendo que a sua obra “deveria ser moralmente

²²⁸ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 64.

²²⁹ O acesso para a instituição tinha que ser garantida por meio de um *billet de protection*, assinado pelo seu mestre. Isto comprovaria que ele estava apto para ingressar na instituição.

²³⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 69.

edificante, retirado da história em termos amplos – atual, medieval, religiosa, mitológica ou literária”²³¹.

Já as pinturas de paisagem eram definidas como uma representação do mundo natural, “sendo destinada geralmente ao interior das casas, com funções meramente decorativas, ou como acessório de fundo numa pintura de história”²³². Os que se dedicavam a este tipo de gênero artístico tinham o hábito de pintar animais, frutas, pratos e adereços, além de dedicaram aos retratos de vida interior e do cotidiano.

Voltaire foi um dos intelectuais que questionou esta rígida hierarquia entre os gêneros artísticos institucionalizada pelas Academias de Artes francesas:

O estopim da rebelião foi justamente o prix de Roma. Ateliês especializados na preparação para o prêmio sabiam que, a cada ano, apenas uma minoria seria contemplada com o sucesso. Além do mais, os estudantes conheciam as arbitrariedades da Academia, os nepotismos e favorecimentos, o que fazia do concurso motivo de constante descontentamento. O prêmio era, porém, só a ponta de uma estrutura muito mais rígida e cerceadora, que levou ao aumento das críticas, até se chegar ao período da Revolução.²³³

Foi somente com a nomeação de Jacques-Louis David, em 07 de julho de 1792, como diretor de arte da República que a Academia foi abolida. No lugar seu lugar foi criada a *Commune Générale des Arts* com o objetivo de dirigir toda a produção artística francesa, além de organizar competições e premiações. Apesar destas mudanças, as estruturas rígidas da época da Academia não foram alteradas.

Além disso, também foi criado o *Musée National des Arts* com o intuito de organizar e inventariar as obras nacionais. Por fim, em 1795, a Academia foi substituída pelo *Institut National*, que incluía a *Académie de la Littérature et des Beaux Arts*. A função do *Institut National* era supervisionar a instrução artística tanto em Paris como em Roma. Foi esta estrutura de ensino que a “missão francesa” queria implementar no Brasil.

²³¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 73.

²³² SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p. 75.

²³³ SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p.70.

Haviam boas expectativas para ambas as partes: a corte portuguesa considerava que a chegada dos artistas franceses como um passaporte para entrar no mundo civilizado, e os artistas franceses acreditavam estarem desembarcando em território vigem tanto “no mundo das artes e da natureza”²³⁴.

Tratava-se, tanto para a corte portuguesa quanto para os artistas franceses, de um projeto de civilização, com o objetivo de transformar a cidade do Rio de Janeiro em uma capital digna de um Império. A intenção era que estes artistas criassem uma imagem positiva da presença da Coroa Portuguesa em terras brasileiras. No entanto, essas boas expectativas não duraram muito tempo.

Ao apontar os motivos do atraso entre a chegada desses artistas ao Brasil até a assinatura do decreto de 12 de agosto de 1816 que criou, em tese, a *Escola Real de Ciência, Arte e Ofício*, informou Afonso Taunay que ela se devia a uma única pessoa:

Não foi a inércia colonial que impediu o aproveitamento imediato dos membros da missão artística pelo governo de D. João e sim exclusivamente a atitude hostil, violenta, a guerra sem trégua movida contra Lebreton pelo diplomata que então representava a França na corte de D. João VI, o cônsul geral Maler.²³⁵

O Consul Geral Maler, desde o desembarque dos artistas no Rio de Janeiro, usou de toda a sua influência para impedir a nomeação de Lebreton como diretor da Escola de Belas Artes. Para ele, Lebreton era um “desse republicano energúmeno, servidor fidelíssimo de Napoleão I, e correligionário daqueles que haviam forçado a Sua Majestade Fidelíssima a embarcar para a América”²³⁶.

Entretanto a sua nomeação foi confirmada no decreto de 12 de agosto de 1816, que criava a *Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios*, isto tudo graças a intervenção do Conde da Barca. Além da perseguição promovida por Maler, outros problemas apareceram para atrapalhar a vida dos artistas franceses. O Conde da Barca morreu em 22 de junho de 1817, ficando os artistas

²³⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz, 2008, p.195.

²³⁵ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.20.

²³⁶ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.22.

desamparados do seu principal apoiador. Lebreton morreu dois anos depois, em 09 de junho de 1819, sem que a Escola ou Academia de Belas tivesse sido criada.

Além da “terrível perseguição movida pelo ministro francês no Rio e à contínua hesitação de D. João VI”²³⁷, outro homem apareceu para atrapalhar os artistas franceses: o pintor português Henrique José da Silva. Recém-chegado de Lisboa e protegido do Ministro Targini, Visconde de São Lourenço, “que de repente surge entre os próprios franceses para lhes tomar a direção do estabelecimento que o Conde da Barca concebera e Le Breton projetara”²³⁸.

Apesar da proteção e simpatia que o Visconde de São Lourenço tinham com os artistas franceses, a direção da instituição, cargo vago em virtude da morte de Lebreton, ficou com o “mediocre pintor português, Henrique José da Silva, recém-vindo de Portugal”²³⁹. Para Taunay, o sucessor “naturalmente indicado” de Lebreton era o pintor de paisagem Nicolas Antonio Taunay:

Seu sucessor, naturalmente indicado, era e só poderia ser Nicolau Antônio Taunay; quando não fosse pela capacidade, sobrava-lhe o prestígio da idade, do renome, da posição na Arte contemporânea, e a qualidade de membro do Instituto de França.²⁴⁰

Vale ressaltar que já existia uma grande desavença entre Nicolas Taunay e o chefe da “missão francesa”: Joachim Lebreton. Esta desavença foi muito bem relatada pelo filho mais velho do pintor de paisagem, Hipólito. Em *Le Brésil*, obra de que foi colaborador com Ferdinand Denis, nos informa como foram os primeiros anos dos franceses no Brasil:

Filho de um pintor célebre, fiz com vários parentes meus a peregrinação a esta terra longínqua; e como o objetivo da expedição de que fazíamos parte era propagar pelo Brasil a cultura das belas-artes, a publicidade que a mesma obteve me autoriza a revelar-lhe o êxito. Fomos ali acolhidos com munificência da parte do governo. Pouco tempo antes da morte do ministro a quem devíamos a proteção imediata do rei, o qual por si mesmo é levado à benevolência para com os estrangeiros, foi estabelecida uma academia de belas-artes, mas na base de um relatório apaixonante de um francês que para ela foi nomeado diretor, a consequência é que várias pessoas lhe tiveram de

²³⁷ TAUNAY, Afonso Escragnoille. 1956, p.28.

²³⁸ PEDROSA, Mário. 1998, p.47.

²³⁹ TAUNAY, Afonso Escragnoille. 1956, p.222.

²⁴⁰ TAUNAY, Afonso Escragnoille. 1956, p.172.

ficar infinitamente gratas, por terem sido nomeadas, e outras apenas de se consolar por não terem sido agregadas. Os que mais sacrifícios fizeram para o benefício de todos foram justamente os mais maltratados pessoalmente ou nos membros de sua família; como o autor dessas injustiças já não existe, abster-me-ei de designá-lo pelo nome.²⁴¹

É clara aqui, segundo o nosso crítico, “a alusão do filho do velho mestre a possíveis injustiças cometidas por Le Breton ao pai e à família”. Uma das queixas era a indicação de Pedro Dillon para secretário da instituição além de uma certa “queixa por não ter sido o próprio pai o diretor da Escola”.²⁴²

Indo contra a vontade dos artistas franceses e “cego a todas essas razões incluíveis, e depois de deixar durante dezesseis meses a missão acéfala, entendeu o Visconde de São Lourenço substituir Le Breton pelo medíocre pintor, Henrique José da Silva”²⁴³. Sua nomeação foi confirmada no decreto de 25 de novembro de 1820. No mesmo decreto Pedro Dillon, secretário, não figurava mais entre os pensionistas, sendo substituído por outro português, o padre Luiz Rafael Soyé.

Desde do decreto de 12 de agosto de 1816 que criava, em tese, uma *Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios* nada mas se passou até 1820, quando um novo decreto real, de 12 de outubro de 1820, estabeleceu a *Real Academia de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil*. Segundo Morales de los Rios Filho, o modelo adotado “era a Academia congênere existente em Londres”²⁴⁴. Porém, uma terceira ordenação é promulgada, o decreto de 25 de novembro de 1820, esquecendo a anterior e confirmando que o decreto de 12 de agosto de 1816 “como sendo o ato oficial que determinava fosse estabelecida algumas aulas de belas-artes”²⁴⁵.

Os artistas franceses ficaram indignados com a escolha do novo diretor, “o medíocre pintor Henrique José da Silva”. Nicolas Antoine Taunay não se conteve: “reagindo à afrontosa escolha,

²⁴¹ DENIS, Ferdinand & TAUNAY, Hippolyte. *Le Brésil ou Histoire, moeurs, usage et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris: s.e., 1822, pp. 35-36.

²⁴² PEDROSA, Mário. 1998, p.49.

²⁴³ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.172.

²⁴⁴ MORALES DE LOS RIOS Filho. Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Terceiro Congresso da História Nacional, Anais, 8º vol. Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, 1942, p.64.

²⁴⁵ PEDROSA, Mário. 1998, p.48.

retirou-se em princípio de 1821 para a pátria”²⁴⁶. Dos artistas franceses só restavam Debret, Grandjean de Montigny, Augusto e Felix Emilio Taunay. Com tudo isso, não tardou que entre eles e os franceses rompessem as maiores desavenças.

Tais desavenças culminaram em um artigo publicado no jornal *Diário Fluminense*, de 12 de janeiro de 1828, que afirmavam terem os artistas franceses aportados no Brasil sem serem convidados. Este artigo, segundo Taunay, foi “insuflado por Henrique José da Silva senão por ele próprio redigido”²⁴⁷. Essa versão foi recuperada muito mais tarde pelo crítico Laudelino Freire em seu livro *Um século de Pintura*, publicado em 1916.

Taunay não concorda com as conclusões e argumentações levantadas por Silva e posteriormente recuperada por Freire. Para invalidar “as chicanas e mentiras de Henrique Silva”, o nosso historiador examina o que escreveram as “duas autoridades contemporâneas do maior prestígio, Debret e Porto-Alegre”²⁴⁸. Debret diz claramente dos fins para os quais foram convidados a vir para o Rio:

Nessa ocasião, o Sr. Marquês de Marialva, embaixador português na Corte de França e residindo em Paris, entendeu-se, em 1815 com o Sr. Conde da Barca, então ministro das Relações Exteriores no Rio de Janeiro, no sentido de criar uma Academia de Belas-Artes, no modelo da França.²⁴⁹

Indo de encontro com os argumentos de seu mestre, Araujo Porto-Alegre sempre sustentou que em face da queda de Napoleão e da reação borbônica, “ficaram muitos artistas desgostosos em Paris, os quais foram chamados ao Brasil em 1816 para formarem uma Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro”²⁵⁰.

Portanto, na versão oficial difundida por Afonso Taunay, a iniciativa de contratar para o Brasil um grupo de artistas franceses teria partido de D. João VI, inspirado pelos conselhos de Antônio de

²⁴⁶ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.222.

²⁴⁷ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.30.

²⁴⁸ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.222.

²⁴⁹ DEBRET, Jean Baptiste. 1975, p.104.

²⁵⁰ PORTO ALEGRE, Manuel de Araujo. *Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.e.,1850, p.193.

Araujo Azevedo, o Conde da Barca. O historiador afirmava que a vinda deles tiraria o Brasil da “modorra secular” em que vivia. Entretanto, tal empreendimento “não se deu nem podia dar-se”²⁵¹, devido às perseguições do Cônsul Geral Maler e as intrigas promovidas pelo pintor português José Henrique da Silva.

²⁵¹ TAUNAY, Afonso Escagnolle. 1956, p.04.

3.3. *Era mesmo uma missão artística francesa?*

Segundo Pedrosa, foi Henrique José da Silva e seus correligionários os primeiros a negarem a oficialidade da *missão francesa*, ou seja, que sua origem se deve a iniciativa de D. João VI e do seu ministro Conde da Barca:

Henrique José da Silva e seus amigos foram os primeiros a negar que a colônia de franceses chefiados por Le Breton, trazida pelo *Calphé* para o Rio de Janeiro entre janeiro e março de 1816, tivesse cunho oficial, ou fosse resultante de um contrato prévio, elaborado em Paris entre artistas franceses e o governo português.²⁵²

Outro que também concordou com os argumentos da não oficialidade da *missão francesa* foi Laudelino Freire em seu *Um Século de Pintura*, publicado no Rio de Janeiro em 1916. Nele ele escreve:

Somos inclinados a admitir que, no tocante à cultura das belas-artes, ao invés de dever a vinda dos professores franceses, aqui aportados em 1816, a qualquer ato de resolução do rei, deve-a o país à circunstância de um mero movimento de *sponte propria*, sugerido pelos intuitos a que se entregaram aqueles artistas de buscar em aventuras ultramarinas o remédio ou lenitivo aos seus males.²⁵³

Laudelino Freire retomou as argumentações dos “amigos de Henrique José da Silva que, doze anos depois da chegada dos pioneiros do *Calphé*, em artigo publicado no *Diário Fluminense*, de 12 de janeiro de 1828”²⁵⁴, afirmavam que os artistas franceses vieram para o Brasil sem serem convidados. Este artigo, segundo Taunay, foi “insulflado por Henrique José da Silva senão por ele próprio redigido”²⁵⁵.

O artigo em questão é assinado por *O inimigo da impostura que comprometem*, que se refere, desde o início a um folheto de Henrique José da Silva: *Reflexões abreviadas sobre o projeto do plano para a Academia Imperial de Belas-Artes que se diz composto pelo Corpo Acadêmico*.

²⁵² PEDROSA, Mário. 1998, p.61.

²⁵³ FREIRE.Laudelino. *Um século de pintura – Apontamentos para a história da pintura no Brasil: de 1816 a 1916*. Rio de Janeiro: Tip. Rohe, 1916, p.03.

²⁵⁴ PEDROSA, Mário. 1998, p.60.

²⁵⁵ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.30.

Henrique José da Silva começou justificando a publicação do seu artigo:

Se os professores que publicaram o escrito intitulado – Projeto de Plano para a Academia Imperial das Belas Artes do Rio de Janeiro se assinassem por autores dele, não me via hoje na necessidade de largar por alguns momentos o pincel, para pegar na pena com que mal me ajeito. Sem me importar com a sinistra tenção que o fez nascer, deixaria a quem compete o juizo do seu merecimento. Mas como se diz oferecido à Augusta Pessoa de Sua Majestade o Imperador pelo Corpo Acadêmico, de que sou Membro, na qualidade de Diretor e Professor de Desenho, forçoso é ilustrar com observações, algumas das suas partes.²⁵⁶

Ao longo do folheto, o pintor português afirmou que o *Projeto do Plano* não é produção do Corpo Acadêmico, pois não tinham sido ouvidos todos os membros da Academia. Era “simplesmente trabalho privativo dos professores franceses”²⁵⁷. Ele também propõe-se a rejeitar a afirmação de que os professores franceses foram mandados vir pelo governo em 1816. Para provar tal hipótese, ele transcreveu o decreto de 12 de agosto de 1816.

Após transcrever o famoso decreto, o articulista enumerou as contradições que tal documento possuía, procurando sempre provar a hipótese da não oficialidade da *missão francesa*:

Dizendo expressamente o decreto acima: 1. Querendo aproveitar a capacidade, habilidade e ciência de alguns estrangeiros beneméritos, que têm buscado a Minha Real e Gloriosa Proteção, é evidente que eles vieram buscar esta proteção, e não foi governo que os mandou vir, como falsamente asseveram. Dizendo mais: 2. Cumprindo cada um dos ditos pensionários com as obrigações etc., que devem fazer a base do contrato, que ao menos pelo tempo de seus anos hão de assinar igualmente se reconhecem que se fez aqui este contrato depois deste decreto: o contrário sucederia se fossem mandados vir, praticando-se com esta colônia de professores de belas-artes, o mesmo que se pratica com as outras colônias de professores das belas-artes, a música e a dança, quando os escrituram para o Teatro desta Corte, isto é, fazendo-se-lhes as escrituras, e não vindo aqui, como estes vieram, sujeitos a receberem o que quisessem dar. Dizendo: 3. Pensões de que, por efeito de Minha Real Munificiência, lhes faço mercê para sua subsistência, depreendendo-se também, que usado da palavra pensão, e não ordenado; efeito de Minha Real Minificiência e não por efeito de ajuste ou contrato; concluindo tudo lhe faço mercê para sua subsistência, demonstrado fica que

²⁵⁶ MORALES DE LOS RIOS FILHO. Adolfo. *O ensino artístico no Brasil*. Terceiro Congresso da História Nacional, Anais, 8º vol., Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, 1942, pp. 125-126.

²⁵⁷ Idem, p.126.

o Sr. D. João tendo dó desses estrangeiros, que algum dia lhe podiam ser úteis, quando os empregassem, lhes conferisse no entanto uma esmola para viverem.²⁵⁸

Depois desta análise, quando demonstrou a farsa propagada pelos artistas franceses, o autor se despede depois de constatar que “para crédito das lentes das outras Academias estabelecidas nesta Corte, nunca dentre ele tem saído esta explosão de intrigas, ou imposturas”²⁵⁹. Depois, “o feroz adversário dos mestres franceses volta à carga no *Diário Fluminense* de 26 do mesmo mês”²⁶⁰ para anunciar do que se trata da parte histórica:

Joachim Le Breton, Apóstata (tal foi o chefe da Colônia), membro do Instituto de Paris, achando-se implicado nos sucessos políticos, quando Luís XVIII subiu ao trono dos seus maiores em 1815, procurou acolher-se no Brasil. Como tinha talento, fácil foi persuadir o Exmo. Marquês de Marialva e ao Cavaleiro Brito, o primeiro Embaixador Extraordinário do Sr. D. João VI, e o segundo Encarregado de Negócios de Portugal, das desvantagens do estabelecimento de uma Academia de Belas-Artes na Corte do Rio de Janeiro por ele arranjada; e rogando-lhes intervissem na proposta, porque as suas circunstâncias instavam, sem espera a decisão, inaugurou-se recrutador de Artistas, prometendo-lhes grandes fortunas, asseverando-lhes aliciar ao Havre de Grace. Achava-se ali Pedro Dillon com uma especulação comercial para vir ao Rio de Janeiro, que com a promessa de ser empregador na qualidade de secretário da Academia, como foi, emprestou o dinheiro necessário para o transporte: e chegando todos aqui sem outros títulos mais do que as cartas de recomendação para o Conde da Barca, que os acolheu, por ter conhecido Le Breton, quando esteve em Paris, e os recomendou ao Exmo. Marquês de Aguiar que, como primeiro ministro do Sr. D. João, pôde obter do generoso ânimo do Monarca as pensões mencionadas no Decreto de 12 de agosto, que por parecerem onerosas, e já rosnar-se serem conferidas a alguns sem o menor mérito, tiveram, oposição do Erário, o que se prova pelo *Cumpra-se* ter sido posto dois meses e dez dias depois da data da mercê. Acaso poderá deduzir-se destes fatos que a Colônia dos Professores Franceses foram mandados vir pelo Governo?.²⁶¹

Pedrosa reconheceu que “boa parte da acerada análise feita sobre o texto do decreto de 12 de agosto não é cavilosa”²⁶². É plausível, segundo ele, a conclusão de que os artistas franceses não foram expressamente convidados para vir ao Brasil e também que não tinham nenhum contrato

²⁵⁸ *Diário Fluminense*, 12 de janeiro de 1828. Ver: PEDROSA, Mário. 1998, pp. 62; TAUNAY, Afonso. 1956, pp. 30-31.

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ PEDROSA, Mário. 1998, pp. 62-63.

²⁶¹ *Diário Fluminense*, 26 de janeiro de 1828. Ver: PEDROSA, Mário. 1998, pp. 63; TAUNAY, Afonso. 1956, pp. 31-32.

²⁶² PEDROSA, Mário. 1998. p.63.

firmado entre ele e a corte portuguesa:

Pelo texto em vista é lícita a conclusão de que os franceses do *Calphé* não foram expressamente convidados pela Corte portuguesa, que não tinham oficialmente nenhuma obrigação legal a cobrar do governo do Rio de Janeiro e que só aqui chegados, depois de aqui chegados, é que o governo assume a obrigação de, por seis anos, lhes dar pensão em troca de certos compromissos por parte dos recém-vindos, inclusive o de aqui permanecer por esse mesmo prazo. E é também pertinente o argumento de que, usando o termo “pensão” e não ordenado, efeito de munificência e não de ajuste ou contrato, as pensões eram concedidas em virtude do “ânimo generoso do Monarca” e não de quaisquer outros vínculos jurídicos mais formalizados.²⁶³

Ainda sobre o decreto de 12 de agosto de 1816, Pedrosa chamou a atenção pela “maneira habilidosa e cheia de rodeio com que justifica o estabelecimento de um instituto ou academia de belas-artes”, principalmente numa cidade onde “apenas existiam noções elementares das artes úteis e do desenho”²⁶⁴. Sobre esta questão, o nosso crítico escreveu:

A ambigüidade começa pelo título – Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Ela deveria ser ao mesmo tempo academia de belas-artes, seu objetivo fundamental – pois foi ideada para aproveitar os eminentes artistas laureados e afeitos aos serviços da pompa e da glória imperial napoleônico, em Paris e alhures, e que a conjuntura política desfavorável no seu país tornavam disponíveis e dispostos a uma aventura como a em que se empenharam, em janeiro de 1816, e mais uma espécie de liceu de artes e ofícios e de faculdade de ciência, ou laboratório experimental para “a agricultura, mineralogia, indústria e comércio”. O estudo das Belas-Artes, diz o mesmo, se faz necessário aos habitantes do Brasil, mas com a ressalva imediata de que é “com aplicação e referência aos ofícios mecânicos, cuja prática, perfeição e utilidade depende dos conhecimentos teóricos daquelas artes”. De que “artes”? Das Belas-Artes, naturalmente. Em que, cabe a pergunta, o aprendizado de um ofício mecânico qualquer, o de tanoeiro, marceneiro ou latoeiro, iria precisar do que pudesse ensinar um Debret, “um pintor de história”, o gênero da arte erudita considerado, então, pelos valores acadêmicos da época, como “o mais elevado”? Que poderia ensinar a um jovem aprendiz de serralheiro um nobre artista, já velho em anos e em seu *métier*, todo de delicadeza e de desinteresse, como Nicolau Antonio? E quanto Le Breton, já então Solano Constâncio considerava “mais que inútil” a escolha de um diretor unicamente próprio para fazer pomposos relatórios anuais, como se pratica em França (*op.cit*). Aliás, esses ofícios também dependeriam “das difusivas luzes das ciências naturais, físicas e exatas”.²⁶⁵

Não havendo condições para a organização e funcionamento de tal instituição de arte no

²⁶³ PEDROSA, Mário. 1998. p.63.

²⁶⁴ PEDROSA, Mário. 1998. p.64.

²⁶⁵ Idem, p.64.

Brasil foi necessário dar pensões para os artistas franceses, “mesmo enquanto as aulas daqueles conhecimentos, artes e ofícios não formam a parte integrante da dita Escola”²⁶⁶.

São as notícias sobre a *missão francesa* que caracterizam bem, segundo Pedrosa, as “vagas noções que se tinham sobre ela”. Os jornais da época que noticiaram sobre a vinda de artistas franceses ao Brasil revelaram duas coisas: “que não se sabia ao certo os objetivos da Missão e que não foi ela uma trovoada em céu sereno, não foi uma surpresa, mas teve sua história preliminar, foi precedida de confabulações preparatórias”²⁶⁷.

Os jornais da época analisados por Pedrosa no revelaram que as informações sobre a *missão francesa* eram imprecisas. A *Gazeta do Rio*, de 06 de abril de 1816, apenas noticiou a chegada dos artistas “em um navio americano Calphé, chegarão do Havre de Grace a este ponto as pessoas abaixo nomeadas (a maior parte das quais artistas de profissão) e que vêm residir nesta Capital”²⁶⁸, não informando o objetivo da vinda desses artistas no Brasil.

Louvando a iniciativa de D. João de acolher os artistas franceses, *O Investigador*, em setembro de 1816, “escreve, bombasticamente, esquecendo por um momento quem era Le Breton”²⁶⁹:

A aquisição de um homem, como M. Lebreton, é com efeito de grande valor; e este sábio, tão conhecido na Europa, dará decerto tanto lustre ao novo Instituto Acadêmico do Rio de Janeiro, como já deu ao antigo Instituto de França. Será, pois, sumamente proveitoso que se dê a maior extensão possível a este iluminado sistema de convite a povoadores estrangeiros. A par dos homens sábios, e mui distintos artistas, como os que acabam de ser recebidos no Rio de Janeiro, é igualmente mui útil e até necessário, que se convide e se receba a inumerável multidão de artífices e de cultivadores que estão diariamente emigrando da Europa.

Já o seu rival, *O Português*, de 10 de maio de 1816, “com ar de quem está particularmente informado” e “oposicionista de má vontade para tudo que viesse da Corte do Rio de Janeiro

²⁶⁶ Decreto de 12 de agosto de 1816 que criava, em tese, a Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios. Ver: TAUNAY, Afonso. 1956, p.19; MORALES DE LOS RIOS FILHO. Adolfo. 1942, pp. 51-52.

²⁶⁷ PEDROSA, Mário. 1998, p.66.

²⁶⁸ PEDROSA, Mário. 1998, p.67.

²⁶⁹ PEDROSA, Mário. 1998, p.69.

levantou uma dúvida que iria permanecer”²⁷⁰, escreveu:

Está a caminho (sabemos nós) da França para o Brasil o ilustre M. Le Breton, com uma dúzia e meia de úteis artífices que dali foram convidados com prêmios e promessas. M. Le Breton, membro mui distinto do Instituto Nacional, aonde foi presidente da classe de Belas-Artes, é um sábio de muito proveito, e a proporção o mesmo dos seus companheiros da fortuna, porém, quem nos diz que eles podem no Brasil frutificar?²⁷¹

Como nos jornais da época, as obras de historiadores, comentaristas, viajantes que se dedicaram a falar da *missão francesa*, também refletiam “as incertezas sobre seu caráter e objetivo”²⁷². Henri Raffard, em sua obra *Apontamentos*, diz que “foi em março de 1816 que chegou ao Rio de Janeiro a plêiade de sábios [sic] franceses contratados pelo Marquês de Marialva, embaixador de Portugal na França”, e que entrou em acordo “com o ministro dos Negócios Estrangeiros, Conde da Barca, a fim de ser fundada a Academia de Belas-Artes, sob a direção de Le Breton, membro do Instituto de França”²⁷³. Essa nota, segundo Pedrosa, “não teve valor histórico nem científico, mas é típica da confusão das idéias reinantes a propósito do empreendimento”²⁷⁴.

Jacques Arago, contou em *Souvenirs d'un Aveugle*, que “um instituto moldado sobre o de França foi há cinco ou seis anos erecto por D. João VI. O Sr. Le Breton chegou ao Brasil, como diretor desta companhia sábia e artística”²⁷⁵. Já Louis de Freycinet, no seu *Voyage Autour Du Monde*, afirmou ser “o projeto favorito deste eminente ministro (Conde da Barca) estabelecer uma academia de ciências, belas-artes e belas letras”²⁷⁶.

O substituto de Lebreton no *Institut de France*, Quatremère de Quincy, na *Notícia Histórica regulamentar* de 1831, dedicada a Nicolau Antoine Taunay, morto a 20 de março de 1830. disse que: “O novo governo do Brasil ali desejava introduzir o gosto de uma nova cultura, a das artes da

²⁷⁰ PEDROSA, Mário. 1998, p.69.

²⁷¹ Idem, p.69.

²⁷² Idem, p.69.

²⁷³ RAFFARD, Henri. *Apontamentos acerca de pessoas e cousas do Brasil*, Rio de Janeiro, 1899, p.17.

²⁷⁴ PEDROSA, Mário. 1998, p.66.

²⁷⁵ ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un Aveugle: voyage autour du monde*. Paris, H. Lebrun, Libraire – Editeur. p. 218.

²⁷⁶ FREYCINET, Louis de. *Voyage autour du monde :entrepris par ordre du roi ... exécuté sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820 ... chez Pillet Aîné Imprimeur - Libraire, Tomo I, p.215.*

imitação, e oferecia aos artistas parisienses o duplo chamariz da fortuna e das honrarias”²⁷⁷. Já Debret, em sua obra *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, disse claramente que artistas franceses foram convidados a vir para o Rio com o objetivo de “criar uma Academia de Belas-Artes, no modelo da França”.²⁷⁸ Discípulo de Debret e grande entusiasta da *missão francesa*, Araújo Porto Alegre sempre afirmou que depois da queda de Napoleão e posteriormente da reação borbônica, “ficaram muito artistas desgostosos em Paris, os quais foram chamados ao Brasil para formarem uma Academia”²⁷⁹.

Mas foi nas rodas oficiais e palacianas, segundo Pedrosa, que “as indecisões, a falta de clareza quanto ao seu aproveitamento”²⁸⁰ se mostraram maiores. E o mais “típico a esse respeito é o célebre padre Luiz Gonçalves dos Santos, o Perereca” Memorialista palaciano e cortesão por excelência, suas *Memórias*, segundo Pedrosa, “são um repositório indispensável de informações quanto aos atos e preocupações dos grandes do reinado de D. João no Brasil”²⁸¹. Sobre a “missão francesa”, o padre Perereca disse:

No dia 26, em o navio americano *Calphe*, chegaram do Havre de Gracê a êste pôrto do Rio de Janeiro, para residirem nesta Capital, vários franceses, alguns com as suas famílias, dos quais os artistas de profissão são pensionistas de Sua Majestade e destinados ao novo Instituto de Artes e Ciências que se projeta fundar. Os mais oficiais são de ofícios fabris, os quais, pela industria e saber, muito hão de concorrer para propagar entre os brasileiros o gôsto das Belas Artes e aperfeiçoar o mecanismo das manufaturas. Na frente dêste se acha Mr. Le Breton, secretário perpétuo da classe das Belas Artes do Instituto Real de França. El-Rei Nosso Senhor recebeu a todos com benignidade, e mandou que fôsse aposentados e tratados à custa da Real Fazenda.²⁸²

Segundo Pedrosa, o memorialista refletiu , “com bastante exatidão, o pensamento do Conde

²⁷⁷ TAUNAY, Afonso Escragnolle. “Documentos sobre a vida e obra de Nicolau Taunay”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1916. T.29 (1915), parte II, p.139.

²⁷⁸ DEBRET, Jean Baptiste. 1975, p.104.

²⁷⁹ PORTO ALEGRE, Manuel. *Belas Artes*, nº 47 e 48, p.193.

²⁸⁰ PEDROSA, Mário. 1998, p.69.

²⁸¹ Idem, p.69.

²⁸² SANTOS, Luís Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1981. 2 vol. p.71.

da Barca: assegurar a subsistência dos “artistas de profissão”, aos quais o rei “mandou que fossem aposentados””. Entretanto, fez uma distinção entre “os artistas de profissão” que “são pensionados” e “destinados para o novo Instituto de Arte e Ciência, que se projeta fundar-se” e “os mais” que não parece serem “pensionados de Sua Majestade”. No entender do padre Perereca, esses “oficiais de ofícios vários”²⁸³ saberão muito bem se sustentar, não precisando de ajuda ou pensões.

De tudo isso que os historiadores, viajantes, comentaristas e jornais falaram sobre a *missão francesa*, Pedrosa chegou a uma conclusão:

Os artistas franceses, capitaneados por Le Breton, não chegaram aqui de surpresa. Isto é um fato. Eles eram esperados. Falava-se nas rodas governamentais em aproveitá-los com outros estrangeiros ilustres, cientistas e os que hoje designamos pela denominação de “técnicos”.²⁸⁴

Para Pedrosa, “do ponto de vista científico, ou “técnico” na acepção moderna, ela não teve caráter oficial”, entretanto, “do ponto de vista histórico, a mesma conclusão não pode ser aceita, sem muita matização” pois “o governo do Rio de Janeiro tomou conhecimento prévio de sua formação e partida, tomou certas providências para recebê-las”, e finalmente “do ponto de vista político, foi ela por assim dizer uma impossibilidade”²⁸⁵.

3.4. A Desmistificação de uma lenda

Na versão oficial e consagrada a ideia da “missão francesa” surgiu do “próprio Antônio de Araujo e Azevedo, em comunicação com o Marquês de Marialva”. Por sua vez, “Marialva, senhor de Paris, teria, em conversa com Alexandre Humboldt, transmitido a idéia”. Humboldt, então, “consultou Le Breton, nesse tempo secretário perpétuo da classe de Belas-Artes do Instituto, de que o eminente alemão era, cremos, sócio-correspondente”²⁸⁶.

²⁸³ PEDROSA, Mário. 1998, p.70.

²⁸⁴ Idem, p.70.

²⁸⁵ PEDROSA, Mário. 1998, p.66.

²⁸⁶ PEDROSA, Mário. 1998, p.92.

Recuperando os escritos de Afonso Taunay, Pedrosa foi adiante em sua interpretação sobre a origem e fracasso da “missão francesa”. Analisando os documentos diplomáticos entre Lebreton e os agentes portugueses em Paris, o nosso crítico levantou a hipótese da não oficialidade do convite. Com o objetivo de desmistificar essa história, ele começou criticando o modo como Afonso Taunay tratou o tema:

No seu afã de defender a situação de seus maiores, o nosso eminente historiador isola a sua pesquisa de tudo o que se passa diretamente relacionado ao caso. Isola-a do contexto ambiente e das complicações e preocupações da política internacional. A situação em França era insegura, e os boatos fervilhavam.²⁸⁷

Segundo Pedrosa, “não se sabe ao certo a data em que o Conde da Barca comunicou ao Marquês de Marialva sua vontade de ter no Brasil um conjunto de artistas e homens eminentes pelo saber e pela técnica para que se chamou na Corte de Instituto Acadêmico”. Mas é fato, continuou ele, que em ofício de 27 de agosto de 1815 ao Marques de Aguiar, o Cavaleiro Brito “dando conta da situação da França e da grande leva emigratória de intelectuais e artistas que procuravam outras terras”²⁸⁸, depois da queda definitiva de Napoleão, comunicou:

alguns artistas de merecimento e moralidade conhecida desejam estabelecer-se no Brasil, mas não tendo meios para custear a passagem e as despesas de instalação, esperavam obter do governo lusitano algumas ajuda de custo e a certeza real.²⁸⁹

Neste ofício, diz Pedrosa, “há dois movimentos que precisam ser separados”. O primeiro “foi a iniciativa de Marialva junto a Humboldt, em consequência de sugestão do Conde da Barca”. Para Pedrosa, “não é provável que a sugestão tivesse partido do Conde da Barca depois dos Cem Dias”. O segundo “é a iniciativa de Le Breton, tal como se conhece do texto revelado pelo eminente historiador da Missão, constante do ofício²⁹⁰ de Francisco M. Brito ao governo português no Rio”.

²⁸⁷ Idem, p.92.

²⁸⁸ Idem, p.92.

²⁸⁹ Ofício de 27 de agosto de 1815, Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: Pedrosa. Mário. 1998, p.92; TAUNAY, Afonso. 1956, p.13.

²⁹⁰ Referindo ao ofício nº. 17 de 27 de agosto de 1815.

Apesar de Brito dar “conta da comunicação do Sr. Le Breton, recebida por Marialva”, não parece que “Le Breton se propunha ele deixar a França também, com os artistas mencionados”²⁹¹.

Nessa época, Lebreton ainda era membro do *Institut de France* e “estava agora comprometido cada vez mais com Napoleão e seu último e curto governo”²⁹². Entretanto um evento mudaria o seu destino: a questão da recuperação por parte dos países vitoriosos dos quadros e objetos de arte roubados por Napoleão de suas conquistas. Este episódio Pedrosa nos relatou com detalhes, com o objetivo de justificar a opção de Lebreton em vir para o Brasil.

Nos primeiros dias da volta de Luís XVIII uma questão causou uma grande celeuma na França. Precisamente no dia 03 de julho de 1815 o Marechal Blücher resolveu reivindicar os quadros roubados pelas tropas de Bonaparte, dando um *ultimatum* de 24 horas para entregar os objetos de arte pertencentes à Prússia. Outros estados soberanos da Alemanha e da Itália e o rei dos Países Baixos também exigiram o mesmo. Até o Papa interveio para reaver as obras de arte de Roma. A questão das restituições dos quadros e objetos de arte por parte dos países vencedores transformou-se numa questão nacional. Foi nessa atmosfera de instabilidade política que Lebreton procurou o Marquês de Marialva. Até mesmo Taunay, segundo Pedrosa, confirmou tal informação:

Dos papéis que trouxe a público ressalta o seguinte: é possível que a idéia da partida para o Brasil de uma colônia de artistas franceses em 1816 haja sido de Le Breton. Também é possível que Le Breton haja sabido de qualquer plano do governo português acerca de uma fundação artística no Rio em que pudesse encaixar-se e assim tenha ido oferecer os préstimos ao embaixador. Não quis este, contudo, tratar do caso pessoalmente, incumbindo a Francisco de Brito, um de seus secretários, de o fazer, receoso de comprometer a palavra de seu soberano.²⁹³

Nas conclusões de Pedrosa, Marialva viu com bons olhos a ideia de Lebreton, “pois vinha ao encontro das suas próprias e da vontade da Corte do Rio de Janeiro, com Antonio de Araújo à frente, de estimular a emigração para o Brasil de cientistas e profissionais de toda espécie”, como o

²⁹¹ PEDROSA, Mário. 1998, p.93.

²⁹² Idem, p.93.

²⁹³ Taunay relata o fato no seu livro *A Missão Artística de 1816* e, anteriormente, em *O Jornal* de 08 de novembro de 1923.

objetivo de ajudar o desenvolvimento do “Novo Reino”. Entretanto, recusou-se a “pagar-lhes as passagens, por não estar autorizado para tanto, lhes oferecia aquilo que o governo do Rio poderia dar em abundância: terras e sesmarias”.²⁹⁴ Ainda no ofício de 27 de agosto de 1815, Marialva pedia a Lebreton “uma lista dos que pretendiam emigrar” para o Brasil.

Pedrosa apontou que essa foi a “primeira *démarche* de Le Breton junto ao embaixador, logo depois de Waterloo”²⁹⁵, principalmente do que se chamou de *terror branco*. Foi neste contexto que muitos bonapartistas foram perseguidos ou mortos. Bonapartistas como David “exila-se para a Bélgica”, o general Ney, um dos principais militares de Napoleão, foi fuzilado em Paris. Os departamentos administrativos, como o Instituto de França, sofreram com os expurgos: além de David, “vinte acadêmicos são excluídos, entre os quais se encontram o ilustre Sieyes, Monge e Lakanal”²⁹⁶.

Nesse ambiente, diz Pedrosa, “era natural que procurassem, por todos os modos, afastar-se da pátria, exilar-se”²⁹⁷, principalmente os bonapartistas tradicionais, como Lebreton, Taunay, Grandjean de Montigny e Debret. Em um segundo ofício a Aguiar, Brito informou que a família Taunay “com ou sem chamado do governo português”, “está disposta a partir”, “reunindo ela um pintor e um escultor de nome, um químico metalúrgico, um farmacêutico, ambos distintos discípulos de Vauquelin”.²⁹⁸

Foi em julho ou agosto, segundo Pedrosa, que pela “primeira vez Lebreton abordou o Marquês de Marialva sobre a possibilidade de o governo português oferecer facilidades a um grupo de artistas de merecimento e moralidade conhecida para virem ao Brasil”. Sua intenção era interceder “em favor de amigos e companheiros aos quais prezava”, pois, Lebreton “ainda conservava o seu posto, não parecia incluir-se entre os que queriam emigrar”. Entretanto, no mês

²⁹⁴ PEDROSA, Mário. 1998, p.94.

²⁹⁵ Idem. p.94.

²⁹⁶ PEDROSA, Mário. 1998. p.95.

²⁹⁷ PEDROSA, Mário. 1998. p.96.

²⁹⁸ Ofício de 09 de outubro de 1815. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: TAUNAY, Afonso. 1956, p.14.

de outubro, Lebreton “volta já com um plano de fundar no Rio uma Escola de Belas-Artes e uma lista, “com informações particulares sobre os artistas que desejavam estabelecer-se junto à corte de D. João””²⁹⁹. Nesta lista, que Brito enviou ao Rio de Janeiro, o nome de Lebreton apareceu.

Em se tratando de questões diplomáticas, “o governo português fazia certo segredo dessa correspondência, embora as notícias a respeito se espalhassem nas rodas oficiais e diplomáticas”³⁰⁰. Foi nessas rodas oficiais e diplomáticas que o então representante da França na corte de D. João VI, Cônsul Geral Maler, soube da vinda de alguns artistas bonapartistas ao Brasil. Para exemplificar essa questão, Pedrosa lançou mão de um ofício diplomático mandado pelo diplomata francês ao Duque de Richelieu:

vários franceses, na maioria, dizem, artistas de nomeada, estavam a ponto de embarcar a vir estabelecer no Brasil. Eleva-se o número deles até vinte, anunciando-se em particular o Sr. Lebreton, secretário perpétuo da classe de Belas-Artes. Não posso garantir todos esses detalhes, mas procurando jeito de falar habilmente ao Sr. d'Araujo tive de me convencer por suas respostas que é mais do que se diz.³⁰¹

Para Pedrosa, “tanto o governo francês em Paris quanto o seu representante no Rio eram mantidos na ignorância dessas negociações. As informações que obtinham ou eram de segunda mão, ou filtradas habilmente de conversas com os que estavam a par dos fatos”³⁰². Em seu livro *D. João VI no Brasil*, Oliveira Lima disse que “o governo francês não podia opor-se, mas não viu com olhos muito favoráveis essa emigração de capacidades”, acrescentando que “Maler no Rio chegou a pensar que se tratava de um exílio disfarçado de indivíduos afetos ao Império”, embora “o próprio Ministro de Estrangeiro negasse que houvesse tal”³⁰³.

Maler, continuou Pedrosa, “desconfiado pelo mistério que se fazia nos próprios círculos oficiais, e ainda sem conhecer os incidentes em que se envolveu Le Breton no caso da devolução

²⁹⁹ PEDROSA, Mário. 1998, p.96.

³⁰⁰ Idem, p.96.

³⁰¹ Ofício diplomático de 07 de fevereiro de 1816. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: PEDROSA, Mário. 1998. pp. 96-97; TAUNAY, Afonso. 1956, p.21.

³⁰² PEDROSA, Mário. 1998. p.97.

³⁰³ LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. 3ª edição, Rio de Janeiro: Topbook, 1996, p.168.

dos objetos de arte arrebanhadas por Napoleão nas suas aventuras guerreiras pela Europa” e que conseqüentemente “custaram o cargo perpétuo que lhe dava sustento e prestígio”³⁰⁴, escreveu para o Duque de Richelieu:

Não poderei jamais ver, Senhor, senão com um sentimento penoso, franceses se expatriarem, sobretudo com alguma aparência ou suposição de descontentamento, pelo governo paternal do melhor dos reis: resta-me, contudo, um consolo, é que não tardarão a arrepender-se da sua resolução e deslocamento, e a reconhecer a diferença dos dois países e respectiva administração. Entretanto, esse sentimento poderia abrandar-se, se viesse a saber que por efeito de algumas circunstâncias que ignoro, esta medida fosse aprovada pelo governo de Sua Majestade.³⁰⁵

A resposta do Duque de Richelieu a este ofício, datada de 25 de abril de 1816, foi usada por Afonso Taunay e outros pesquisadores como “uma espécie de censura ou repreensão ao cônsul do Rio”³⁰⁶. Neste ofício, o Duque de Richelieu afirmou ser voluntária a emigração desse artistas ao Brasil e que foram motivados por um sentimento de “apreensão pelo futuro”:

os franceses chegados ao Rio, no *Calpe*, entre os quais se achavam alguns compreendidos na alçada das leis de exceção votadas pela Restauração bourbônica, em julho de 1815 e janeiro de 1816, haviam provavelmente emigrados dominados pelo sentimento vago de apreensão pelo futuro, sobretudo quanto à colocação de suas produções, numa época em que as artes pareciam entrar na França num período de certa estagnação. Talvez também tivessem a esperança de arranjar bons empregos e até fortuna. Certamente, a maior parte de tais cálculos se desvaneceria, lastimando então os transmigrados a tolice feita, emigrando.³⁰⁷

Em seguida, o duque recomendou a Maler que eles devia ser considerados "como franceses, e lhes conceder, a este título, toda a proteção que todos os súditos de Sua Majestade têm o direito de esperar de seus agentes políticos e consulares”³⁰⁸. Essas diretrizes recomendadas pelo Duque de Richelieu, diz Pedrosa, afinava bem “com o espírito de moderação do próprio rei Luís XVIII,

³⁰⁴ PEDROSA, Mário. 1998. p.97.

³⁰⁵ Ofício de 07 de fevereiro de 1816. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: PEDROSA, Mário. 1998. p.97.

³⁰⁶ PEDROSA, Mário. 1998. p.97.

³⁰⁷ Oliveira Lima reproduz em parte este ofício (op. cit., p. 168) e também Taunay (Missão, p.24).

³⁰⁸ Ofício de 25 de abril de 1816. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: PEDROSA, Mário. 1998, p.97; TAUNAY, Afonso. 1956, p. 24.

quando passara em seu país ocupado a fase da “epidemia das vinganças” ou do “terror branco”³⁰⁹.

Com tudo isso, Pedrosa chegou a uma conclusão: “a queda de Napoleão, Waterloo – eis o motivo determinante que impediu esses nomes brilhantes e já feitos em França a procurar emigrar para tão longe”, pois, “sem Waterloo não teria havido a Missão Francesa de 1816, pelo menos com as personalidades que a compuseram”³¹⁰. Nesse ambiente, diz Pedrosa, “era natural que procurassem, por todos os modos, afastar-se da pátria, exilar-se”³¹¹, principalmente os bonapartistas tradicionais, como Lebreton, Taunay, Grandjean de Montigny e Debret. O nosso crítico descreveu a situação desses artistas na sua terra natal após a derrota derradeira de Napoleão:

A situação de todos esses homens era precaríssima, a começar pelo velho pintor consagrado [Taunay], que havia perdido inclusive a fortuna da mulher, sem falar nos seus clientes imperiais, com um filho, Carlos [...], dispensado do exército por suas convicções bonapartistas, e que era o mais insofrido para a partida; Debret, que perdera o filho, Montigny, que perdera a posição na corte de Jerônimo Bonaparte; todos eles, enfim, se sentiam como desamparados, como ruínas de um imenso naufrágio. Quanto a Le Breton, às portas da miséria “sua persona” nos diz o provector historiador era “ingratíssima aos Bourbons, recém reentronizados em França. Precisa expatriar-se, pois não tinha meios de subsistência senão recolocações oficiais.”³¹²

Joachim Lebreton era uma figura bastante conhecida no mundo artístico francês. Foi diretor da seção dos museus, bibliotecas e conservatório do Ministério do Interior da França, além de membro do Tribunal³¹³ e acadêmico do *Institut de France*, onde pertenceu a duas classes: as *Academie des Beaux-Arts e des Sciences Morales et Politiques*. Também foi colaborador da *Décade Philosophique*. Redigiu um *Rapport sur l'etat des beaux arts em 1810*, e escreveu os livros: *Logique adaptée à la rhétorique* e *L'Accord des vrais principes de l'Église, de la morale et de la raison sur la constitution civile du clergé*. O livro escrito por Gaston Darboux nos ofereceu *une petite biografie* de Lebreton:

³⁰⁹ PEDROSA, Mário. 1998, p.99.

³¹⁰ PEDROSA, Mário. 1998, p.100.

³¹¹ PEDROSA, Mário. 1998. p.96.

³¹² PEDROSA, Mário. 1998. pp.102-103.

³¹³ Instituição criado por Napoleão para moderar os demais poderes do Estado.

Le premier secrétaire perpétuel de la classe de Beaux-Arts était d'humble origine. Élevé dans un collège de théatins, ils s'y distingua; à peine âge de vingt ans, il se voyait chargé d'une chaire de rhétorique dans un établissement de l'Ordre. Bien qu'ayant embrassé avec ardeur la cause de la Révolution, à la politique il préféra toujours l'érudition. Lebreton avait collaboré activement à l'organisation du Muséum national. Sous le Directoire, il remplissait au ministre de l'Intérieur, la charge de chef du bureau des Beaux Arts. Il traversa le Tribunal. Lors de la fondation de l'Institut, il était devenu membre de la classe des Sciences morales et politiques. Ses services antérieurs, son savoir, son expérience administrative, l'aménité et l'indépendance de son caractère le désignaient au choix des artistes.³¹⁴

Lebreton seria eleito secretário perpétuo da classe de belas artes em uma seção do *Institut* em 05 de fevereiro de 1803:

De 1795 à 1803, chacune des classes de l'Institut avait chargé un de ses membres de remplir les fonctions de secrétaire, mais ce mandat n'était conféré que pour une année. L'arrête du Premier Consul réorganisant l'Institut, décidait qu'à chaque classe serait attaché un <<Secrétaire Perpétuel>>. Nul homme n'était plus digne que Joachim Lebreton d'être honoré du suffrage des artistes.³¹⁵

Entretanto, foi no episódio das reivindicações dos espólios de guerra de Napoleão que a figura de Lebreton tornou-se famosa. Desde 03 de julho de 1815, os generais Wellington e Blücher exigiram a restituição dos objetos de arte roubados pelas tropas de Napoleão. O diretor do Louvre, Vivant Denon, “tendo enfrentado os soldados de Blücher que invadiram o seu museu, e depois de fazer frente a novas violências, se viu obrigado a demitir-se, em carta ao rei, que transformou a

³¹⁴ “O primeiro secretário permanente da classe de Belas Artes era de origem humilde. Criado em uma faculdade de Theatines eles distinguiu-se; apenas 20 anos de idade, ele se viu no comando de uma cadeira de retórica em uma instituição da Ordem. Embora ele abraçou com ardor a causa da Revolução, a política sempre preferiu a erudição. Lebreton estava ativamente envolvido na organização do Museu Nacional. Sob o diretório, ele exerceu no Ministro do Interior, o cargo de chefe das Belas Artes. Ele atravessou o Tribunal. Na fundação do Instituto, ele se tornou um membro da classe de Ciências Morais e Políticas. Seu serviço anterior, seu conhecimento, sua experiência administrativa, comodidade e independência de seu caráter marcou-o a escolha dos artistas.”, in: DARBOUX, Gaston; ROUJON, Henry; PICOT, George. *L'Institut de France – L'Académie des Science, L'Académie des Beaux-Arts, L'Académie des Science Morales et Politiques*. Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Éditeur, 1907. p.88.

³¹⁵ “De 1795 a 1803, cada uma das classes do Instituto foi designado um dos seus membros para ocupar o cargo de secretário, mas o mandado foi concedido por um ano. A paragem do Primeiro Cônsul reorganização Instituto, decidindo que cada classe seria anexado um “Secretário Perpétuo”. Nenhum homem era digno de ser honrado artistas sufrágio de Joachim Lebreton.”, DARBOUX, Gaston; ROUJON, Henry; PICOT, George. *L'Institut de France – L'Académie des Science, L'Académie des Beaux-Arts, L'Académie des Science Morales et Politiques*. Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Éditeur, 1907 p. 88

demissão em aposentadoria”³¹⁶:

La reprise par les commissaires des Alliés des tableaux de conquête fournit aux artistes, membre de l'Institut, une occasion douloureuse de se faire les interprètes du sentiment public. Denon s'était efforcé de nous conserver les richesses d'art que jadis il n'avait pas vu, sans inquiétude, transporter à Paris. Devant les réclamations violentes de Blücher et de Wellington, il était contraint de démissionner. Depuis son départ, le dépôt du musée était livré à la soldates que étrangère: on emballait hâtivement les chefs-d'oeuvre, ainsi que les prises vulgaires. Le monde de l'art tout entier souffrait des procédés brutaux des vainqueurs. <<Il faut, avaint dit Wellington donner aux Français une leçon de moralité>>. Le Roi eût d'humeur à résister, mais les politiques ne lui donnaient que des conseils de résignation. On prêtait ce mot à Talleyrand: <<Cette question de tableaux n'est pas une affaire>>. C'était une affaire pour les artistes. Ils considérèrent comme un devoir de protester.³¹⁷

Indignado com essa situação, Lebreton, na qualidade de secretário perpétuo da classe das Belas Artes, pronunciou, a 28 de outubro de 1815, na seção pública do *Institut de France*:

São irreparáveis as nossas perdas, e se não as deplorássemos aqui, daríamos mostras de vergonhosa insensibilidade ou covardia. Sem dúvida, pertence à história pronunciar-se sobre a justiça ou injustiça que as provocaram e julgar a forma que acompanhou este descalabro. Em todo caso cremos firmemente que se dirá que a nossa nação, enriquecida por tantas obras primas, jamais se mostrou indigna de as possuir. Ao menos enobreçamos a nossa desgraça pela persuasão de que a não merecemos. Não se há de dizer, tão pouco, que à França jamais faltou magnificência para consagrar a essas obras primas um templo delas digno, nem generosidade em facilitar-lhes o acesso dos estrangeiros, amigos ou inimigos; parecia que naquele recinto augusto não havia lugar para ódios nem rivalidades nacionais. Gozámos tanto mais intensamente quanto fazíamos outros gozar. Tal é se não me engano, a verdadeira moral das belas artes, e esta moral nós a praticamos; não deveria ser este o pretexto para nos darem duras lições, porque, invocando-o, em prol destas belas artes que respeitamos, cultivamos e propagamos, teríamos direito de apresentar severas recriminações. Com efeito, para evitar tudo po que nos pareça tocar pessoalmente e aludindo a um único fato: não eram

³¹⁶ PEDROSA, Mário. 1998, p.101.

³¹⁷ “A retomada pelos comissários aliados dos quadros de conquistas forneceram os artistas, membro do Instituto, uma oportunidade doloroso ser os intérpretes da opinião pública. Denon se esforçou em conservar nossos tesouros de arte que ele não tinha visto anteriormente, sem inquietude, de transporte para Paris. Antes das alegações violentos Blucher e Wellington, ele foi forçado a demitir-se. Desde o seu início, o depósito do museu foi entregue aos soldados como estrangeiro: embalaram apressadamente as obras-primas, assim como os levaram grosseiramente. O todo o mundo da arte sofreram com os métodos brutais dos vencedores. <<É necessário, diz Wellington, dar aos franceses uma lição de moral >>. O rei tinha uma vontade de resistir, mas os políticos lhe deram conselhos de resignação. Esta palavra foi creditada a Talleyrand: << Esta questão dos quadros não é um assunto >>. Era um assunto para os artistas. Eles consideraram como um dever de protestar.” in: DARBOUX, Gaston; ROUJON, Henry; PICOT, George. *L'Intitut de France – L'Académie des Science, L'Académie des Beaux-Arts, L'Académie des Science Morales et Politiques*. Paris, Libraire Renouard, H. Laurens Éditeur, 1907 p. 94-95.

franceses aquêles que arrancaram em fragmentos as esculturas de Phidias dos monumentos de Atenas e reduziram a ruínas os pórticos dos templos violados.³¹⁸

Esse pronunciamento foi especialmente dirigido à Wellington, presente na cerimônia. Ao que se conhece, a demissão de Lebreton foi exigida pelo próprio Wellington, “exasperado com a alusão a Lord Ergin”³¹⁹. Para atender as exigências tal exigência, Luís XVIII convidou Lebreton a “demitir-se do cargo de Secretário Perpétuo e por provisão régia eliminado – com David – das duas classes do Instituto a que pertencia”³²⁰. Darboux nos informou o destino de Lebreton após o episódio das restituições das obras de arte exigida pelos países vitoriosos:

Le premier secrétaire perpétuel de la classe des Beaux-Arts dut abandonner les fonction qu'il remplissait depuis treize années. D'unanimes regrets l'accompagnèrent dans se retraite. Il n'avait pas cessé de se consacrer, avec autant d'aménité, que de dévouement, aux devoir de sa charge. Lebreton s'exila. Le roi Jean IV lui offrait l'hospitalité au Brésil. Il se rendit em Amérique, avec quelques Français, pour fonder une colonie littéraire. Son projet échoua. Trois ans plus tard, il mourait à Rio de Janeiro, victime de as patriotique franchése. - Un membre de la section d'architecture, Dufourny, avait été nommé secrétaire perpétuel intérimaire.³²¹

A situação dos outros integrantes da “missão francesa” não era muito favorável. O escultor Auguste Taunay, irmão do pintor de paisagem Nicolau Antoine Taunay, enviou uma carta ao responsável pelos trabalhos públicos em Paris. Datado de junho de 1813, ele solicitava uma sala de trabalho, alegando a difícil situação em que vivia na França:

Monsieur. Permettez moi d'avoir l'honneur de vous exposer les motifs qui m'ont enhardi à faire la demande d'un petit logement, entre-sol situé au

³¹⁸ TAUNAY, Afonso Escragnolle, 1956, pp.68-69.

³¹⁹ PEDROSA, Mário. 1998, p.101.

³²⁰ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.69.

³²¹ “O primeiro-secretário perpétuo das Belas Artes foi forçado a abandonar a função, que exerceu por 13 anos. De unânime pesar o acompanhou na sua aposentadoria. Ele não perdeu o foco, com muito agrado, que a devoção ao dever do seu cargo. Lebreton foi exilado. D. João IV ofereceu-lhe hospitalidade no Brasil. Ele foi para a América, com um pouco de francês para fundar uma colônia literária. Seu plano falhou. Três anos depois, ele morreu no Rio de Janeiro, vítima patriotismo francês - Um membro do departamento de arquitetura, Dufourny, foi nomeado secretário interino perpétuo.”, in: DARBOUX, Gaston; ROUJON, Henry; PICOT, George. *L'Intitut de France – L'Académie des Science, L'Académie des Beaux-Arts, L'Académie des Science Morales et Politiques*. Paris, Libraire Renouard, H. Laurens Éditeur, 1907 p.96.

dessous de celui occupé par Bosio statuaire, à Son Excellence le Ministre de L'intérieur; j'ai obtenu le grand prix de Rome em 1792 sans avoir pu profiter des cinq anées d'étude à l'academie française; les artistes etant obligés de quitter l'Italie à cette époque. J'ai servi, depuis, près de trois ans à l'armée du Midy. Revenu à Paris j'ai repris l'exercice de mon art, mais très faiblement au milieu des troubles civils. Dans le même temps j'ai perdu une petite fortune gagnée au service de l'Etat par mom père chymiste, et cependant, Monsieur Le Directeur, j'ai courage qui m'a toujours soutenu me donnent la confiance de vous assurer que nous n'avez pas à regretter d'être avec respect.

Monsier Le Directeur Votre très humble et obléissant serviteur Taunay
sculpter³²²

Já para o seu irmão mais velho, Nicolas-Antoine Taunay, a vinda para o Brasil resolveria todos os seus problemas. Vindo de uma família de importantes artesãos,³²³ Taunay integrava o grupo de artistas de Dominique-Vivan Denon. Denon, que, “depois de ter participado de expedições na Itália e no Egito, transformara-se em diretor-geral das artes no ano de 1804”, incluía o nosso pintor de paisagem em suas encomendas. Também figurou na “lista apresentada a Napoleão I, em 1806, para a escolha do diretor da Academia da França em Roma. Em 1803, foi eleito vice-presidente da classe de belas-artes do Instituto de França e, no ano seguinte, presidente”³²⁴.

Foi neste contexto de instabilidade política na França que Taunay pediu afastamento de suas funções no *Institut de France*. Na ata da sessão do Instituto de França, de 23 de dezembro de 1815 diz: “Le Sécretaire Perpétuel lit une lettre par laquelle Mr. Taunay annonce à M. le Président qu'il

³²² “Senhor. Permitam-me a ter a honra de informar as razões que me encoraja a pedir um pequeno apartamento, no porão localizado abaixo daquele ocupado pelo estatuário Bosio. Sua Excelência o Ministro da Administração Interna ; eu obtive o Grand Prix de Rome em 1792 sem o beneficio de estudar a cinco anos da Academia Francesa; os artistas foram forçados a sair da Itália na época. Eu servi por quase três anos no Exército de Midy. Regressei para Paris e retomei o exercício da minha arte, mas só um pouco em meio a agitação civil. Ao mesmo tempo, perdi uma pequena fortuna auferidos no serviço do Estado pelo meu pai químico, no entanto, o Sr. Director, eu tenho coragem que sempre apoiou-me dar-me a confiança necessária para assegurar-lhe que não t tem que se arrepender de estar com respeito. Sr. Director Seu mais humilde e obediente servo Taunay escultor” in: CARAN, série F13, Institut ou Palais des Beaux-Arts. Logements d'Artistes, 1811-1827.

³²³ Seu avô Salomão, era ouvíres e químico. Trabalhava para a fábrica de porcelanas do príncipe conde de Chantilly, onde fazia pesquisas de cores, tendo descoberto um certo tom vermelho muito apreciado na pintura decorativa. Atuou igualmente como químico na manufatura de Vincennes, posição que Pierre-Antoine Henry Taunay (1728-87), pai de Nicolas, acabaria por herdar. Pierre seria, durante longos anos, químico e pintor da célebre manufatura real de porcelanas de Sèvres. Era lá que se produziam os pratos e adereços de mesas da monarquia e de boa parte das casas da nobreza. Por conta da habilidade de Pierre como artista e por seu empenho na condição de inventor de diversos esmaltes, matizes e cores, Luís XV concedera-lhe o prestigioso e disputado título de “pensionista do rei”.

³²⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz, 2008, p.149.

entreprendra an grand voyage et qu'il enverra à la classe des travaux qu'un beau pays lui inspirera"³²⁵. Antes de deixar Paris, Taunay estabeleceu o período para o seu retorno: seis anos. Juntou 40 mil francos e os usou para pagar a viagem dele e sua família. O que tudo indica, Nicolas “teria se associado tardiamente ao projeto do secretário do Instituto, Joachim Lebreton”³²⁶ que organizava a viagem de um grupo de artistas franceses ao Brasil.

O destino do pintor de história Jean-Baptiste Debret também não foi muito generoso: queda de Napoleão, o divórcio e o falecimento de seu único filho abalaram Debret. Além disso, passava por dificuldades financeiras desde que perdeu seu cargo de pintor do recém-deposto rei da Westfália, Jérôme Bonaparte, irmão de Napoleão. Ele até recebeu uma proposta, juntamente com Grandjean de Montigny, para trabalhar na corte russa do Czar Alexandre I, porém não aceitou o convite.

Vindo de uma família de artistas ligada ao monarca Luís XIV, Montigny frequentou a *Académie Royale d'Architecture*. Em Roma, Montigny cumpriu seus deveres de pensionista, na qual foi responsável pela reforma da Villa Medici. Juntamente com Debret, foi contratado para trabalhar na corte de Jérôme Bonaparte em Cassel, trabalhando por lá durante três anos. Com o fim do período napoleônico e conseqüentemente a queda de Jérôme Bonaparte, em 1813, Montigny voltou para Paris. Com a volta dos Bourbons ao poder, ele resolveu aceitar o convite de Lebetron, partindo com a sua esposa e seus filhos. Foi neste contexto de instabilidade política que os artistas franceses aceitaram o convite de Lebreton, embarcando rumo ao Brasil com o objetivo de introduzir o ensino das belas-artes.

A situação de Lebreton mudou radicalmente entre os dias 09 de outubro a 09 de dezembro. Segundo o nosso crítico, ele já “não era mais nada em França; perdera os empregos, fora

³²⁵ “O Secretário Perpetuo leu uma carta na qual o Sr. Taunay anuncia ao Senhor Presidente que ele vai realizar uma grande viagem e enviará para a classe os trabalhos que um belo país lhe inspirara”. A recuperação da sessão pública realizada num sábado 23 de dezembro de 1815 foi extraída do livro que apresenta todas as sessões do Instituto de 1811 a 1815: Jean-Michel Leniaud (dir.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts*, t.1 (1811-15), p. 395.

³²⁶ Schwarcz, Lilia Moritz. 2008, p.156.

dispensado, paradoxalmente, de um cargo perpétuo. Lebreton era então um bonapartista vencido e vítima da hostilidade dos vencedores”³²⁷. Assim, diz Pedrosa, “depois de 28 de outubro, trata de bater às portas da embaixada ansioso por saber notícias do Brasil”. No ofício de 09 de outubro de 1815, Brito remetia para o Marques de Aguiar, o original da proposta de Lebreton sobre a fundação de uma Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro e dando-lhe detalhes dos artistas que desejavam se estabelecer na corte portuguesa no Brasil. Nesta lista constavam:

Taunay, membro do Instituto de França, pintor, sua mulher e cinco filhos; Taunay, escultor, irmão do precedente, e um auxiliar; Debret, pintor de história; Grandjean de Montigny, arquiteto, levando a mulher, quatro filhos, uma criada e dois ajudantes seus discípulos; Ovide, engenheiro mecânico; um serralheiro e seus filhos, fabricante de carros; Neukomm, compositor de música e organista e, afinal, êle Lebreton, literato, membro do Instituto de França.³²⁸

Respondendo à proposta de Lebreton, dizia Brito, ofício de 09 de dezembro de 1815, que “continuava à espera da resposta se seu governo” e “não tinha instruções nem podia adiantar-se”. O príncipe Regente “certamente receberia bem os artistas”, contudo, era “impossível constituir-se um instituto só com franceses, porque isso magoaria os lusos-brasileiros”. Brito receava que “os artistas de França não pudesse assimilar-se ao meio do Brasil, como sucedera aos seus compatriotas na Prússia, no tempo do grande Frederico”.³²⁹ Sobre este assunto, Pedrosa questiona “seria isto uma alusão ao regime político de Portugal em contraposição formal ao bonapartismo dele, Lebreton, e seus companheiros?”.³³⁰

Reforçando a sua não responsabilidade na viagem projetada, Brito insistia em “salientar que a viagem ao Brasil era plano assentado entre os artistas que tinham Lebreton como mentor”. Brito viu com bons olhos essa iniciativa, “mas não como oficial, como representante do governo português, e sim em caráter *particular*”. Para isso, “o encarregado de negócio se prontificava a dar, de seu próprio bolso, uma determinada quantia para as passagens de Pradier, Grandjean e o engenheiro

³²⁷ LIMA, Valéria Alves Esteves. 2007, p.100.

³²⁸ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.p. 13-14.

³²⁹ Ofício de 09 de dezembro de 1815. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: TAUNAY, Afonso. 1956, p.15; PEDROSA, Mário. 1998, p.102.

³³⁰ PEDROSA, Mário. 1998, p.102.

Ovide, com suas famílias, importando em dez mil francos”. O dinheiro era também destinado a custear o transporte de “dois moinhos, um movido a roda hidráulica, de ferro, e um de outro sistema, além de uma serra mecânica”³³¹.

Pedrosa reiterou a sua hipótese de não oficialidade da *missão francesa* valendo dos dados do próprio Taunay, que “ainda põe, entre aspas, na boca de Cavalheiro Brito, o seguinte: “Assim, Senhor, nesta empresa, que é toda vossa, espero reconheçais que nada dei: nem promessas *assim como nenhum compromisso tomei em nome do meu governo*”³³². A 20 de dezembro de 1815, Lebreton volta à embaixada e “aceita a oferta de dez mil francos, louva “o critério e a lealdade” do diplomata e comunica sua intenção e a dos companheiros de partirem sem espera do Rio”³³³.

Pelas informações “transmitidas pelo eminente historiador”, Lebreton entre outras coisas, assegurou a Brito que “estaria por tudo quanto entendessem fazer em matéria de organização do novo instituto o príncipe e os ministros portugueses”³³⁴. Não estaria ele, segundo Pedrosa, “respondendo às reserva do diplomata quanto à impossibilidade de fazer o “novo instituto” apenas com franceses?” ou “não estaria também aqui, implícita, a possibilidade até de abrir mão da direção do projeto de instituto ou escola?”³³⁵.

Enquanto a negociação entre Lebreton e a diplomacia portuguesa se desenrolava, “a situação de todos esses homens era precaríssima”³³⁶. Nicolau Taunay havia perdido a “fortuna da mulher, sem falar nos seus clientes imperiais, com seu filho, Carlos, “bonapartistas ardente, como seu irmão Augusto, escultor” dispensados do exército por suas convicções bonapartistas”” era o que mais desejava sair da França; Debret perdera o seu filho; Montigny “perdera a posição na corte de Jerônimo Bonaparte”; todos eles “desamparados, como ruínas de um imenso naufrágio”³³⁷. Quanto a Lebreton, encontrava-se desempregado, pois, “era ingrátissimo aos Bourbons, recém-

³³¹ Idem, p.102.

³³² TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.15.

³³³ PEDROSA, Mário. 1998. p.102.

³³⁴ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.15.

³³⁵ PEDROSA, Mário. 1998, p.102.

³³⁶ Idem. 1998, p.102.

³³⁷ PEDROSA, Mário. 1998. p.p. 102-103.

reentronizados em França”. Ele precisava expatriar-se, pois “não tinha meios de subsistência senão as colocações oficiais”³³⁸.

No ofício de 27 de dezembro de 1815, respondendo os ofícios anteriores de Brito sobre o projeto da vinda dos franceses, o Marquês de Aguiar diz que “S.A.R. o príncipe regente viu o projeto referente aos artistas e artífices com especial agrado”, sendo que tomasse “o quanto antes medidas adequadas sôbre esta matéria e então mandará transmitir a V.S., como aos demais ministros, suas reais determinações”³³⁹. Num segundo ofício, de 28 de janeiro de 1816, Marquês de Aguiar contara ao mesmo diplomata que “S.A.R. lera com particular satisfação as duas memórias de Mr. Lebreton”, porém, “alguns dos especialistas indicados por Mr. Lebreton eram de necessidade absoluta, outros menos”³⁴⁰.

Pedrosa interpretou que os especialistas de menor necessidade eram os artistas nobres, Debret, os Taunay, Grandjean de Montigny, “pois este era o pensamento assentado na Corte e tanto por Marialva como por Brito expresso em Paris ao próprio Le Breton”. Já os de maior necessidade eram “aqueles que o próprio Brito tinha empenhado em mandar, quanto antes, para o Rio: o engenheiro mecânico Ovide, o agricultor botânico Lelieur (que não apareceu), o serralheiro com o filho, o fabricante de carros, etc”³⁴¹.

Foi nesta época, segundo o nosso crítico, que “surgiu a idéia do Instituto Acadêmico para funcionar com os fundos que o Corpo do Comércio se prometera criar, em comemoração à elevação do Brasil à categoria de reino”, e isto se mostrou no ofício do Marques de Aguiar quando fala na “aquisição de estrangeiros de préstimos e talentos úteis, tendo mesmo Sua Alteza já mandado preparar e subir à sua augusta presença “um plano para a formação de um fundo disponível para tal fim”³⁴².

³³⁸ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956. p.16.

³³⁹ Ofício de 27 de dezembro de 1815. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: PEDROSA, Mário. 1998. p.103; TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956. p.16.

³⁴⁰ Ofício de 28 de janeiro de 1816. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: PEDROSA, Mário. 1998. p.103; TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956. p.16.

³⁴¹ PEDROSA, Mário. 1998, p.103.

³⁴² Ofício de 28 de janeiro de 1816. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). Ver: PEDROSA,

No ofício de 08 de abril de 1816, Aguiar relatou a Brito o desembarque dos franceses e a satisfação de D. João VI com a “aquisição de estrangeiros que pela natureza e variedade dos talentos deviam, sem dúvida, muito contribuir para o melhoramento da indústria nacional”. Neste mesmo ofício, Aguiar pela primeira vez “faz referência de ordem política em relação com o caso da colônia artística” e diz que D. João VI estava satisfeito “da maneira direta por que Brito se conduzira neste negócio, sem se comprometer nem com o govêrno francês nem com os artistas” além da “liberalidade com que adiantara os 10.000 francos, soma da qual seria imediatamente reembolsado”³⁴³.

Portanto, na análise de Pedrosa, fica claro que o governo prometeu tomar providências para dar aos artistas franceses boas acomodações no Brasil. Enquanto tal plano não se concretizava, o ministro comunicou ao Cavaleiro Brito, em Paris, que “se tem mandado preparar acomodações para o recebimento e primeiro agasalho dito Sr. Le Breton e dos que vieram em sua companhia, as quais são dificultosas neste país pela afluência de população para esta capital”³⁴⁴.

Sendo assim, a “missão francesa” não teve um caráter oficial, ou seja, fruto de um convite formal do governo português. Eles vieram por conta própria, “precipitados pelos acontecimentos políticos”. Entretanto, eles “não eram intrusos”. O governo português foi avisado da vinda deles, esperando-os com “a benevolência costumeira do próprio D. João nesses casos e a solicitude de um fidalgo de largas vistas como o Conde da Barca”³⁴⁵.

No que se refere ao fracasso da “missão francesa”, Pedrosa não aceita a explicação de que ela se deu graças à intromissão de Maler, pois, “seria ultrapassar as instruções que tinha”³⁴⁶. Ele era um reacionário, “mas cumpridor de seus deveres e atento ao que considerava os interesses do Bourbon a quem era afeito”³⁴⁷. Maler não “intrigava e inventava alarmes para impressionar o rei e o Marquês

Mário. 1998. p.103; TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956. p.17.

³⁴³ Ofício de 08 de abril de 1816. Correspondências diplomáticas (Arquivo do Itamarati). TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956. p.17.

³⁴⁴ Idem.

³⁴⁵ PEDROSA. Mário. 1998. p.106.

³⁴⁶ PEDROSA. Mário. 1998. p.104.

³⁴⁷ PEDROSA. Mário. 1998. p.105.

de Aguiar”. Pelas notícias de jornais que chegavam dos navios aportados no Brasil, o cônsul francês tinha “bastante matéria para inquietar-se e envenenar-se”³⁴⁸.

Ele também não aceita que ela seja obra das intrigas do pintor português Henrique José da Silva, “um pintor de medíocre e pai de numerosa família” que “vegetava em Lisboa” e que nomearam “professor de desenho e diretor das escolas”, “na vaga resultante da morte de Sr. Lebreton”³⁴⁹. Os artistas franceses não “escondiam o desprezo com que olhavam as coisas de Portugal, incluindo nelas artes e artistas”³⁵⁰.

Segundo Pedrosa, “o magnífico livro de Debret está cheio desse soberano desprezo por tudo que é português”³⁵¹. Sobre suas desavenças com Henrique José da Silva, Debret escreve:

Aqui começam as intrigas portuguesas contra os acadêmicos franceses, inevitável consequência da introdução inconveniente de dois portugueses no corpo acadêmico composto essencialmente de franceses; o erro foi reconhecido pelo ministro, após a nossa instalação, mas já nesse momento nosso colega, Taunay, membro do Instituto, resolvera prudentemente voltar para a França.³⁵²

Para Pedrosa, os artistas franceses “consideravam a introdução de Henrique José da Silva e do padre Soyé” uma “introdução indébita na seara deles”³⁵³. O novo projeto de organização da academia, diz Debret, foi “redigida à nossa revelia e apresentada apressadamente pelo ministro do Interior ao Rei, nomeou-o professor de desenho e diretor das escolas”³⁵⁴.

As causas do melancólico fim da “missão francesa” não se devem às perseguições promovidas pelo Cônsul-Geral Maler ou as intrigas do pintor português Henrique José da Silva. Segundo Pedrosa as causas são mais profundas, elas são de ordem social e política:

Lebreton não pôde ser efetivamente diretor de nenhuma Escola ou Academia de Belas-Artes, pois nenhum estabelecimento desta ordem funcionou, apesar

³⁴⁸ PEDROSA. Mário. 1998. p.106.

³⁴⁹ PEDROSA. Mário. 1998. p.57.

³⁵⁰ PEDROSA. Mário. 1998. p.53.

³⁵¹ PEDROSA. Mário. 1998. p.82.

³⁵² DEBRET, Jean Baptiste. 1975, p.107.

³⁵³ PEDROSA. Mário. 1998. p.53.

³⁵⁴ DEBRET, Jean Baptiste. 1975, p.106.

dos decretos reais, nem enquanto aqui viveu, nem ainda muito tempo depois de sua morte. Para que uma Escola de Belas-Artes viesse a estabelecer-se e funcionar, de modo mais ou menos normal à maneira das instituições francesas contemporâneas, foi necessário que toda uma época política, toda uma época de transição transcorresse até o fim, e as amarras políticas e os laços culturais com Portugal afrouxassem. O Brasil teria antes de passar da fase regencial, da fase de “reino unido”, não para a fase imperial lusobrasileira, mas para a fase imperial pura, em que o ritmo pendular sob que vivia Pedro I descambou definitivamente para o outro lado do Atlântico. Henrique José da Silva podia ser, como era, uma alma intrigante e um pobre homem de numerosa prole, apavorado de perder o emprego, embora não fosse a nulidade, a mediocridade escrachada de que falavam os franceses, seus adversários.³⁵⁵

A burocracia portuguesa era um dos entraves decisivos a qualquer manifestação de mudanças. Ela era o último refúgio dos portugueses diante da crescente invasão estrangeira que procurava ocupar as novas funções do Estado nacional. Por estas razões os portugueses, como Henrique José da Silva, viviam “às garras como os pioneiros da cultura francesa no Brasil”³⁵⁶. A vinda da monarquia portuguesa ao Rio de Janeiro acelerou o contraste entre uma burocracia enraizada e as necessidades de renovação do próprio aparelho do Estado.

A união entre os membros do grupo também não era um fator que viesse alimentar a ideia de um grupo unido e cordial. São conhecidos os desentendimentos entre os franceses já no Brasil, principalmente as discussões que envolviam Joachim Lebreton. O filho mais velho de Nicolas Taunay, Hipólito, já nos informava os problemáticos primeiros anos dos franceses no Brasil, principalmente as “possíveis injustiças cometidas por Lebreton ao pai e à família”. Uma das queixas era a indicação de Pedro Dillon para secretário da instituição além de uma certa “queixa por não ter sido o próprio pai o diretor da Escola”,³⁵⁷ como bem apontou Pedrosa.

A desunião do grupo já era percebido durante a viagem do Calphé, baseando-se no depoimento de Louis Symphorien Meunié, aluno de Grandjean de Montigny, que também veio ao Brasil. Durante a viagem, Meunié escreveu um diário de bordo que constitui excelentes informações a respeito da travessia dos franceses. No dia 24 de janeiro, dois dias após a partida do

³⁵⁵ PEDROSA, Mário, 1998. p.59.

³⁵⁶ PEDROSA, Mário, 1998. p.83.

³⁵⁷ PEDROSA, Mário. 1998, p.49.

porto de Havre, Meunié observou que: *Il régnait dans notre maudite voiture un égoïsme qu'on ne peut vraiment connaître qu'à bord d'un navire...*³⁵⁸

Na correspondência conservada na *Bibliothèque de l'Institut d'Histoire de l'Art* (INHA), *Collections Jacques Doucet*, em Paris, escrita em 1816 por Jean-Baptiste Debret a um amigo denominado “Camarade De La Fontaine”, “relata e esclarece alguns pontos fundamentais dessa história”³⁵⁹. A carta de Debret, deixou claro a grande rivalidade que existia entre Lebreton, chefe do grupo de artistas, e o pintor de paisagem, Nicolas-Antoine Taunay.

Vous me demandez des nouvelles, et je lui répondre, lui dire que la nomination de M. Le Breton a été confirmée par le roi est une chose connue à Rio de Janeiro, Paris, Londres et Lisbonne, mais vous dire comment tout cela est arrivé, c'est ce qui est intéressant et n'est connu que par quelques personnes [...] Pendant ce temps, M. .. Le Breton m'a habitué à la calomnie et la diffamation, mais il n'a fait aucun effet. L'arrivée du duc de Luxembourg a encouragé ceux qui étaient prêts à agir. C'est alors que le tour de la épithète de «prêtre marié» [...] ce qui est arrivé et a causé beaucoup de douleur à M. .. Daranjeau (très ministre qui aime les arts et protège l'expédition) [...] il savait que la force du coup qui exercerait dans l'opinion du roi...³⁶⁰

Debret revelou ao amigo La Fontaine detalhes sobre alguns fatos ignorados por Afonso Taunay e desconhecido por Pedrosa. Como se vê na carta, as acusações contra Lebreton não se limitava a suas posições políticas, mas também a sua vida pessoal, insistindo que ele era um padre casado. Essas acusações provocaram, segundo Debret, “muito pesar ao sr. Daranjeau”, que na

³⁵⁸ “Reina em nosso maldito transporte um egoísmo que realmente não se pode saber que a bordo de um navio”. Manuscritos microfilmados. Bibliothèque d'Art et d'Archéologie Jacques Doucet/Paris. CARAN, sob o código 439, AP4, dossier 8, Papiers Fontaine, L' Architecte Meunié, 1816-1865.

³⁵⁹ DIAS, Elaine. “Uma carta de Jean-Baptiste Debret ao Camarade de la Fontaine na Bibliothèque de L’Inha (França): novos relatos para a História da Missão Artística Francesa no Brasil”. In: *Revista de História da arte e Arqueologia*. Nº05/Dezembro de 2005, p.77.

³⁶⁰ “Tu me pedes notícia, ei-as aqui, dizer-te que a nomeação do sr. Lebreton está confirmada pelo Rei seria algo já conhecido no Rio de Janeiro, em Paris, em Londres, em Lisboa; porém, dizer-te como isto se realizou, eis o dado interessante e que só foi conhecido por algumas pessoas... Durante o tempo em que o sr. Lebreton terminava seu projeto de organização, ele o apresentou, foi eleito e aprovado por todas as pessoas esclarecidas que foram selecionados a ouvir tal leitura, os ministros começaram a ouvir algumas relações suspeitas sobre o sr. Lebreton; no entanto, acostumados aos efeitos da maledicência; da própria calúnia, isto não surtiu nenhum efeito... Foi então que se fez circular o epíteto de padre casado com a certeza de ser sustentado, o que aconteceu e provocou muito pesar ao sr. Daranjeau (ministro que muito aprecia as artes e protege a expedição), ele sabia a força do golpe que isto produzia na opinião do Rei...”, In: *Lettre de Jean-Baptiste Debret au camarade De La Fontaine à Paris*, 27 de novembro de 1816.

verdade era o Conde da Barca, um dos grandes incentivadores da “missão francesa”.

Lebreton viveu na cidade de Tulle e dava aulas de retórica. Foi neste período que teria se casado. Entretanto, já tinha abandonado a batina e engajado nas lutas revolucionárias dos anos de 1789. Apesar disso, sempre foi acusado de “padre casado”, apelido que vinha desde a França e encontrou popularidade no Brasil. Ainda na carta, Debret relatou ao seu amigo:

Il a été suspendu notre travail, sr. T. gardé ainsi que son silence, il a ouvert la première visite, il a daigné faire M. Duke, humblement vous demander votre protection obtenez-vous la place de directeur et celle de Secrétaire à l'un de ses fils, qui a provoqué un effet néfaste sur l'esprit de M. Ambassadeur; il se répandit rapidement et a grandi clarification. Le père Don Bazile T, pensant que leur antagonisme avait la vie solide, il a décidé de la menacer complètement divulguer qu'il était l'un des régicides français. Ce dernier la calomnie était si forte que le gouvernement a demandé des renseignements auprès de l'ambassade; Il a donc été bien établi qu'il était une calomnie atroce. Cela a rendu notre directeur plus intéressant présent dans les yeux de la ministre qui l'a protégé. Mais comme ce bruit avait passé pour bouches respectables, la question est devenue délicate. Rien ne se précipita; deux mois plus tard, le ministre du Trésor royal, grand esprit de l'homme et de zèle pour notre travail, les esprits se calma et rassuré consciences, prouvant que la personne sur qui relevant de cette information n'a rien à voir avec notre directeur depuis il avait été reconnu que notre homme ne faisait pas partie de la Convention nationale. M. T., si bien compris que le silence, qui a ouvert la première visite qui a daigné vous demander à M. Duke et vous demande simplement votre protection pour vous obtenir le poste de directeur et le secrétaire pour l'un de ses fils, qui Il a causé beaucoup d'inquiétude dans l'esprit de M. Ambassadeur; et cela se répandit bientôt et a conduit à une clarification³⁶¹

Neste trecho da carta, Nicolas Taunay, aparece como “sr. T” ou “pai Dom Bazile T”. Segundo

³⁶¹ “Foi suspenso nosso trabalho, sr. T. agourou tão bem seu silêncio que ele se abriu à primeira visita que lhe dignou fazer o sr. Duque, pedindo-lhe humildemente sua proteção para lhe fazer obter o lugar de Diretor e aquele de Secretário para um de seus filhos, o que causou um péssimo efeito no espírito do sr. Embaixador; isto se espalhou rapidamente e trouxe à tona esclarecimento. O pai Dom Bazile T, pensando que seu antagonismo tinha vida sólida, resolveu, para ameaçá-la completamente, divulgar que ele era um dos regicidas franceses. Esta última calúnia era tão forte que o governo procurou informações junto à embaixada; foi, portanto, bem verificado que se tratava de uma atroz calúnia. Isto tornou nosso atual diretor mais interessante aos olhos do ministro que o protegia. Mas, como este ruído tinha passado para as bocas respeitáveis, a questão tornava-se delicada. Nada se precipitou; dois meses depois, o ministro do Tesouro Real, homem de grande espírito e zelo por nosso trabalho, acalmou os espíritos e tranquilizou as consciências, provando que o indivíduo sobre o qual recaíam estas informações não tinha nenhuma relação com nosso diretor..., visto que tinha sido reconhecido que nosso homem não fazia parte da Convenção Nacional. O sr. T., entendeu tão bem esse silêncio, que se abriu à primeira visita que se dignou de lhe fazer o senhor duque e lhe pediu simplesmente a sua proteção para lhe conseguir a vaga de diretor e a de secretário para um de seus filhos, o que causou muito mal-estar no espírito do sr. embaixador; e isso se espalhou logo e levou a esclarecimentos.”, in: Lettre de Jean-Baptiste Debret au camarade De La Fontaine à Paris, 27 de novembro de 1816.

Debret, Nicolas não aceitou ser considerado como um simples pintor de paisagem, abaixo de Debret, que era pintor de história. Taunay não aceitava a sua colocação como mero pintor de paisagem, pois ele foi membro do *Institut de France* e não havia sido expulso de forma humilhante como Lebreton.

Lebreton acreditava que Taunay, na qualidade de um renomado paisagista, poderia dar “bons conselhos aos alunos ingressos na Escola, mas não poderia ser considerado um “clássico” quando se tratava do ensino de desenho; já Debret e Grandjean seriam “as colunas”³⁶² da instituição. A pintura de paisagem não parecia um lugar de destaque no anteprojeto desenvolvido por Lebreton. Como se vê, Lebreton parecia fazer uma “espécie de concessão à idade “avançada” de Taunay (o primeiro); como se a posição dele na escola estivesse garantida só por conta disso”.³⁶³

Voltando a carta, Debret nos dá mais detalhes sobre a sua opinião em relação à Nicolas Taunay:

La scène est devenue plus agitée, le soleil a autorisé cette journée fatidique, j'ai eu l'honneur de faire des dessins en direct de la famille royale lors de la visite qu'ils ont fait à Praia Grande. [...] Oh, la douleur! Oh, désespoir! Oh, la colère! La famille T. recueillies estime que cette protection exclusive accordée pour moi, c'est une insulte à sa personne, en tant que membre de l'Institut de France, et son talent de peintre de genre. Seule la lune appris de parcelles, la vengeance de projets qui ont été traités au cours de la nuit qui a suivi ce voyage fatal.³⁶⁴

Devido a demora na construção da Escola de Belas Artes, Debret se aproximou do rei e dos integrantes da corte. Essa aproximação, segundo Debret, incomodou Taunay, pois ele é que deveria ser nomeado pintor da corte, assim como achava que o cargo de secretário, na qual Pierre Dillon ocupava – “deveria ser ocupado por um dos seus filhos”³⁶⁵.

³⁶² Schwarcz, Lilia Moritz. 2008, p.232.

³⁶³ Schwarcz, Lilia Moritz. 2008, p.234.

³⁶⁴ “A cena ficou mais agitada, o sol clareou esse dia funesto em que tive a honra de fazer desenhos ao vivo da Família Real, durante a visita que fizeram à Praia Grande. [...] Oh, dor! Oh, desespero! Oh, ira! A família T. reunida julga que tal proteção exclusiva que me foi concedida é um insulto à sua pessoa, como membro do Institut de France, e a seu talento como pintor de gênero. Somente a lua ficou sabendo dos complôs, dos projetos de vingança que foram tratados durante a noite que seguiu essa jornada fatal”, in: Lettre de Jean-Baptiste Debret au camarade De La Fontaine à Paris, 27 de novembro de 1816.

³⁶⁵ Schwarcz, Lilia Moritz. 2008, p.233.

Cansados de esperarem pela fundação da Academia, Debret e Montigny resolveram alugar uma casa no centro do Rio e lá começaram a ensinar por conta própria. Com isso, os dois artistas ganhavam um lugar privilegiado na estrutura da corte³⁶⁶. Por um longo tempo, Debret trabalhou como decorador real, realizando panos de boca para o teatro e decorações para as comemorações da corte:

Na realidade, as cerimônias de culto, os divertimentos populares, as funções da corte não faltavam absolutamente ali. Aclamações reais e casamentos principesco, funerais de cardeais e ruidosas folganças de negros, espetáculos de gala composto de dramas patrióticos e danças alegóricas, cavalcadas e touradas, festas de igrejas, em que pregavam oradores de renome, recepções acadêmicas, procissões magníficas e revistas militares – tudo isso se passava no cenário da cidade tão provincianamente calma até então e que tomava cada vez maiores proporções.³⁶⁷

Já Taunay se isolou na sua propriedade na Tijuca. No seu livro *Souvenirs d'un aveugle*, Arago dizia ter encontrado Nicolas Taunay “desanimado e quase envergonhado diante da inutilidade dos esforços em prol da causa das Artes”, concluindo que “felizmente trabalhava sempre perto da deliciosa cascata da Tijuca, onde os graciosos e ativos pincéis continuavam a enriquecer-lhe a pátria com grande número de lindas paisagens e quadros anedóticos”. Mas a Escola de Belas Artes parecia estar bem longe de Taunay: “Tudo acabou no Brasil para os homens de talento que imaginavam ali criar uma nova religião das letras, ciências e artes. Quanto raiará para os brasileiros o dia em que compreendam que nesta religião unicamente assentam as glórias da nação?”³⁶⁸

Taunay não tinha mais esperança em relação ao funcionamento da Escola de Belas Artes. Em uma carta de 27 de outubro de 1817, menos de um ano depois de ter desembarcado no Brasil, desabafou: “Há um relato cultural no Brasil, que estaria ainda submetido ao domínio religioso e longe da influência do espírito das Luzes”³⁶⁹.

Mas a situação piorou com a morte do conde da Barca em 22 de junho de 1817, o único

³⁶⁶ Não se esquecendo que os dois artistas foram responsáveis pelas comemorações e rituais da corte.

³⁶⁷ LIMA, Oliveira. 1997, p.165.

³⁶⁸ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, pp. 181-2.

³⁶⁹ Carta datada de 27 de outubro de 1817 e encontrada no Arquivo da Escola de Belas Artes (Rio de Janeiro). Ver: Schwarcz, Lilia Moritz. 2008, p.275.

protetor e simpatizante dos artistas franceses. A morte do conde da Barca escancarou as fragilidades e intrigas que marcaram, desde o início, a formação da “missão francesa”.

Assim o destino dos artistas da “missão francesa” foi selado: Taunay se refugiou na sua propriedade que ele adquiriu na Floresta da Tijuca. Lebreton ficaria isolado na sua casa no bairro do Flamengo. O mesmo morreria em 09 de junho de 1819, frustrado com o fracasso do projeto da construção de uma Academia de Belas Artes em terras brasileiras.

Com a morte de Lebreton, Taunay achou que ocuparia o cargo de diretor da Escola de Belas-Artes. Mas isso não aconteceu, pois o cargo ficou com o “mediocre pintor português, Henrique José da Silva, recém-vindo de Portugal”³⁷⁰. Para Taunay, o sucessor “naturalmente indicado” de Lebreton era o pintor de paisagem Nicolas Antonio Taunay:

Seu sucessor, naturalmente indicado, era e só poderia ser Nicolau Antônio Taunay; quando não fosse pela capacidade, sobrava-lhe o prestígio da idade, do renome, da posição na Arte contemporânea, e a qualidade de membro do Instituto de França.³⁷¹

Sua nomeação foi confirmada no decreto de 25 de novembro de 1820. No mesmo decreto Pedro Dillon, secretário, não figurava mais entre os pensionistas, sendo substituído por outro português, o padre Luiz Rafael Soyé. Os artistas franceses ficaram indignados com a escolha do novo diretor, “o mediocre pintor Henrique José da Silva”. Nicolas Antoine Taunay não se conteve: “reagindo à afrontosa escolha, retirou-se em princípio de 1821 para a pátria”³⁷². Dos artistas franceses só restavam Debret, Grandjean de Montigny, Augusto e Felix Emilio Taunay. A carta de Debret ao seu *Camarade De La Fontaine*, completa a linha de raciocínio de Pedrosa: as disputas e intrigas políticas contribuíram para o fracasso da “missão francesa”.

Mas a tese de Pedrosa vai além das explicações sobre o fracasso da “Missão Artística Francesa”. A intenção de nosso crítico era mostrar os problemas das influências externas na história

³⁷⁰ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.222.

³⁷¹ TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.172.

³⁷² TAUNAY, Afonso Escragnolle. 1956, p.222.

da arte brasileira. A seu ver, a presença daqueles artistas franceses no Brasil de D. João VI contribuiu para interromper o curso de nossa tradição artística, o barroco, via Lisboa:

os nobres davidianos vinham alterar o curso da nossa verdadeira tradição artística, que era a barroca, via Lisboa. Os portugueses estavam ainda mais próximos dessa tradição do que talvez qualquer outro povo europeu da época. Os melhores pintores portugueses aquele tempo – e não eram nada insignificantes: um Sequeira resiste, e com vantagem, ao confronto com qualquer dos mestres franceses da missão – já começavam a beber na Inglaterra as fontes de uma nova inspiração que ia, pouco tempo depois, ganhar, contra o neoclassicismo e contra David-Ingres, a batalha do romantismo em Paris. Dessas mesmas fontes ia, mais tarde, dentro do coração da grande metrópole, jorrar uma nova estética, muito mais profunda, aliás, do que o neoclassicismo: a revolução impressionista³⁷³.

Para Pedrosa, a “missão francesa” teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a “civilização portuguesa começava a ganhar aqui contornos de cultura local”. Mas não só isso, “ela vinha também interromper uma atualização que possivelmente nos seria melhor assegurada via Portugal”, que se aproximava do Romantismo inglês, e que depois “triumfaria em todo o Continente”³⁷⁴.

A vinda da “missão francesa” alterou o modo de como se fazia arte no Brasil, bem como a maneira de se compreender a profissão de artista plástico. Tudo isso graças à instalação da Academia de Belas-Artes no Rio de Janeiro. Apesar de haver uma produção artística no Brasil antes de 1816, e mesmo aulas de desenhos e pinturas, foi apenas com a vinda da “missão francesa” que houve uma sistematização do ensino e da prática artística por meio da Academia.

Os artistas franceses são considerados como os fundadores da arte acadêmica no Brasil, responsáveis por uma organização artística dentro de linhas metodológicas rígidas, com modelos e temáticas bem definidas, exames de aptidão e um sistema de premiações. Por ela passaram artistas que contribuíram para a constituição do cenário artístico nacional: Victor Meirelles, Rodolfo Amoedo, Henrique Bernardelli, Pedro Américo, Eliseu Visconti, Artur Timóteo da Costa, Belmiro de Almeida entre outros. Essa tradição foi posta em xeque somente com a absorção da Academia,

³⁷³ PEDROSA, Mário, 1998. p.84.

³⁷⁴ PEDROSA, Mário, 1998. p.16.

depois Escola Nacional de Belas Artes, pela atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, exatamente quando o Modernismo surgiu de forma devastadora no cenário cultural artística nacional.

Portanto, a tese de Pedrosa nos apresenta elementos preciosos para uma reavaliação a respeito dos personagens e fatos que cercaram a vinda desses artistas franceses ao Brasil, lançando novas luzes sobre o problema das influências estrangeiras em nossa cultura.

Considerações Finais

Como vimos, o historiador Afonso Taunay foi o grande responsável pelo mito fundador em torno da “missão francesa”. De acordo com a versão consagrada, foi atendendo um pedido do ministro conde da Barca que d. João VI manda vir para o Brasil um grupo de artistas franceses com o objetivo de modernizar e trazer para o público brasileiro o gosto pela arte culta europeia. Para tal empreendimento, eles resolveram encarregar o Marques da Marialva, então embaixador português na França, de contratar um grupo de artistas e artífices que no Brasil viesse fundar uma escola de ciências, artes e ofícios”. O Marquês de Marialva consultou o afamado naturalista alemão Alexandre Humboldt a respeito das intenções do governo português.

Ciente disso, Humboldt o apresentou Joachim Lebreton, secretário recém-demitido da Classe ou Academia de Belas Artes do Instituto de França. Entretanto, o Marquês de Marialva não levou a cabo as negociações com Lebreton, deixando-as para o seu auxiliar na embaixada de Paris, o encarregado de negócio Francisco José Maria de Brito, conhecido como Cavaleiro Brito. Lebreton entrou em negociação com o Cavaleiro Brito, de que resultou no embarque para o Rio de Janeiro, a 22 de janeiro de 1816, no porto de Havre de Grace, num pequeno veleiro norte-americano, o *Calphé*, fretado por Le Breton.

Os componentes dessa “missão artística” era composta por vinte pessoas, todas elas lideradas por Lebreton. Junto com ele vieram pintores como Nicolas-Antoine Taunay e Jean-Baptiste Debret; o arquiteto Grandjean de Montigny; o escultor e gravador Auguste Marie Taunay, irmão de Nicolas; o gravador de medalhas Charles-Simon Pradier e os irmãos Marc de Zepherin Ferrez. Além desses artistas, constavam os especialistas em artes mecânicas como François Ovide, Charles Henri Lavasseur e Louis Symphorien Meunier e o ajudante de Auguste Taunay, François Bonrepos.

Entretanto, foram muitos os obstáculos que os artistas franceses encontraram para que tal projeto pudesse dar certo. Segundo o nosso historiador, o fracasso da implantação do projeto da Escola de Belas-Artes, como havia idealizado Lebreton, se deve a dois fatores combinados: a

obstinada perseguição do cônsul-geral francês, o coronel Jean-Baptiste Maler e os ciúmes dos portugueses em relação aos artistas franceses, personificado na figura do pintor Henrique José da Silva.

A tese de Pedrosa vai justamente ir contra essa simplificação em torno da problemática que gira em torno da vinda e fracasso da “missão francesa”, procurando discutir quais eram os percalços políticos que adiaram e modificaram o projeto da Escola de Belas-Artes no Brasil. Para ele, a “missão francesa” nunca teve um caráter oficial, ou seja, fruto do convite formal de d. João VI. Esses artistas bonapartistas vieram para o Brasil por conta própria, precipitado pelas perseguições políticas que assolou a França depois da queda do Governo dos Cem Dias de Napoleão Bonaparte. Entretanto, eles “não eram intruso”. O governo português foi avisado da vinda deles, esperando-os com “a benevolência costumeira do próprio D. João nesses casos e a solicitude de um fidalgo de largas vistas como o Conde da Barca”.³⁷⁵

Baseando-se em uma farta documentação³⁷⁶, principalmente os acervos diplomáticos do Rio de Janeiro, e “em uma fundamentação teórica inovadora para o estudo das artes no período, um marxismo bastante sofisticado”³⁷⁷, o nosso crítico chega a conclusão que a questão da “missão artística” foi de ordem política:

Havia uma incompatibilidade manifesta ente os artistas que vieram, todos bonapartistas fervorosos, principalmente o seu guia, e a realidade de uma Corte ainda apavorada com as idéias revolucionárias que ainda agitavam a França, mesmo depois da queda de Bonaparte, e começavam, aliás, a espalhar-se pelo resto da Europa, minando os próprios países vitoriosos sobre o Corso.³⁷⁸

A grande inovação que essa tese trouxe para a historiografia brasileira foi a de enxergar a questão da “missão francesa” em um contexto maior: a situação da Europa pós-Napoleão

³⁷⁵ TAUNAY, Afonso. 1956. p.17.

³⁷⁶ Que em grande parte também foi explorada por Afonso Taunay.

³⁷⁷ ALAMBERT, Francisco. *Portugal e Brasil na crise das artes: da Abertura dos Portos à Missão Francesa*. In: OLIVEIRA, Luís Valente; RICUPERO, Rubens (org.). *A Abertura dos Portos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 156.

³⁷⁸ PEDROSA, Mário. “Da Missão Francesa – seus obstáculos políticos”, em Otilia Arantes (org.), *Acadêmicos e Modernos, Textos Escolhidos/Mário Pedrosa*, v. III (São Paulo: Edusp, 1998), p.89.

Bonaparte, a Restauração borbônica e o “terror branco”. Após as Guerras Napoleônicas, o mapa da Europa foi redesenhado, com atenção considerável para o equilíbrio das cinco grandes potências que emergiram depois da guerra: Rússia, Inglaterra, França, Áustria e a Prússia.³⁷⁹ A Inglaterra garantiu a sua supremacia nos mares, anexando pontos estratégicos nas regiões do Mediterrâneo, nas Índias e nas Antilhas. A Rússia anexou parte da Polônia, Finlândia e a Bessarábia. A Prússia ficou com boa parte da região do Reno. A Áustria recebeu não só as regiões da Lombardia e Veneza, como também garantiu a sua supremacia política na Itália. Nas Américas, formaram-se jovens repúblicas independentes e não-escravistas. No caso da França, o Tratado de Paris impôs o pagamento de indenizações de guerra e a ocupação de seu território pelo exército aliado.³⁸⁰

Foi neste ambiente europeu conturbado, com a recondução dos Bourbons e as perseguições políticas, conhecido como “terror branco”, que muitos bonapartistas procuravam exílio em outros países. Sobre esta questão Pedrosa chegou a uma conclusão: “sem Waterloo não teria havido a Missão Artística de 1816, pelo menos com as personalidades que a compuseram”.³⁸¹ A situação desse artistas franceses depois da queda definitiva de Bonaparte era insustentável:

A situação de todos esses homens era precaríssima, a começar pelo velho pintor consagrado, que havia perdido inclusive a fortuna da mulher, sem falar nos seus clientes imperiais, com um filho, Carlos, “bonapartista ardente, como seu irmão Augusto, o escultor” dispensado do exército por suas convicções bonapartistas, e que era o mais insofrido para a partida; Debret, que perdera o filho, Montigny, que perdera a posição na corte de Jerônimo Bonaparte; todos eles, enfim, se sentiam como que desamparados, como ruínas de um imenso naufrágio. Quanto a Le Breton, sem emprego, às portas da miséria, “seu persona”, nos diz o provector historiador, era “ingratíssima aos Boubons, recém-reentronizados em França. Precisava expatriar-se, pois não tinha meios de subsistência senão as colocações oficiais”.³⁸²

Todos eram vítimas desse “imenso naufrágio”, tanto os artistas bonapartistas franceses quanto a corte Portuguesa, que precisou refugiar-se para Brasil diante do avanço das tropas de Junot. Foi

³⁷⁹ Sobre esta questão ver: HOBBSAWM, Eric. *Era das revoluções: Europa 1789-1848*, trad. Maria Tereza Lopes e Marcos Penchel. Rio de Janeiro, ed. Paz e Terra, 1977.

³⁸⁰ As fronteiras franceses permaneceram as mesmas antes da Guerras Napoleônicas.

³⁸¹ PEDROSA, Mário, 1998, p.100.

³⁸² PEDROSA, Mário, 1998, pp.102-103.

neste contexto que o Rio de Janeiro tornou-se “palco de conflitos políticos que aconteciam na França napoleônica no contexto da Santa Aliança, materializados principalmente na “perseguição” de Lebreton pelo cônsul-geral francês”.³⁸³ Sobre esta querela, Pedrosa não aceitou a ideia de que um dos motivos do fracasso da “missão francesa” se deve à tenaz perseguição de Maler, pois, “seria ultrapassar as instruções que tinha”.³⁸⁴

Com já dissemos antes, a sua atividade como cônsul-geral no Brasil foram marcadas por um profundo ódio a qualquer pessoa que tivesse apoiado a causa de Napoleão Bonaparte. Nas correspondências diplomáticas, Maler deixou transparecer a suas preocupações sobre a vinda desse artistas bonapartistas para o Brasil. Principalmente com a Revolta de Pernambuco (1817), que o deixou extremamente paranoico com a possibilidade de desenvolver movimentos revolucionários na América.

Foi neste clima de psicose que Maler perseguiu os membros da “missão francesa”, tendo como alvo o líder do grupo: Joachim Lebreton. Apesar das recomendações do duque de Richelieu, chefe da diplomacia francesa, de conceder aos artistas franceses toda a assistência a quem tem direito qualquer emigrante francês em terras estrangeiras, Maler já havia rompido hostilidades contra Lebreton, chegando até a pedir para D. João VI não nomear para o cargo de diretor da instituição este “antigo republicano energúmeno, servidor fidelíssimo de Napoleão I, e correligionário daqueles que havia forçado Sua Majestade Fidelíssima a embarcar para a América”.³⁸⁵

Para Pedrosa, Maler era um reacionário, “mas cumpridor de seus deveres e atento ao que considerava os interesses do Bourbon a quem era afeito”³⁸⁶. Maler não “intrigava e inventava alarmes para impressionar o rei e o Marquês de Aguiar”. Pelas notícias de jornais que chegavam dos navios aportados no Brasil, o cônsul francês tinha “bastante matéria para inquietar-se e envenenar-

³⁸³ ALAMBERT, Francisco, 2007, p.158.

³⁸⁴ PEDROSA, Mário, 1998, p.104.

³⁸⁵ TAUNAY, Afonso. 1956. p.22.

³⁸⁶ PEDROSA. Mário. 1998. p.105.

se”³⁸⁷.

Ele também não aceitou que ela seja obra das intrigas do pintor português Henrique José da Silva, “um pintor de medíocre e pai de numerosa família” que “vegetava em Lisboa” e que nomearam “professor de desenho e diretor das escolas”, “na vaga resultante da morte de Sr. Lebreton”³⁸⁸. Para Pedrosa, os artistas franceses “consideravam a introdução de Henrique José da Silva e do padre Soyé” uma “introdução indébita na seara deles”³⁸⁹. O novo projeto de organização da academia, diz Debret, foi “redigida à nossa revelia e apresentada apressadamente pelo ministro do Interior ao Rei, nomeou-o professor de desenho e diretor das escolas”³⁹⁰.

Sobre esta questão, Debret diz: “Aqui começam as intrigas portuguesas contra os acadêmicos franceses, inevitável consequência [sic] da introdução inconveniente de dois portugueses no corpo acadêmico composto essencialmente de franceses”.³⁹¹ A instituição nem ao menos existia e estamos diante de uma luta pelo poder. Enquanto os portugueses consideravam como sendo por direito a direção da instituição, os franceses se sentiam como os únicos em condição de disseminar a “ilustração” em terras brasileiras.

A nova situação vivida pelo Brasil, principalmente com a elevação do Rio de Janeiro a centro político-administrativo do Império Português, trouxe várias mudanças em sua estrutura, aumentando significativamente o fluxo comercial e populacional, pois vieram para a capital mais de quinze mil pessoas. O decreto de 28 de janeiro de 1808 que abriu os portos brasileiros as “nações amigas”, modernizou “a acanhada vida colonial, com padrões de costumes e idéias novas”. Com isso, concentrou-se no Rio de Janeiro uma “camada funcionária e faminta de empregos, sob o patrocínio do estado-maior de domínios, reunindo explorados e exploradores no mesmo solo”³⁹². Foi

³⁸⁷ PEDROSA, Mário. 1998. p.106.

³⁸⁸ PEDROSA, Mário. 1998. p.57.

³⁸⁹ PEDROSA, Mário. 1998. p.53.

³⁹⁰ DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Trad. e notas de Sérgio Milliet, notícia biográfica de Rubens Borba de Moraes. 6ª edição. ed. Martins, São Paulo, 1975, p.106.

³⁹¹ TAUNAY, Afonso. 1956. p.113.

³⁹² FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. – 13. ed. – São Paulo: Globo, 1998, p.249.

neste contexto que Henrique José da Silva desembarcou no Rio de Janeiro, um ano depois da morte de Lebreton, recorrendo a máquina burocrática como um meio de ganhar a vida. Sobre isso, o nosso crítico disse:

Henrique José da Silva, pintor português, veio para o Brasil precisamente nessa época, em que uma última forma de “despotismo ilustrado” tentava salvar a colônia para a coroa bragançina e, ao mesmo tempo, elevar o edifício do novo Reino. A velha burocracia monárquica era o último refúgio dos lusos em face da marcha para a independência e a separação e da invasão crescente de estrangeiros de toda a sorte para novas funções e novas necessidades do Estado nacional que se ia erguendo.³⁹³

A grande esperança dos portugueses que emigravam para o Brasil, mesmo depois da volta de d. João VI a Portugal, “não era o rei, nem os ministros, mas os burocratas, os militares, que resistiam, aberta ou passivamente, às mudanças e transformações dos tempos”.³⁹⁴ Faoro chamou a atenção para a organização dessa burocracia no Brasil:

Organizar o império, para o ministério, seria reproduzir a estrutura administrativa portuguesa no Brasil e colocar os desempregados. O eixo da política era mesmo, secularmente fundido: o reino deveria servir à camada dominante, ao seu desfrute e gozo. Os fidalgos ganharam pensões, acesso aos postos superiores os oficiais da Armada e do Exército, empregos e benefícios os civis e eclesiásticos.³⁹⁵

Esses burocratas que se instalavam nas instituições brasileiras “eram particularmente ciumentos de seus postos dados no Brasil”³⁹⁶, vivendo em guerra não só com os brasileiros, como também com os artistas franceses. Desde a vinda da monarquia portuguesa ao Rio de Janeiro, acelerou-se a diferença entre uma burocracia enraizada e as necessidades de renovação do próprio aparelho do Estado. Para ilustrar tal situação, Pedrosa citou o exemplo do plano para a criação de Universidade no Brasil:

O caso da Universidade foi a respeito bem típico. Garcia Stockler, filho de um cônsul alemão das cidades hansenianas em Lisboa, membro eminente da Academia das Ciências, arquetou um plano de universidade para o Brasil, quando o príncipe

³⁹³ PEDROSA, Mário. 1998. pp.78-79.

³⁹⁴ PEDROSA, Mário. 1998. p.81.

³⁹⁵ FAORO, Raymundo. 1998. p.251.

³⁹⁶ PEDROSA, Mário, 1998. p.83.

D. João aqui se instalou. O plano Stockler era em parte concebido no espírito das Escolas de Altos Estudos da Alemanha. O Conde Linhares aceitou a idéia com as duas mãos. Mas a oposição foi tremenda por parte dos que desejavam continuasse o Brasil na dependência de Portugal, como colônia cultural deste. Linhares, como anos mais tarde o seu colega e rival, Araújo, teve de ceder à pressão reinol e a idéia de Universidade no Brasil foi abandonada, nos alvares de nossa independência.³⁹⁷

Herdeiros de uma cultura pautada não só na autonomia da pessoa como também na universalidade das leis, os artistas franceses viram-se diante de uma sociedade escravocrata baseada no clientelismo e no favor. Segundo Schwarz, esse antagonismo produziu no Brasil uma coexistência bem peculiar: “adotadas as idéias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o momento de arbítrio que é a natureza do favor”³⁹⁸.

Apesar das desconfianças que pairava em torno dos membros da *missão francesa*, ela era também desejada. Longe de sua metrópole e querendo criar uma imagem de que o Brasil era uma terra passível de ser civilizada, a corte portuguesa recorreu aos serviços dos artistas neoclássicos. Em vez de representar uma corte europeia exilada na América, surgiram imagens de um império ornamentada por referências neoclássicas, com o objetivo de legitimar a sua permanência em terras brasileiras. Sobre esta questão, Alambert disse:

Pois os franceses não traziam apenas o perigo das idéias napoleônicas ou o fantasma jacobino; portavam também as “luzes” e a “cultura” de que a Corte derrotada, humilhada e exilada tanto necessitava para sua aparência. Ainda que em franca incompatibilidade com seus princípios formadores (o racionalismo da ilustração e o liberalismo nos moldes franceses napoleônicos), o estilo neoclássico dos artistas franceses, bem adaptado às circunstâncias, serviu à propaganda monárquica, rearranjando para tanto a forma estética e o conteúdo de idéias. E pôde servir também a interesses locais, sobretudo do Rio de Janeiro, na medida em que certos grupos de negociantes era beneficiado pela ruptura do pacto colonial e da aliança econômica com o rei, conseguindo assim uma nova posição social à custa da promoção das inovações urbanas cuja *imagem* era dada e avalizada pelos artistas franceses e sua nobre arte.³⁹⁹

Neste contexto, a importação de ideias eram visto com desconfiança por muitos membros da

³⁹⁷ PEDROSA, Mário, 1998. p.77.

³⁹⁸ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: Cultura e Política, 3ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.60.

³⁹⁹ ALAMBERT, Francisco, 2007, p.159.

coros portuguesa. Apesar de ter dentro da corte pessoas como o conde da Barca, homem “erudito e letrado” e digno, segundo Pedrosa, “de figurar na Corte de Luís XV e nos salões rococós de Paris do século XVIII” ele servia um “governo absolutista intrinsecamente conservador e fraco e impotente”⁴⁰⁰. Foi neste ponto que Pedrosa chegou a uma conclusão:

Quanto mais os governantes portugueses tinham vastos planos de construção e reconstrução para o novo Reino, mais os portugueses do velho Reino, e os que viviam da Corte no Rio, tipo Marrocos, esse Madame de Sevigné de calças, maledicente, despeitado, amargo e saudosista, se sentiam frustrados. Em política tinham ódio, feito de despeito e frustração, à Inglaterra e medo dos franceses, os cortesãos portugueses do Brasil detestavam os bonapartistas vencidos, os de Portugal os legitimistas vitoriosos; no plano cultural e artístico, tinham horror aos estrangeiros em geral.

Mesmo os revolucionários constitucionalistas portugueses desejavam manter o Brasil e mesmo Portugal sem grandes mudanças. Segundo Pedrosa, “para eles, a revolução não era uma nova ordem de coisas, não era a reconstrução ou a construção da sociedade como se fazia, ou tinha de se fazer no Novo Mundo, de alto a baixo. Era no fundo, principalmente, a vitória de um partido”⁴⁰¹. Neste contexto de instabilidade social, qualquer iniciativa era visto como potencialmente perigoso.

Desde a sua chegada ao Brasil, a intenção de Lebreton era fundar uma instituição não só dedicado a educação artísticas, mas também ao ensino de técnicas e ofícios mecânicos. Mas isso se mostrou fora de propósito, principalmente em uma sociedade baseado no trabalho escravo. O grande interesse da corte residia na arte que esses artistas traziam na bagagem, ou seja, o neoclassicismo. Qualquer iniciativa que contribuísse para a racionalização do trabalho e consequentemente a emancipação técnica eram pouco apreciados ou até mesmo descartado.

Ao longo dos anos, o projeto idealizado por Lebreton foi modificado de tal maneira que, no fim, o modelo adotado em 1820 já não era a academia francesa, mas uma academia de Londres, como bem mostrou Pedrosa:

⁴⁰⁰ PEDROSA, Mário, 1998. p.77.

⁴⁰¹ PEDROSA, Mário, 1998. p.78.

Depois do decreto de 12 de agosto de 1816, que criava em tese uma Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, aos quatro meses da chegada nestas paragens dos franceses ilustres chefiados por Le Breton, nada mais se passou até 1820, quando novo decreto real, de 12 de outubro, estabeleceu no Rio de Janeiro a Real Academia de Desenho, Pintura e Arquitetura Civil. O modelo adotado, nos diz o ilustre professor Morales de Los Rios Filho, em seu *Ensino Artístico* (p.64), “era a Academia congênere existente em Londres”. Pelo novo decreto, “sem referência alguma à Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, foi a mesma substituída pela Real Academia”. Não ficou, porém, nisso o avatar da Escola Real, pois pouco mais de um mês depois de promulgado o decreto de outubro, que cria a Academia Real, uma terceira ordenação sai que, esquecendo a anterior, se refere à de 12 de agosto de 1816, como sendo o ato oficial que determinava fossem estabelecidas *algumas aulas de belas-artes*.⁴⁰²

O fracasso na fundação de uma instituição dedicada às artes no Brasil não era segredo para muitas pessoas. Os viajantes bávaros Spix e Martius, que estavam de passagem no Brasil nessa época, atestaram a sua descrença:

Também a atual conseqüência só atual grau de civilização do Brasil é que os habitantes desse país tropical, todo cercado de fantásticas, pinturescas e poéticas belezas naturais, sentem-se mais perto do gozo espontaneamente oferecido por estes tão ditosos céus, do que pela arte que só se atinge com esforço. Essa razão caracteriza a direção que tomam as tentativas artísticas e científicas em toda a América, e que deve ter mostrado ao Regente que aqui se devia primeiro cuidar da fundação dos alicerces do estado, antes mesmo de pensar em seu embelezamento pelas artes.⁴⁰³

Os portugueses argumentavam que o governo deveria se contentar com uma simples escola de desenho, o que seria mais que suficiente “para um país novo como Brasil”,⁴⁰⁴ além de afirmarem que as despesas com a instalação de uma instituição de artes, como queriam os franceses, eram caras e desnecessário.

Para que uma Escola de Belas Artes funcionasse à maneira das instituições francesas, foi necessário, segundo Pedrosa, “que toda uma época de transição transcorresse até que as amarras políticas e os laços culturais com Portugal afrouxassem”.⁴⁰⁵ O nosso crítico argumentou que

⁴⁰² PEDROSA, Mário, 1998. pp. 47-48.

⁴⁰³ SPIX, Johann Baptist von, & MARTIUS, Carl Friedrich Phillip von. *Viagem pelo Brasil* (1817-1820). Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1979, vol II, p.226.

⁴⁰⁴ DEBRET, Jean-Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo: Martins; Edusp, 1972, vol.3, p.113.

⁴⁰⁵ PEDROSA, Mário, 1998. p.59.

nenhuma instituição deste porte poderia funcionar sem mudanças profundas nos valores vigentes. Este “verdadeiro sonho da Renascença”, segundo Oliveira Lima, “acabariam por ser votado ao abandono”.⁴⁰⁶

Também não podemos ignorar que havia um clima nada amigável entre os próprios integrantes da “missão francesa”, muito bem relatada em uma carta de Debret para o seu *Camarade de La Fontaine*. Na carta, ele relatou que Nicolas Taunay resolveu espalhar que Lebreton era um padre que havia abandonado a batina. Segundo Debret as acusações contra Lebreton tinha como objetivo impedir a sua nomeação como diretor da Escola de Bela Artes, abrindo espaço para a nomeação de Nicolas Taunay. Foi por essas e outras que a Escola de Belas Artes idealizada por Lebreton nunca poderia dar certo: “seja pelo fantasma recorrente da volta de Napoleão, da independência da Argentina, da sedição interna (cuja imagem vinha do movimento pernambucano de 1817) ou do temor do fim da escravidão”⁴⁰⁷.

Entretanto, a tese de Pedrosa vai além das explicações sobre o fracasso da “Missão Artística Francesa”. A intenção de nosso crítico era mostrar também os problemas das influências externas na história da arte brasileira. Para o nosso crítico, a presença daqueles artistas franceses no Brasil de D. João VI contribuiu para interromper o curso de nossa tradição artística, o barroco, via Lisboa.

Esse neoclassicismo transplantado para o Brasil, segundo Pedrosa, teria impedido a consolidação de um processo pelo qual a “civilização portuguesa começava a ganhar aqui contornos de cultura local”. Mas não só isso, “ela vinha também interromper uma atualização que possivelmente nos seria melhor assegurada via Portugal”, que se aproximava do Romantismo inglês, e que depois “triumfaria em todo o Continente”⁴⁰⁸. Ou seja, a “atualização estética” que os

⁴⁰⁶ LIMA, Oliveira. *D. João VI no Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p.252.

⁴⁰⁷ ALAMBERT, Francisco. *Portugal e Brasil na crise das artes: da Abertura dos Portos à Missão Francesa*. In: OLIVEIRA, Luís Valente; RICUPERO, Rubens (org.). *A Abertura dos Portos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 161.

⁴⁰⁸ PEDROSA, Mário, 1998. p.16.

artistas franceses prometiam trazer para o Brasil já vinha sendo superada na Europa pelo Romantismo.⁴⁰⁹

Não há como negar que com a chegada dos artistas franceses no Brasil e a instalação da Academia de Belas Artes, contribuiu para por um fim no desenvolvimento de uma estética barroca com feições nacionais. No Brasil, o estilo barroco ganhou a partir da década de 1920, com o modernismo, uma importância predominante na construção de uma identidade cultural e estética própria: a chamada “brasileiridade”. O termo “barroco” provocou uma controvérsia, discutida até hoje, não somente por historiadores e críticos de arte. Assim como muitos outros artistas e críticos modernistas dos anos 1930, Mário de Andrade viajou para Minas Gerais e desenvolveu o conceito de uma arte nacional construída com base no “barroco de Minas”. Apresentado como um artista autóctone, a obra de Antônio Francisco Lisboa, mais conhecido como Aleijadinho, serviu de base para o nascimento da nação brasileira e de sua representação artística, especialmente para os modernistas.⁴¹⁰

Justamente esta capacidade de criar algo original ou “brasileiro” foi abordada pelo crítico e historiador de arte Rodrigo Naves em sua análise da obra de um dos integrantes da “missão francesa”: Jean-Baptiste Debret. No Brasil, Debret procurava “encontrar uma forma artística que desse conta de um tipo de existência em tudo diverso da França revolucionária”.⁴¹¹ Para isso, Debret abandona a atitude acadêmica, fundada na “aplicação irrefletida de regras e padrões fixos”⁴¹² a fim de dar conta de um projeto formal que atendessem a uma realidade local e específica.

⁴⁰⁹ Segundo Argan “o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos”, sendo que a diferença de ambas consiste sobretudo “no tipo de postura (predominante racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social”. Ver ARGAN, Giulio Carlo. 1992, p. 12.

⁴¹⁰ Mário de Andrade, em seu trabalho sobre Aleijadinho em 1928, procurou reabilitar a arte barroca não como uma mera cópia de Portugal, mas como uma adaptação criativa perante as adversidades que o Brasil colonial impunha.

⁴¹¹ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil. Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ed. Ática, 2ª edição, 1997. p.35.

⁴¹² NAVES, Rodrigo. 1997. p.117.

As ideias “fora do lugar”⁴¹³, um talento limitado, estranheza diante da realidade brasileira, entre outros aspectos, são noções apresentadas por Naves para justificar as opções de Debret e os limites qualitativos de suas obras.

Este processo em que “as ideologias se moldam entre nós, como uma escultura se molda, adaptando-se, chocando-se e (por vezes) superando-se diante do novo contexto”⁴¹⁴, que muitos intelectuais começaram a pensar o Brasil. Nas décadas de 50 para o 60, o “conceito de formação” teve um papel decisivo no desenvolvimento do novo pensamento crítico brasileiro. Para intelectuais como Caio Prado Jr. (*Formação do Brasil contemporâneo*), Celso Furtado (*Formação econômica do Brasil*), Paulo Emílio Salles Gomes (*Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*) e Antonio Candido (*Formação da literatura brasileira*), esse conceito era primordial para conceber e entender o Brasil e a sua história. Aplicando principalmente no campo da cultura, a ideia de formação baseia-se no princípio de que as formas culturais nacionais são, por um lado, “fundadas sob uma herança colonial que se repõe a par com o progresso e com a modernização capitalista” e, por outro, “sob o desejo histórico dos brasileiros de ter uma cultura – com todas as contradições que esse princípio desejante possa provocar”⁴¹⁵.

Esse conceito vai de encontro com as convicções de Mario Pedrosa de que estávamos “condenados ao moderno”. Ser moderno, neste caso, é uma aposta em um processo de construção aberto a contaminações advindas do exterior. Do mesmo modo que nossa singularidade apontaria para nossa inserção global, esta constatação devia levarmos em uma espécie de liberação. Desde o começo, sem um modelo de origem, sem identidades fixas, estávamos abertos a qualquer tipo de experimentação. Entretanto, Pedrosa considerava que essa relação poderia também agravar as relações de dominação, como bem demonstrou Arantes:

⁴¹³ Noção que Naves toma emprestado de Roberto Schwarz. Ver: SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*, São Paulo: Paz e Terra, 2009.

⁴¹⁴ ALAMBERT, Francisco. *Três críticos: Antonio Candido, Paulo Emílio e Mário Pedrosa*. In SINAIS SOCIAIS | Rio de Janeiro | v.07, n.º.20 | p. 85 | setembro – dezembro 2012.

⁴¹⁵ Idem, p.85.

Sabemos que Mário Pedrosa era anti-imperialista convicto mas temia igualmente o nacionalismo. Também não era etapista. De acordo com uma de suas fórmulas preferidas, sobretudo quando se tratava de definir a civilização do país numa só frase: estávamos “condenados ao moderno” porque não estávamos condenados a reproduzir em nosso futuro o passado dos mais adiantados numa corrida que não poderia não ser a nossa, nem da humanidade. Por outro lado, suas leituras, especialmente trotskistas, lhe ensinaram que uma onda modernizante, talvez inevitável, podia muito bem agravar relações arcaica de dominação. O mesmo valendo para a dimensão estética.⁴¹⁶

Em um país em fase de amadurecimento cultural e material e sem grandes tradições consolidadas e assim suscetível a todas formas de novidade, “haveria de atingir o estágio de “cultura orgânica”, fazendo a devida triagem na sucessão de ismos que por aqui aportassem, de modo a criar uma autêntica arte nacional”, tendo o cuidado em não “degenerar em nacionalismo político, cívico, patriótico sob as suas diversas costumeiras xifrinadas”.⁴¹⁷ Esse era um dos fundamentos de sua crítica de Pedrosa naqueles anos, inclusive ao recapitular a maneira pela qual chegaram ao Brasil a arte barroca e o neoclassicismo.

Portanto, a tese de Pedrosa está intimamente ligado ao projeto de modernismo que ele defendia: rompimento de uma arte acadêmica e de um passado colonial português, como bem demonstrou Alambert:

O modernismo brasileiro, em seu projeto de romper com o passado imediato (a arte acadêmica) e com o longínquo (o passado colonial lusitano), promove uma forte operação histórica. De um lado se volta contra a tradição portuguesa, vista como elemento fundamental para o atraso constante nas relações sociais e culturais do Brasil (como se pode ver no clássico estudo de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*). De outro, sobretudo do ponto de vista estético, quer romper com a tradição européia transplantada para o Brasil monárquico do século XIX, cujo exemplo seria justamente o academicismo plasmado na Escola de Belas Artes, herdeira da confusa trajetória do projeto modificado da Missão Francesa. Mas, ao mesmo tempo, guarda desses dois momentos aspectos importantes. Do passado colonial, resgata a capacidade de adaptação às limitações e condições locais, capazes de superar a mera imitação e criar o novo. Do mundo acadêmico tudo deveria ser negado menos a idéia cosmopolita de se recorrer às influências progressistas externas (sobretudo do modernismo francês), desde que a serviço do processo de formação de uma cultura nacional emancipada. Guardaria ainda uma curiosa semelhança com o projeto original da missão: a idéia de que o conhecimento técnico era parte decisiva da emancipação social e cultural.⁴¹⁸

⁴¹⁶ PEDROSA, Mário, 1998. p.13.

⁴¹⁷ PEDROSA, Mário, 1998. p.145.

⁴¹⁸ ALAMBERT. 2007. p.162.

Ao longo da tese, podemos perceber uma faceta pouco conhecida de Mário Pedrosa, o de historiador. Na tese, ele utilizou a história para entender o processo político e artístico que giravam em torno da *missão francesa*. Graças à sua formação erudita e o seu profundo conhecimento de história da arte, a sua tese nos apresentou elementos preciosos para uma reavaliação a respeito dos personagens e fatos que cercaram a vinda desses artistas franceses ao Brasil, lançando novas luzes sobre o problema das influências estrangeiras em nossa cultura.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

Fontes Primárias

França

Archives Diplomatiques du Quai d'Orsay

- Affaires diverses politiques, sub-série Brasil, caixas 1;2;5;7 e 8;
- Correspondências políticas, Portugal, vols. 129-135;
- Correspondências políticas, Brasil, primeira parte (até 1848);
- Correspondências Consular e Comercial, 1814-1831, vols. 1 a 5;
- Dossiê Individual do coronel Maler (vol. 2709);
- Estado Civil, Rio de Janeiro, caixas 199 e 200;
- Mémoires et documents, Portugal, vols. 11 a 19;
- Mémoires et documents, Brésil, vols. 1;5 e 8;

Bibliothèque d'Art et d'Histoire Jacques Doucet

- Autographes 027, 03, dossier: Taunay, Nicolas-Antoine; Bibliothèque de l'INHA Collections Jacques Doucet (Paris), 29 de novembre 1816 - Carta de Debret, de 17 de novembro de 1816, a P. de La Fontaine;

Centre de Recherche des Archives Nationales (CARAN)

- Papiers Fontaine – 49, ap. 04.

Brasil

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

- 2 Professor de História do Colégio Pedro II.
 - 2.0.1 Correspondências
 - 2.0.2 Notas de trabalho.
 - 2.0.3 Ordem de serviços.
 - 2.0.4 Ato de nomeação.
 - 2.0.5 Documentos de pagamento.
 - 2.0.5.1 Contracheques.
 - 2.0.6 Regimento interno.
 - 2.0.7 Tese para Concurso à Cadeira de História.
 - 2.0.9 Ensaio de Mário Pedrosa.
- Dos obstáculos políticos à Missão Francesa no Brasil [Produção Intelectual de Mário Pedrosa] / Mário Pedrosa. [Rio de Janeiro, 195-]. 2 f. - (3.12.4.12) - Acervo Mário Pedrosa.

Núcleo de Documentação e Memória (NUDOM) do Colégio Pedro II

- Atas de Concursos Públicos – 1956.

Teses

ABRAÇOS, Gabriela Borges. *Aproximações entre Mário Pedrosa e gestalt: crítica e estética da forma*; orientadora Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. S.P., 199 f. Dissertação (Mestrado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) – Universidade de São Paulo, 2012.

ARAUJO, Karina Anhezini de. *Um metódico à brasileira: A História da historiografia de Afonso de Taunay (1911-1939)*. 2006. 218p. Dissertação (Doutorado em História). Faculdade de História, Direito e Serviço Social, UNESP – Franca, 2006.

SANTOS, Beatriz Boclin Marques dos. *O currículo da disciplina escolar História no Colégio Pedro II – a década de 70 – entre a tradição acadêmica e a tradição pedagógica: a História e os Estudos Sociais / Beatriz Boclin Marques dos Santos – Rio de Janeiro, UFRJ/dezembro, 2009. 293 f.*

CIPINIUK, Alberto. *L'Origine de l'Academie des Beaux-Arts de Rio de Janeiro*, thèse présenté pour l'obtention du grade de Docteur en Philosophie et Lettre, Université Libre de Bruxelles, 1989-90.

GOMES, JUNIOR, Guilherme Simões. *Sobre quadros e livros: rotinas acadêmicas – Paris e Rio de Janeiro, século XIX*. Tese (livre-docência). Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2003.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A Viagem Pitoresca e Histórica de Debret: por uma nova leitura*. Tese de doutorado – Campinas, SP, 2003.

MARI, Marcelo. *Estética Política em Mário Pedrosa (1930-1950)*. S.P., 272 f. Dissertação (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo) – 2006, p.154.

MUNERATTO, Bruno Gustavo. *Os movimentos da sensibilidade: o diálogo entre Mário Pedrosa e Alexander Calder no projeto construtivo brasileiro*. 2001. 195f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2011.

PENNA, Fernando de Araújo. *Sob o nome e a capa do Imperador: a criação do Colégio de Pedro Segundo e a construção do seu currículo*. 2008. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

PEREIRA, Juana Nunes. *A contemporaneidade das contribuições críticas de Mário Pedrosa*, 2009, tese(mestrado em Artes) – UERJ.

SANTOS, Beatriz Boclin Marques dos. *O currículo da disciplina escolar História no Colégio Pedro II – a década de 70 – entre a tradição acadêmica e a tradição pedagógica: a História e os Estudos Sociais* / Beatriz Boclin Marques dos Santos – Dissertação (Doutorado em Educação) UFRJ/dezembro, 2009.

SOARES, Jefferson da Costa. O ensino da sociologia no Colégio Pedro II (1926-1941)/ Rio de Janeiro, UFRJ, 2009, 139f.

Livros e Artigos

ABUD, Kátia Maria. O ensino de história como fator de coesão nacional: os programas de 1931. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v.13, n. 25/26, set.1992/ago.1993.

ALAMBERT, Francisco. *Portugal e Brasil na crise das artes: da Abertura dos Portos à Missão Francesa*. In: OLIVEIRA, Luís Valente; RICUPERO, Rubens (org.). *A Abertura dos Portos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

_____. *Três críticos: Antonio Candido, Paulo Emílio e Mário Pedrosa*. In SINAIS SOCIAIS | Rio de Janeiro | v.07, nº.20 | p. 85 | setembro – dezembro 2012.

AMARAL, Aracy. *Arte para que?*. São Paulo: Nobel/Itaú Cultural, 2003.

ANDRADE, Vera Lucia C. De Queiroz. Historiadores do IHGB/Catedráticos do CPII – Império. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, v. 168, n. 434. jan/fev. 2007, p. 219.

ARAÚJO VIANA, Ernesto da Cunha. “Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular”. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**, t. 78, (1975), parte II, 1916.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. SP. Companhia das Letras, 1992. ARANTES, Otília Fiori Arantes. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. Ed. Página Aberta, 1991.

_____. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.

ARAGO, Jacques. *Souvenirs d'un aveugle*, Paris: H. Lebrun.

ARMITAGE, João. *História do Brasil*. São Paulo: Martins, 1972.

BARATA, Mário. “*Manuscritos inéditos de Lebreton sobre o estabelecimento de dupla escola de artes no Rio de Janeiro, em 1816*”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1959. n°: 14. pp. 283-307.

BARROS, José D'Assunção. *Mário Pedrosa e a Crítica de Arte no Brasil*. In: *Arts*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (ECA) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Ano 6, vol.11. p.40-61. São Paulo: USP, 2008

BEAUCAMP, Fernand. *Le Peintre Lillois J.B. Wicar (1762-1834). Son ouvre et son temps*. Lille: chez Emile Raoust, 1939.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *O Brasil dos Viajantes*, SP: Metalivros; Salvador, BA: Fundação Emílio Odebrecht, 1994.

BENASSAR, Bartolomé & RICHARD, Marin. *Histoire du Brésil*. Paris : Fayard. 2000.

BOURDON, Léon. *Un français au Brésil à la veille de L'Indépendence: Louis-Caravelle*, n°01,1963.

CAMPOFIORITO, Quirino. *Missão Francesa e seus discípulos 1816-1840*. Edições Pinakotheke, Rio de Janeiro, 1983.

CARVALHO, Anna Maria Fausto Monteiro de. *Mestre Valentim: espaço da arte brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

COUTINHO, Wilson. “... E os franceses chegaram”, *Missão Artística Francesa e pintores viajantes*. Rio de Janeiro: Instituto Cultural Brasil-França e Fundação Casa França-Brasil, 1990.

CHERVEL, André; COMPÈRE, Marie-Madeleine. As Humanidades no Ensino. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.25, n. 2, jul./dez. 1999.

DARBOUX, Gaston; ROUJON, Henry; PICOT, George. *L'Académie des Science, L'Académie des Beaux-Arts, L'Académie des Science Morales et Politique*. Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Éditeurs, 1907.

DAVID, J.L. JULES. *Le peintre Louis David, 1748-1823*. Souvenirs et documents inédits, Paris, 1880.

DENIS, Ferdinand & TAUNAY, Hippolyte. *Le Brésil ou Histoire, moeurs, usage et coutumes des habitants de ce royaume*. Paris: s.e., 1822.

DEBRET, Jean-Baptiste (1768-1848). *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia e EDUSP, 1989.

DIAS, Elaine. “*Correspondência entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa – O Nascimento da Missão Artística de 1816*”. *Anais do Museu Paulista. História e cultura material*. São Paulo: Universidade de São Paulo, ju.- dez. 2006. Vol.14, n° 02.

_____. “Uma carta de Jean-Baptiste Debret ao Camarade de la Fontaine na Bibliothèque de L’Inha (França): novos relatos para a História da Missão Artística Francesa no Brasil”. In: *Revista*

de História da arte e Arqueologia. Nº05/Dezembro de 2005.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. “A interiorização da metrópole (1808 – 1853)” In: (org.) MOTA, Carlos Guilherme. “1822 – *Dimensões*”. São Paulo: Perspectiva, 1986.

DUMONT, Juliette. “Preciosos subdito, emigrantes atravancadores: A França e os franceses do Brasil no início do século XIX”. In: VIDAL, Laurent; LUCA, Tania Regina de (org.). *Franceses no Brasil. Século XIX-XX*, São Paulo, Editora da Universidade do Estado de São Paulo, 2009, p. 107-118.

DÓRIA, Esgragnolle. *Memória histórica do Colégio Pedro II: 1837-1937*. Brasília: INEP, 1997.

DUQUE ESTRADA, Gonzaga. *A Arte brasileira*. Campinas: Mercado das Letras, 1995.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 13 edição. São Paulo: Globo, 1998.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 1995.

FRANCO, Afonso Arinos de Mello. *Jean-Baptiste Debret – estudos inéditos*. Rio de Janeiro: Fontana, 1974. Acervo da Biblioteca da Fundação Casa Rui Barbosa.

FREYCINET, Louis de. *Voyage autour du monde :entrepris par ordre du roi ... exécuté sur les corvettes de S. M. l'Uranie et la Physicienne, pendant les années 1817, 1818, 1819 et 1820 ... chez Pillet Aîné Imprimeur - Libraire, Tomo I*

FREIRE, Laudelino. *Um Século de pintura – Apontamentos para a história da pintura no Brasil; de 1816 a 1916*. R.J.: Tip. Rohe, t.01.

FILHO, Enéas Martins. *O Conselho de Estado Português e a transmigração da família real em 1807*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1968.

FILHO, A. M. de los Rios. *O Ensino Artístico no Brasil*, Terceiro Congresso da História Nacional, Anais, 8º vol.; Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, 1942.

FORMIGA, Tarcila Soares. A crítica de “interessada” de Mário Pedrosa: o papel da arte na revolução dos sentidos. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa – Fundação Biblioteca Nacional -MinC, 2009.

_____. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado (Org.) Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Projeto de uma História Nacional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n.1, 1988.

GOMBRICH, E. H. *The story of art*, Londres: Phaidon, 1984.

HOBBSAWN, Eric. *Era das revoluções: Europa 1789-1848*. trad. Maria Tereza Lopes e Marcos Penchel. Rio de Janeiro, ed. Paz e Terra, 17 edição, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil – edição comemorativa 70 anos*, org. Ricardo

Benzaquen de Araújo e Lilia Moritz Schwarcz, Ed. Companhia das Letras, 2006. P.15.

_____. *História Geral da Civilização Brasileira: A Época colonial – Administração, economia e sociedade*. 1.ed. São Paulo: Difel, 1960. t.I, v.2.

LEVY, Hanna. “A pintura colonial no Rio de Janeiro”. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1942, nº.06

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

LYRA, Maria de LOURDES Viana. *A utopia do poderoso Império*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *J.B. Debret, historiador e pintor: a viagem pitoresca e histórica ao Brasil (1816-1839)*, Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

LOS RIOS FILHO, Adolfo Morales de. *O ensino artístico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

_____. *Grandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941.

MALERBA, Jurandir. *A Corte no exílio: civilização da metrópole e poder no Brasil às vésperas da Independência (1808 – 1821)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MANCHESTER, Alan K. “A transferência da Corte portuguesa para o Rio de Janeiro” In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1968, vol.277, pp. 3 – 44.

MARQUES Neto, José Castilho (org.) *Mário Pedrosa e o Brasil*, São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2001

_____. *Solidão Revolucionária: Mário Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MELLO JÚNIOR, Donato. “Nicolau Antônio Taunay – Precursor da Missão Artística Francesa de 1816 – Duas cartas suas inéditas colocam-no na origem remota da Missão”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, abr. – jun. 1980. Nº 327, pp.5-18.

MILLIET, Sérgio. *Dos Libros, Ver y Estymar*, Buenos Aires (16): 53, 1950.

MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte. *Pequeno panorama ou descrição dos principais edifícios das cidades do Rio de Janeiro*. 5º vol., Rio de Janeiro, Typ. De Paula Brito, 1998.

NAVES, Rodrigo. “Debret, o Neoclassicismo e a Escravidão”. In: *A Forma Difícil. Ensaio sobre Arte Brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1997. 2ª ed.

NEVES, Lúcia Bastos Pereira das. *Corcundas e constitucionais: a cultura política da Independência (1820 – 1822)*; ed. Revan.

- NOGUEIRA, Marco Aurélio. “Os anos trinta”. In: *Perspectivas*. São Paulo, v.11, 1988.
- NORTON, Luis. *A Corte de Portugal no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.
- OLIVEIRA, José C. D. *João VI adorador do deus das ciências? A constituição da cultura científica no Brasil (1808-1821)*. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.
- OLIVEIRA, Luís Valente; RICUPERO, Rubens (org.) *A abertura dos portos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- PEDROSA, Mário. *Política das Artes: Textos Escolhidos I*; org. Otília Beatriz Fiori Arantes – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.
- _____. *Forma e Percepção Estética: Textos Escolhidos II*; org. Otília Beatriz Fiori Arantes. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- _____. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*; org. Otília Beatriz Fiori Arantes. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- _____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. org. Otília Beatriz Fiori Arantes – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*; AMARAL, Aracy (org.), São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- _____. *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairos, 1979.
- PÉRON, Alexandre. *Examen du Tableau des Horaces*, Paris: Imprimerie de Dducessais, 1839.
- PRADO, João Fernando de Almeida. Jean-Baptiste Debret, São Paulo: Nacional – Edusp, 1973.
- _____. D. João VI e o Início da Classe Dirigente do Brasil (Depoimento de um pintor austríaco no Rio de Janeiro), Companhia Editora Nacional, SP, 1968.
- PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. “Memória sobre a antiga escola de pintura Fluminense, lida pelo sócio effectivo o sr. Manuel de Araújo Porto Alegre”. *Revista Trimestral de História e Geografia ou Jornal do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia de D. L. Santos, 1841.
- _____. “Algumas idéias sobre as belas-artes e indústria no Brasil”. *Guanabara*. Rio de Janeiro: s.e., 1851.
- _____. *Belas Artes*. Rio de Janeiro: s.e., 1850.
- PONTUAL Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Apres. Antonio Houassi. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969
- RAFFARD, Henri. *Apontamentos acerca de pessoas e cousas do Brasil*, Rio de Janeiro, 1899

REZNIK, Luís. O Lugar da História do Brasil. In: MATTOS, Ilmar Rohloff de (Org.). **Histórias do ensino da História no Brasil**. Rio de Janeiro: Access, 1998.

ROCHÉ, Daniel. *Uma Declinação das Luzes*. In: RIOUX, Jean – Pierre & SIRINELLI, Jean – Françoise (orgs.). *Para uma História Cultural*. Trad. Ana Moura. Lisboa: Estampa, 1998.

SALA, Dalton. “As Origens Históricas”. In: ACERVO MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. Coord. Heloísa Aleixo Lustosa; textos Amândio Miguel dos Santos (et. all.); Tradução Isa Mara Lando, Owen Beith, Stanley Heilbrun. São Paulo: Banco Santos, 2002.

SANTOS, Luiz Gonçalves dos. *Memórias para servir à história do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1981, 2 vol.

SEGISMUNDO, Fernando. *Grandezas do Colégio Pedro II*, Rio de Janeiro: Unigraf, 1996 – Subtítulo Mário Pedrosa.

SILVA, Maria B. N. da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808 – 1821)*. 2ª ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

SOARES, Lilian Alcantara. *Intelectual e artistas na Era Vargas: Mário Pedrosa e Cândido Portinari e suas relações com o poder*, Curitiba, 2003, tese (mestrado em História Social) – UFPR.

SOUZA E SILVA, Dalmo Oliveira. *Missão Artística Francesa “A Colônia de Artistas de Le Breton”*. Pesquisa em Debates, edição 10, v.6, n.01, jan/jun. 2009.

SQUEFF, Leticia. “Mário Pedrosa e a arte acadêmica brasileira”. **Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009.

SQUEFF, Leticia. *Reverendo a missão francesa: A missão artística de 1816, de Afonso D’Escragnolle Taunay*. I Encontro de História da Arte- IFCH/UNICAMP, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. Roberto. *Cultura e Política*, 3ª edição, São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*, São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre a arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay*. Oxford, UK: Centre for Brazilian Studie/ University of Oxford, 2004, p.37.

SINAIS SOCIAIS | Rio de Janeiro | v.07, nº.20 | setembro-dezembro 2012.

SPIX, Johann Baptist von, & MARTIUS, Carl Friedrich Phillipp von. *Viagem ao Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1979.

TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *A Missão Artística de 1816*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1956.

TAUNAY, Afonso Escragnolle. “Documentos sobre a vida e obra de Nicolau Taunay”. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1916. T.29 (1915).

VILLALTA, Luiz Carlos. *1789 – 1808: O império luso-brasileiro e os Brasis*, ed. Companhia das Letras, 2000.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *The history of Ancient art*. Londres: s.e., 1764.

WILCKEN, Patrick. *Império à deriva: a corte portuguesa no Rio de Janeiro, 1808 – 1821*. Ed. Objetiva, 2005.

ZANINI, Walter (org.) *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, v.1

ANEXOS

VERBETE DOS PERSONAGENS ENVOLVIDOS NO EPISÓDIO DA “MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA DE 1816”

Antonio Araujo de Azevedo (1754-1817): Antonio de Araújo de Azevedo nasceu em Ponte de Lima, na freguesia de Sá, próximo de Ponte da Barca, filho de António Pereira Pinto de Araújo de Azevedo Fagundes, senhor do morgado e da Casa da Laje, e de Maria Francisca de Araújo de Azevedo. Não se casou e nem deixou descendentes, tendo morrido no prédio da rua do Passeio, na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos acadêmicos cursando Filosofia na Universidade de Coimbra. No entanto, não terminou o curso por vontade própria, voltando ao Porto e dedicando-se às Matemáticas e aos estudos históricos. Ainda em Portugal, organiza em 1779 uma Sociedade Económica dos Amigos do Bem Público. Assim, torna-se conhecido nas mais altas esferas da sociedade da época, fazendo muitas amizades. Foi ministro e embaixador extraordinário junto a Corte de Haia (1787), negociando e assinando, no mesmo ano, o tratado de paz entre Portugal e França. No ano seguinte, viaja à Alemanha e se dedica aos estudos de Ciências e Literatura alemã. Foi também ministro plenipotenciário junto à República Francesa em 1795, 1797 e 1801. Neste mesmo ano é transferido para a corte de São Petersburgo, aonde se mantém por três anos. Logo em seguida, torna-se ministro dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, se encarregando também, dois anos depois do Ministério do Reino. Foi um dos conselheiros que mais incentivou a vinda da família Real para o Brasil. Chega ao Rio de Janeiro em 6 de Março de 1808, a bordo da nau Medusa. Estabelece-se em um palacete na rua do Passeio, onde se dedica exclusivamente aos trabalhos científicos, já que, com a chegada ao Brasil, Dom João VI troca de ministério, e o substitui por Dom Rodrigo de Sousa Coutinho. Desembarcou no Rio de Janeiro trazendo consigo a sua livraria, legada posteriormente à Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, uma tipografia completa (que aqui se institui, transformando-se, a 13 de Maio de 1808 em Imprensa Régia), a sua

riquíssima coleção mineralógica e um conjunto de instrumentos científicos que utilizou para montar, na sua própria residência, um laboratório para o estudo da Química. Em 1814 retorna à política, sendo nomeado Ministro da Marinha, em ocasião do falecimento do Conde das Galveias.

No ano seguinte, intercede junto ao Príncipe Regente para a elevação do Brasil à categoria de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve, facto que se realiza em 15 de Dezembro de 1815. Era também colecionador de obras de arte. Foi considerado o responsável pela fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro, para a qual mandou vir da França um competente quadro de professores, seleccionado por D. Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, o 6.ºmarquês de Marialva. Volta a ocupar o Ministério dos Negócios Estrangeiros e da Guerra em 1816/1817. Com sua saúde já bastante debilitada, veio a falecer no ano de 1817.

Pedro José Joaquim Vito de Menezes Coutinho, Marquês de Marialva (1775-1823): Filho do 5.º Marquês de Marialva, Pedro entrou para o exército como cadete em outubro de 1786, no mesmo Regimento de Cavalaria de Alcântara, no qual seu pai foi coronel (1777-1796). Depois, ele foi nomeado ajudante-de-ordens do Duque de Lafões, enquanto que seu pai tornou-se o Ajudante General do Exército. Em 1801, Pedro foi promovido a coronel e a comandante do regimento de cavalaria de Mecklemburgo, preparando o exército português para a Guerra das Laranjas. Tendo participado na junta que reformou os artigos de guerra do tempo do Conde de Lippe, e que formavam o Código Penal militar, Pedro foi, em setembro de 1802, nomeado diretor do Arquivo Militar para a conservação das cartas militares, geográficas e marítimas, função que manteve até a chegada do exército francês de ocupação, comandado por Junot. Ele fez parte da delegação enviada a França por Junot pra cumprimentar Napoleão, sofrendo por isso as vicissitudes por que esta passou. Em 1814, Marialva, como embaixador extraordinário, foi encarregado de cumprimentar Luís XVIII, quando esse regressou a França. Manteve-se como embaixador em Paris, tendo também negociado o casamento da arquiduquesa Maria Leopoldina da Áustria com o príncipe D. Pedro,

depois Pedro I do Brasil. O Marquês de Marialva morreu na capital parisiense quando regressava ao seu posto de embaixador, solteiro e sem filhos.

Fernando José de Portugal e Castro, Marquês de Aguiar (1752-1817): Nasceu em Lisboa, Portugal, em 4 de dezembro de 1752. Formou-se em leis pela Universidade de Coimbra e seguiu carreira na magistratura, tendo sido designado para servir na Relação do Porto e na Casa de Suplicação. Nomeado governador e capitão-general da Bahia em 1788, em 1800 tornou-se vice-rei do Estado do Brasil, retornando a Portugal ao término de seu governo. Em 1805 foi designado presidente do Conselho Ultramarino, e conselheiro de Estado. Retornou ao Brasil com a comitiva da família real, em 1808. Durante a administração joanina assumiu diversos cargos e exerceu a função de ministro-assistente do despacho do Real Gabinete quatro dias após a chegada da corte ao Brasil. Nomeado para a presidência do Erário Régio, assumiu também a Secretaria dos Negócios do Brasil – que, a partir de 1815 passaria a se chamar “do Reino” – e a dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. Foi membro do Conselho da Fazenda, presidente da Junta de Agricultura, Comércio, Fábricas e Navegação, além de provedor das obras da Casa Real. Em 1808 recebeu a comenda da Ordem da Torre e Espada e ingressou nos quadros militares como capitão da 7ª Companhia do 3º Regimento de Infantaria da guarnição da Corte. Foi agraciado por d. João com o título de conde em 17 de dezembro de 1808 e o de marquês em 1813. Morreu no Rio de Janeiro, em 24 de janeiro de 1817, tendo sido sepultado na Igreja de São Francisco de Paula.

Joachim Lebreton (1760 – 1819): Literato francês, nasceu em 7 de março de 1760, em Saint-Méen, Bretanha, e faleceu no Rio de Janeiro, em 9 de julho de 1819. Iniciou seus estudos no Colégio dos Teatinos, tendo entrado também para essa ordem. Quando explodiu a revolução, abandonou a carreira sacerdotal e seguiu para Paris, onde defendeu entusiasticamente as novas idéias. Em 1789, publicou *Logique Adaptée a la Rethorique* e, dois anos mais tarde, *Accord Des Vrais Principes de L’Eglise et de la Morale et de La Raison sur la Constitution Civile du Clerge par*

ses Eveques Constitutionels. Entrou para o Institut de France em 1803, do qual foi nomeado Secretário Perpétuo da recém-criada Classe de Belas-Artes. Trabalhou ativamente para a organização do Museu Nacional. Em 1815, proferiu violento discurso contra a retirada pelos estrangeiros de várias obras que se achavam depositadas no Louvre, o que lhe custou a perda do cargo que tinha no Instituto. Chefiou em seguida uma missão artística que se destinava ao Brasil. Chegou ao Rio de Janeiro em 1816, com riquíssimos trabalhos e artistas de valor que constituíram o início da Pinacoteca da Imperial Academia de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Entre os seus escritos destacou-se: Raport Sul L'Etat Des Beaux-Arts, em 1810.

Nicolas Antoine Taunay (1755-1830): Pintor, ilustrador e professor, inicia os estudos de pintura em 1768, em Paris, nos ateliês de François Bernard Lépicié, Nicolas Guy Brenet e Francisco Casanova. Aos 17 anos, dedica-se à pintura de paisagem. Em 1784, é aceito como agregado na Academia Real de Pintura e Escultura. Esse título possibilita sua participação nos eventos oficiais, bem como sua indicação para pensão de três anos na Academia do Palácio Mancini, em Roma. Na Itália tem contato com o pintor Jacques-Louis David (1748 – 1825), que na ocasião pinta O Juramento dos Horácios. Retorna à França em 1787 e expõe nos salões parisienses. No ano de 1793, com o ambiente atribulado e a extinção das instituições monárquicas, como desdobramento da Revolução Francesa, retira-se de Paris, para onde volta em 1796 para integrar o recém-criado Instituto de França. Em 1805, retrata as campanhas de Napoleão (1769 – 1821) na Alemanha. Com o fim do império napoleônico, vem para o Brasil como integrante da Missão Artística Francesa. Chega ao Rio de Janeiro em 1816 e torna-se pensionista de D. João VI (1767 – 1826) e membro da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, futura Academia Imperial de Belas Artes, onde ocupa a cadeira de pintura de paisagem. Em 1821, após desentendimentos surgidos pela nomeação de Henrique José da Silva (1772 – 1834) para a direção da Escola de Belas Artes, retorna à França.

Auguste Marie Taunay (1768-1824): Escultor, professor. É aluno do escultor Jean

Guillaume Moitte (1746 – 1810), em Paris, entre 1769 e 1785. Em 1792, recebe o Prêmio de Roma, mas não viaja para a capital italiana por causa da conturbada situação política francesa. É admitido como escultor extranumerário na Manufatura Nacional de Sèvres, França, entre 1802 e 1807. Participa do Salão de Paris, em várias edições entre 1808 e 1814. Em Paris, é contratado para executar a decoração da escadaria do Palácio do Louvre e do Arco do Triunfo do Carroussel, em 1807. Vem ao Brasil, em 1816, com o irmão Nicolas Antoine Taunay (1755 – 1830), integrando a Missão Artística Francesa. Nomeado professor da cadeira de escultura na Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, não chega a exercer o cargo. Em 1818, em colaboração com o pintor francês Debret (1768 – 1848) e o arquiteto Granjean de Montigny (1776 – 1850), realiza a ornamentação do largo do Paço para as festas comemorativas da aclamação de dom João VI (1767 - 1826). Por volta de 1820, com outros integrantes da Missão Artística Francesa, abre cursos livres e tem como alunos José Jorge Duarte, Xisto Antônio Pires, Manuel Ferreira Lagos, Cândido Mateus Farias, João José da Silva Monteiro e José da Silva Santos.

Félix-Émile Taunay (1795-1881): Nasceu em Montmorency em 01 de março de 1795. Filho do pintor Nicolas Antoine Taunay, Felix foi pintor e também professor de desenho, pintura, língua grega e literatura na Academia Imperial de Belas Artes do Brasil. Félix Émile foi nomeado professor de Pintura e Paisagem da Academia Imperial, em seguida sendo eleito diretor da instituição, em 12 de dezembro de 1834. Pintou vários quadros, entre os quais *Morte de Turenne*, *Derrubada das matas*, *Mãe d'água*, *Descobrimento das Caldas*, *O caçador e a onça*, tendo pintado também o famoso retrato de Pedro II na infância. Traduziu para o francês os versos dos *Idílios Brasileiros*, as obras de Píndaro, as sátiras de Pérsio. Escreveu a "Batalha de Poitiers", poema em 24 cantos. Em 01 de janeiro de 1835, foi nomeado professor de Desenho, Grego e Literatura do jovem D. Pedro II. Foi ainda professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, autor de numerosos trabalhos científicos, sócio e fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Casou-se com Gabriela Hermínia Robert d'Escragnolle, filha do conde d'Escragnolle e irmã do barão

d'Escragnolle, sendo pais do famoso escritor Alfredo d'Escragnolle Taunay, visconde de Taunay, e de mais dois filhos. Faleceu no Rio de Janeiro em 10 de abril de 1881.

Jean Baptiste Debret (1768-1848): Pintor, desenhista, gravador, professor, decorador, cenógrafo. Frequentou a Academia de Belas Artes, em Paris, entre 1785 e 1789, aluno de Jacques-Louis David (1748 – 1825), seu primo e líder do neoclassicismo francês. Estuda fortificações na École de Ponts et Chaussée (Escola de Pontes e Rodovias, futura Escola Politécnica), onde se torna professor de desenho. Em 1798, auxilia os arquitetos Percier e Fontaine na decoração de edifícios. Por volta de 1806, trabalha como pintor na corte de Napoleão (1769 – 1821). Após a queda do imperador e com a morte de seu único filho, Debret decide integrar a Missão Artística Francesa, que vem ao Brasil em 1816. Instala-se no Rio de Janeiro e, a partir de 1817, ministra aulas de pintura em seu ateliê, onde tem como aluno Simplício de Sá (1785-1839). Em 1818, colabora na decoração pública para a aclamação de D. João VI (1767 – 1826), no Rio de Janeiro. Por volta de 1825, realiza águas-fortes, que estão na Seção de Estampas da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. De 1826 a 1831, é professor de pintura histórica na Academia Imperial de Belas Artes, atividade que alterna com viagens para várias cidades do país, quando retrata tipos humanos, costumes e paisagens locais. Na Academia Imperial de Belas Artes, tem como alunos Araujo Porto Alegre (1806-1879) e August Müller (1815-1883). Em 1829, organiza a Exposição da Classe de Pintura Histórica da Imperial Academia das Bellas Artes, primeira mostra pública de arte no Brasil. Deixa o país em 1831 e retorna a Paris com o discípulo Araujo Porto Alegre. Entre 1834 e 1839, edita, o livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, em três volumes, ilustrado com litogravuras que têm como base as aquarelas realizadas com seus estudos e observações.

Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny (1776-1850): Arquiteto, urbanista. Estuda na École d'Architecture de Paris na época da Revolução Francesa (1789-1799). Em 1799, venceu o Grand Prix de Rome, e ganha uma bolsa de estudo na Academia de França, em Roma, entre 1801

e 1805, período em que investiga a arquitetura da antiguidade e do Renascimento. Essa pesquisa contribui para a realização da obra *Architecture Toscane, ou Palais, Maisons, et Autres Édifices de la Toscane* composta de dezoito fascículos, publicados entre 1806 e 1815, em Paris, os doze primeiros em colaboração com o arquiteto Auguste Pierre Sainte Marie Famim. Realizou o projeto de restauro da futura sede da academia em Roma, a Villa Médici, recebendo por isso a autorização para retornar a Paris em 1805, um ano antes de concluir o curso. Em 1807, por indicação do Institut de France e de seus professores Charles Percier e Pierre-François-Léonard Fontaine, arquitetos do imperador Napoleão Bonaparte, é convidado a trabalhar para o rei de Vestfália, Jérôme Bonaparte, irmão do imperador francês, para quem projeta um balneário, um teatro e uma residência em Kassel, Alemanha. Em 1815, após a derrota de Napoleão, suas atividades como arquiteto da corte são interrompidas. Diante desse quadro adverso, aceita o pedido para integrar a Missão Artística Francesa que vem para o Brasil. Em agosto de 1816, é nomeado professor de arquitetura da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, designada em 1826 de Academia Imperial de Belas Artes, onde permanece até sua morte. Em virtude das limitações materiais e técnicas da corte no Brasil, das agitações políticas que marcam o reinado de D.João VI, das disputas entre os artistas franceses e portugueses pela direção da Academia e, mais do que isso, por um ideal de arte e arquitetura, Montigny constrói efetivamente muito pouco no país. Das obras de arquitetura e urbanismo idealizadas no Rio de Janeiro destacam-se as decorações para eventos comemorativos da corte, os chafarizes, a Casa do Arquiteto, atual Solar Grandjean de Montigny, na Gávea; a Praça Monumental do Campo de Santana, 1827 (não construída); a Academia Imperial de Belas Artes, 1816/1826 (demolida) e o edifício da Praça do Comércio, 1819/1820, atual Casa França-Brasil.

Charles Simon Pradier (1786-1848) – gravurista, entrou para o atelier do célebre gravador e pintor Augusto Boucher. Pradier concorreu ao Salon em 1812, expondo alguns retratos: o da Rainha Hortência, considerado como das suas melhores obras, do Conde Regnault de Saint Jean l'Angelv, de Ducis, de Suard, todos segundo originais de François Gérard. Em 1815, aceita a proposta do

Marques de Marialva que tinha instruções para contratar um gravador ou abridor, como se dizia então. Embarca rumo ao Brasil acompanhado de sua mulher, um filho e uma criada.

Marc Ferrez (1788-1850): escultor e gravurista, Marc Ferrez formou-se em arte na École des Beaux-Arts de Paris, sendo aluno de Philippe-Laurent Roland e Pierre-Nicolas Beauvallet. Chegou ao Rio com seu irmão, Zéphyrin Ferrez, e juntou-se à Missão Francesa. Participou dos preparativos da chegada da futura imperatriz Dona Leopoldina, ornamentando a cidade junto com Auguste-Marie Taunay, Debret, o irmão Zéphyrin e Grandjean de Montigny. Novamente nas bodas imperiais realizou os mesmos trabalhos. Em 1820 foi nomeado professor pensionista substituto na Academia Imperial de Belas Artes. Depois foi catedrático de escultura, sucedendo a Joaquim Alão em 1837. Em 1842 fez a decoração escultórica dos aposentos de Dona Teresa Cristina na fragata Constituição.

Zéphyrin Ferrez (1797-1851): foi um medalhista, escultor, gravurista e um integrante tardio da Missão Artística Francesa. Ingressou na Escola Nacional de Belas Artes da França em 1810, estudando escultura sob orientação de Philippe-Laurent Roland e gravura com Pierre Nicolas Beauvallet. Em 1816 partiu para o Brasil com Marc Ferrez, seu irmão, e lá se juntaram aos demais franceses que formaram a Missão Artística Francesa. Participou dos trabalhos de decoração da cidade do Rio na chegada da futura imperatriz Dona Leopoldina, e realizou outras obras similares para a realeza. Gravou as medalhas comemorativas da aclamação de D. João VI, a da coroação de D. Pedro I, a rara Peça da Coroação, e a do matrimônio entre D. Pedro II e Dona Teresa Cristina. Em 1826 realizou, com seu irmão Marc, uma série de baixos-relevos para a fachada do edifício da Academia Imperial de Belas Artes, projetado por Grandjean de Montigny. Nas décadas seguintes assumiu a cátedra de gravura de medalhas na AIBA, foi condecorado com a Ordem da Rosa no grau de Cavaleiro, e participou das exposições gerais da Academia. Foi o pai do fotógrafo Marc Ferrez.

Henrique José da Silva (1772-1834): Nasceu em Lisboa em 1772, foi discípulo de Pedro Alexandrino, mestre da pintura em sua pátria. Antes de vir para o Brasil, lá muito havia trabalhado,

deixando inúmeras telas, especialmente sobre assuntos sacros. No gênero de retratos, ainda pintou o de Bocage, Wellington e Beresford, figurando o seu nome no dicionário de Bryan. Chegou ao Brasil em 1819, chamado para vir substituir Le Breton na direção da Academia. Faleceu a 29 de outubro de 1834, ainda no exercício do cargo de diretor da Academia.

IMAGENS

Foi com a Revolução Francesa que as artes plásticas mostraram a sua força, quando foram subordinadas as necessidades do Estado. A estética rococó já não servia para exprimir o momento em que se vivia. Era necessário encontrar um modo de retratar o mundo que dispensassem os enfeites e o supérfluo. O ideal da Antiguidade trazia em si a ideia da perfeição e do heroísmo, valores que os entusiastas da Revolução tanto desejavam. Tendo como ponto de partida os modelos do passado clássico, os artistas do fim do século XVIII e começo do XIX criaram o neoclassicismo.

À medida que diminuía o poder da aristocracia na França, as manifestações artísticas do estilo rococó perdia a sua força. A classe burguesa afirmava-se cada vez mais no poder e o neoclassicismo foi eleito o estilo artístico que a representa. As Academias de Belas Artes francesas se transformaram em centros de estudos da arte clássica. Para lá se dirigiam não só os artistas, mas todos os que desejam ser iniciados nas artes plásticas. As obras que remetiam aos temas heroicos e políticos eram valorizados, tornando-as um veículo de propaganda de Estado. Artistas como Gross, Denon, Vanderlyn, Ingres, Proudhon e, principalmente, David ajudaram a consolidar a arte neoclássica na França, principalmente no governo de Napoleão Bonaparte.

De todos os artistas que estavam empenhados em retratar as qualidades de Napoleão Bonaparte, David foi o que mais se destacou. Ele representava o Imperador em cenas equestres como *Napoleão cruzando o Saint Bernard* (1800), mostrando uma versão fortemente idealizada da verdadeira passagem de Napoleão e de seu exército pelos Alpes em 1800 ou o célebre *O Juramento dos Horácios* (1784).

Neste quadro, o vigor e a força de David salta os olhos. A composição e o movimento do quadro conduzem a um ponto situado entre duas colunas, servindo de moldura para o personagem principal, que segura as espadas. Os gestos e as posturas são o ponto central da obra, e as cores adquirem uma função primordial definindo os personagens de acordo com o grau de participação na cena. No lado esquerdo estão as figuras que compõem a ação, envolvidas por tons vibrantes; à

direita, aparecem as mulheres pintadas em tons mais suaves. Quando os três Horácios, diante do pai, juram defender a pátria, David pretende destacar às virtudes exaltados pela Roma Antiga: a responsabilidade, o sacrifício e o patriotismo devem servir de exemplos para os cidadãos franceses.

Outro exemplo da obra de David é a *A Morte de Marat (1793)*, uma representação dura e dramática do assassinato de seu grande amigo Jean-Paul Marat. Sobre a obra, Argan diz:

Apresenta Marat morto: é uma obra fúnebre, dura e enxuta como o discurso de Antônio diante do corpo de César na tragédia de Shakespeare, rigorosa como o requisitório de Saint-Just pela condenação de Luís XVI. É visível a referência ao classicismo moral de Poussin ou de Philippe de Champaigne, aos trágicos franceses (Corneille e Racine): paradoxalmente, poder-se-ia dizer que David é o jansenista da Revolução. Não comenta, apresenta o fato; produz o testemunho mudo e irremovível das coisas. Elas expressam a infâmia do crime e a virtude do assassinado. A banheira em que estava imerso para aliviar as dores e na qual escrevia suas mensagens ao povo expressa a virtude do tributo que domina o sofrimento para cumprir o dever. Uma caixa de madeira mal pintada serve de mesinha: expressa a pobreza, a integridade do político. Sobre a caixa há um *assignat* que, embora pobre, envia a uma mulher cujo marido está na guerra e que não tem pão para as crianças. Expressa a generosidade do homem. Embaixo, em primeiríssimo plano, a faca e a pena: a arma da assassina e a arma do tribuno. A esta comparação corresponde, no alto, a comparação entre as duas páginas escritas: a ordem de entregar o *assignat* à cidadã necessitada (a bondade da vítima) e a falsa solicitação da emissária da reação (a traição da bondade).⁴¹⁹

O sentido didático desta pintura anuncia o caráter propagandístico dos trabalhos de David, tornando-se um dos principais representantes da pintura histórico oficial. Foi imbuído deste ideal neoclássico que os artistas da “missão francesa” aportaram no Brasil em 1816. Em um ambiente totalmente diferente da França, artistas como Debret e Nicolas Taunay tiveram que adaptar a sua arte. Tudo era estranho: “Ninguém compreendia o colorido das “vistas da América”: os tons rubros incandescentes, os verdes e azuis ofuscantes, os amarelos ferozes tão distante das escalas cromáticas dos holandeses”.⁴²⁰

Foi neste ambiente exótico que Jean-Baptiste Debret “começou a utilizar a aquarela, técnica de pintura que utiliza a água como solvente”. O pigmento eram misturados a “água em diferentes

⁴¹⁹ ARGAN. Giulio Carlo. 1992, p.43.

⁴²⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A natureza como paisagem e como emblema da nação: uma reflexão sobre a arte neoclássica no Brasil do século XIX e acerca da produção de Nicolas Taunay*. Oxford, UK: Centre for Brazilian Studie/ University of Oxford, 2004, p.37.

temperaturas possibilita a emergência de ampla gama de cores e distintos tons”. A técnica de pintura escolhida pelo pintor “facilitavam a agilidade de seu traço, entretanto, exigiam a precisão do desenho porque não permite retoques”⁴²¹.

O cotidiano dos escravos transportando água para as residências; acompanhando ou carregando os pertences de seus senhores; comercializando produtos nas calçadas da Rua do Valongo ou sofrendo açoites, influenciaram toda a obra de Debret. O pintor procurou mostrar os costumes comuns entre a população que vivia no Rio de Janeiro, com suas cerimônias religiosas e festas, revelando assim um país de enormes contradições sociais. As suas aquarelas serviram como base para confecção de sua obra *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*.

Já Nicolas Taunay se interessava mais pela paisagem brasileira e sua luminosidade. Um exemplo disso é a sua obra “Cascatinha da Tijuca”. A tela destaca-se não só pelo seu colorido, como também pela temática. Apresenta em primeiro plano e no centro o próprio artista, com chapéu, paleta e tela, sendo observado por dois escravos. Na esquerda, há um guarda-sol aberto, simbolizando a intensidade da luminosidade do sol. Toda a cena se passou na imensa floresta carioca, que se espalha por toda a tela. Logo atrás vemos uma queda d'água que dá nome ao quadro.

Esta paisagem parece relembra a imaginação clássica, como resgate de um mundo ideal, com a figura pequena do pintor em contraste com a imensa natureza representada pela árvore tropical em primeiro plano e pela neblina ao fundo. Deste modo:

a natureza em Taunay não lembra só o debate com a Arcádia. Revela uma paisagem classicista que dialoga, agora, com o ambiente “natural” dos trópicos, sem ser uma tela de tema histórico ou, muito menos, mitológico. E tudo vem emoldurado pela luz dos trópicos, que confunde a cena.⁴²²

Taunay se esforçou em apresentar uma natureza grandiosa. Entretanto, não conseguiu esconder a escravidão que, diferentemente de Debret, deu a eles um lugar meramente decorativo. Ao ser transplantado para o Brasil, o neoclassicismo perdeu tanto a sua força como o seu

⁴²¹ http://www.cih.uem.br/anais/2013/trabalhos/448_trabalho.pdf. Acessado em: 13/12/2013

⁴²² SCHWARCZ, Lilia Moritz. 2008, p.266.

significado. Na falta de ajudantes, usavam-se mão de obra escrava; os materiais usados eram de pior qualidade; e a exaltação das virtudes, tão significativo para a estética neoclássica, agora servia para exaltar a imagem de uma corte exilada. A arte neoclássica que os artistas franceses traziam em suas bagagens não se encaixava em um país baseado na escravidão, tornado quase uma impossibilidade.

IMAGENS

• **Jean-Louis David**

**O Jramento dos Horácios
(1784)**

óleo sobre tela.
330 x 425 cm.
Museu do Louvre, (França -
Paris).



A morte de Marat (1793)

óleo sobre tela.
165 x 128 cm.
Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, (Bélgica -
Bruxelas).



As sabinas (1799)

**óleo sobre tela.
385 x 522 cm.
Museu do Louvre, (Paris – França).**



Napoleão no passo de Saint-Bernard (1800)

**óleo sobre tela.
259 x 211 cm.
Museu Nacional do Castelo de Malmaison,
(França – Hauts-de-Seine).**



A coroação de Napoleão (1805-1807)

**óleo sobre tela.
621 x 979 cm.
Museu do Louvre (Paris – França).**

- **Joachim Lebreton**



Retrato de Joachim Le Breton (1795)

Autor: Adélaïde Labille – Guiard.

73,03 x 59,69 cm.

Museu de Arte Nelson-Atkins (Kansas – USA).

- **Jean-Baptiste Debret**



Primeira distribuição das decorações da Legião de Honra na igreja dos inválidos em 14 de julho de 1804 (1812)

óleo sobre tela.

403 x 531 cm.

Palácio de Versailles
(Versailles - França).



Estudo para Sagração de Dom Pedro (s.d.)

óleo sobre tela.

43 x 63 cm.

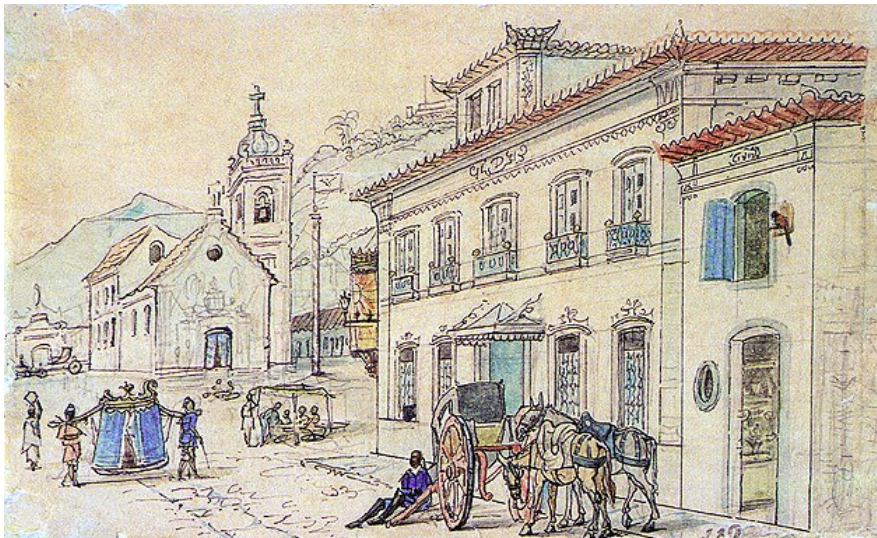
Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro – Brasil).



Aclamação de d. Pedro (s.d.)

**óleo sobre tela.
48 x 70 cm.**

**Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro -Brasil).**



Casario (1816)

**aquarela sobre papel.
12,4 x 20,1 cm.**

**Museu Castro Maya –
IPHAN/MinC (Rio de
Janeiro – Brasil).**

Retrato de D. João VI (1817)

óleo sobre tela.

60 x 42 cm.

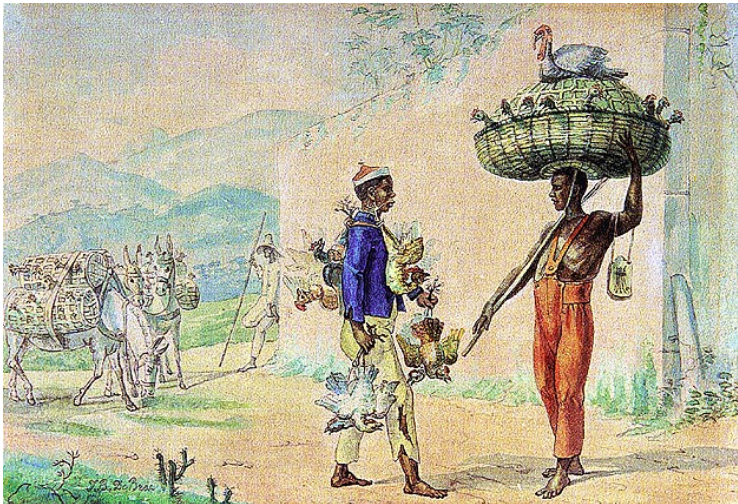
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – Brasil).

**Desembarque da Imperatriz Dona Leopoldina (1818)**

óleo sobre tela

44,5 x 69,5 cm.

Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – Brasil).

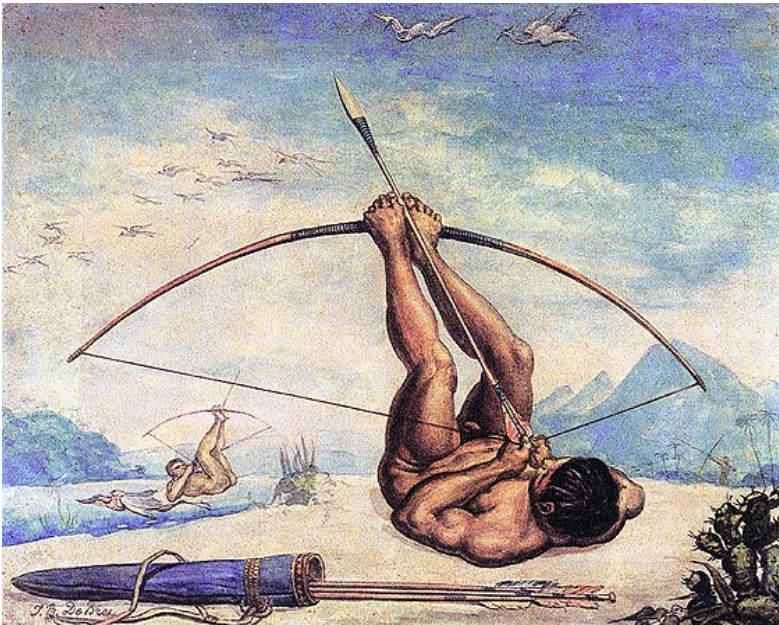


**Negros vendendo galinhas e perus
(1820)**

aquarela sobre papel.

18,8 x 27,6 cm.

Museu Casto Maya – IPHAN/MinC
(Rio de Janeiro – Brasil).



Caboclo (1820)

aquarela sobre papel.

22 x 27,2 cm.

Museu Castro Maya –
IPHAN/MinC (Rio de Janeiro
-Brasil).

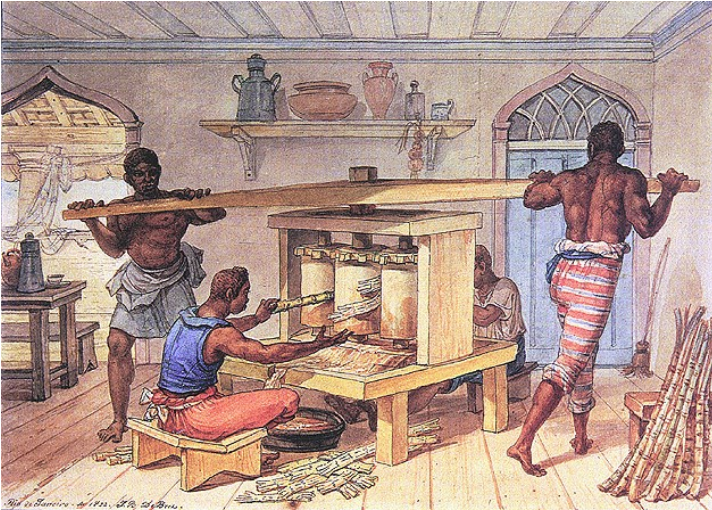


**Jovens negras indo à igreja para
serem batizadas (1821)**

aquarela sobre papel.

18,3 x 23,5 cm.

Museu Castro Maya –
IPHAN/MinC (Rio de Janeiro –
Brasil).

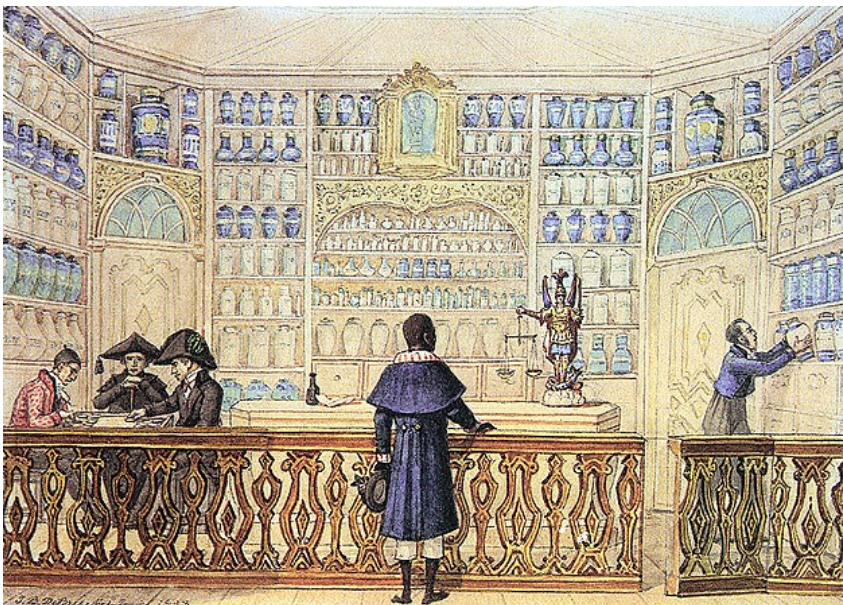


**Engenho manual que faz caldo de cana
(1822)**

aquarela sobre papel.

17,6 x 24,5 cm.

Museu Castro Maya – IPHAN/MinC
(Rio de Janeiro – Brasil).



Botica (1823)

aquarela sobre papel.

15,2 x 21.2 cm.

Museu Castro Maya –
IPHAN/MinC (Rio de Janeiro –
Brasil).



**Uma senhora brasileira
em seu lar (1823)**

Litografia aquarelada à
mão.

16 x 22 cm.

Acervo Banco do Itaú (São
Paulo – Brasil).



Coroação de d. Pedro I (1824)

**óleo sobre tela.
45 x 70 cm.**

**Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro – Brasil).**



**Palácio do Governo de São
Paulo (1827).**

**aquarela sobre papel.
11 x 21 cm.
Coleção Particular.**



**Casamento de d. Pedro e d.
Amélia (1829).**

**óleo sobre tela.
45 x 72,3 cm.**

**Acervo Banco Itaú (São Paulo –
Brasil).**

- **Nicolas-Antoine Taunay**



Retrato de Félix-Emile Taunay (s.d.)

óleo sobre tela.
44,5 x 36,5 cm.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – Brasil).



Entrada da baía e da cidade do Rio a partir do terraço do convento de Santo Antônio em 1816 (1816).

óleo sobre tela.
45 x 56,5 cm.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – Brasil).



Largo do Carioca em 1816 (1816)

óleo sobre tela.

45 x 56 cm.

**Museu Nacional de Belas Artes
(Rio de Janeiro – Brasil).**



**Vista do Outeiro, Praia e Igreja da Glória
(1817)**

óleo sobre tela.

37 x 48,5 cm.

**Museu Castro Maya – IPHAN/MinC (Rio de
Janeiro – Brasil).**

- **Auguste-Marie Taunay**



Busto de Minerva

s.d.
bronze.
98 x 42 cm.
Instituto Histórico e Geográfico
Brasileiro (Rio de Janeiro – Brasil).



Busto de Camões

s.d.
bronze.
85 x 52 cm.
Instituto Histórico e Geográfico
Brasileiro (Rio de Janeiro – Brasil).

- **Félix-Émile Taunay**



Baía da Guanabara vista da Ilha das Cobras.

1828.
óleo sobre tela.
68 x 136 cm.
Coleção Noemia e Luiz Buarque de Holanda (Rio de Janeiro – Brasil).



Paisagem Histórica de um desembarque no Largo do Paço

1829.
óleo sobre tela.
76 x 117 cm.
Acervo do Museu Imperial/IPHAN/MinC (Petrópolis – Brasil).



Vista da Mãe D'água

1850.
óleo sobre tela.
115 x 88 cm.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – Brasil).

- **Charles-Simon Pradier**



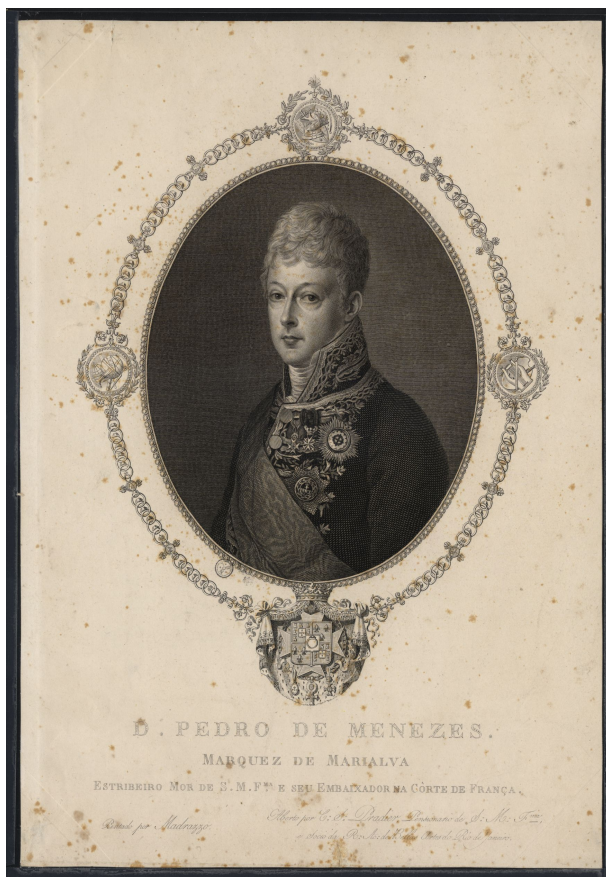
D. João VI, Rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves

1818-1819

gravura, água-forte e buril.

79,2 x 55 cm.

Palácio Nacional de Queluz (Sintra – Portugal).



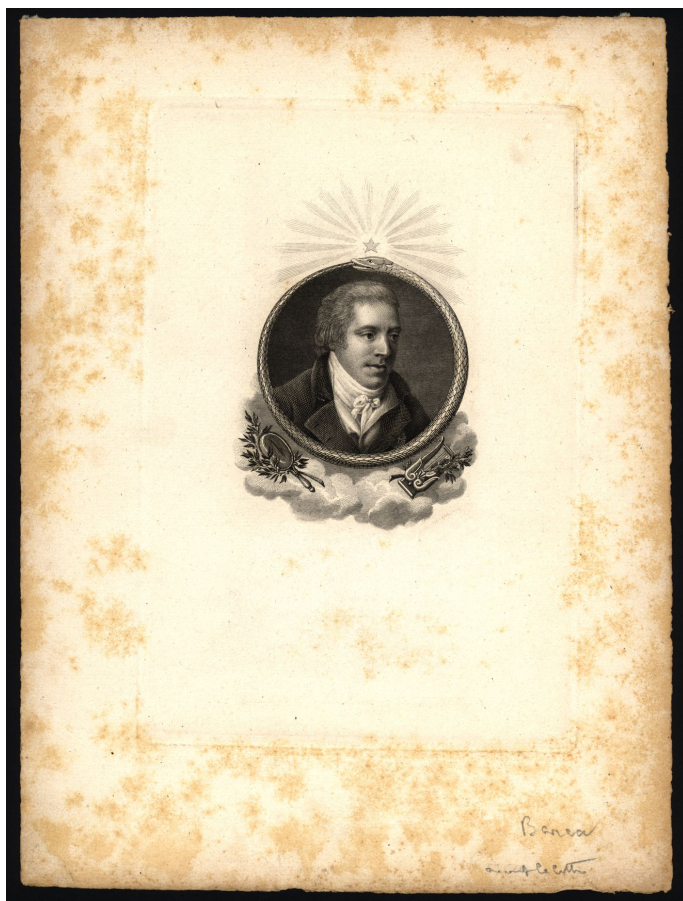
D. Pedro de Menezes, Marquês de Marialva

1819 ?

água-forte e buril (preto e branco).

29,5 x 23 cm.

Catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal
(Lisboa – Portugal).

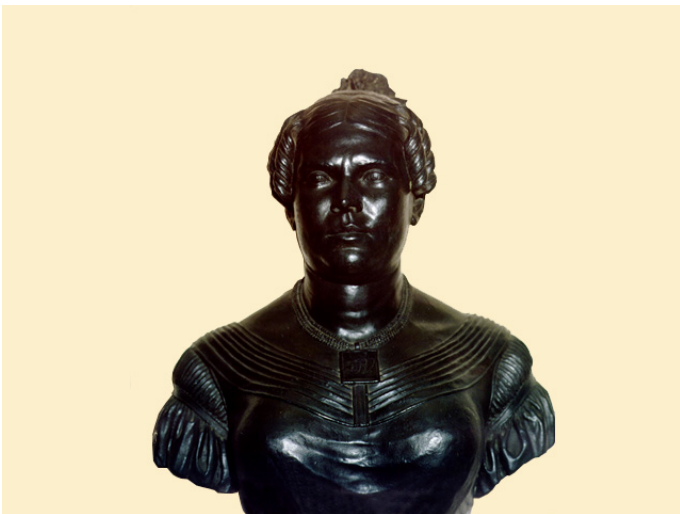
Conde da Barca**1817?****água-forte e buril (preto e branco).****21,6 x 14,4 cm.****Catálogo da Biblioteca Nacional de
Portugal (Lisboa – Portugal).**

- **Marc Ferrez**



Busto de Martim Francisco

s.d.
bronze.
Museu da Escola de Belas Artes Dom João VI (Rio de Janeiro – Brasil).



Busto da Baronesa de Sorocaba

s.d.
bronze.
50 x 43 cm.
Museu da Escola de Belas-Artes Dom João VI (Rio de Janeiro – Brasil).

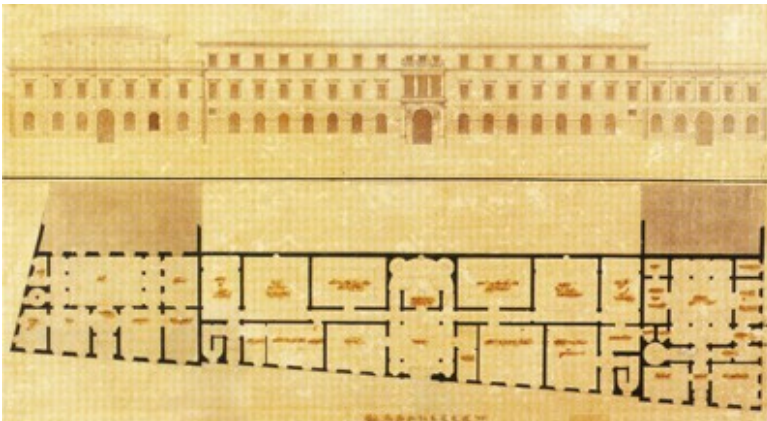
- **Zéphérin Ferrez**



Busto de D. Pedro II (Adolescente)

**1839.
gesso.
Museu Imperial (Petrópolis – Brasil).**

- **Grandjean de Montigny**



Projeto da Academia Real de Belas-Artes, de um edifício para os Correios e uma casa para lapidação de diamantes (planta baixa e fachada principal)

**s.d.
traço e aguada de nanquim.
33 x 60 cm.
Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro – Brasil).**



Casa da Gávea (fachada principal)
s.d.
reprodução fotográfica Arthur Max.



Edifício da Praça do Comércio, no Rio de Janeiro, atual Casa França-Brasil (interior e detalhes das colunas)

1819.
Reprodução fotográfica Pedro Oswaldo Cruz.



Academia Real de Belas Artes (antes da demolição)

s.d.
reprodução fotográfica Marc Ferrez
(filho de Zéphyrin Ferrez e sobrinho de Marc Ferrez).



**Portal da Academia Real de Belas Artes
(fachada localizada no Jardim Botânico do Rio de Janeiro)**

2013
Reprodução fotográfica: Lucas de Araujo
Barbosa Nunes.

- **Henrique José da Silva**



Retrato de Dom João VI

s.d.

óleo sobre tela.

Fundação Maria Luiza e Oscar Americano (São Paulo – Brasil)



Dom Pedro I

1831.

água-forte e buril sobre papel.

72,1 x 50,6 cm.

Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo – Brasil).