

A MISSÃO FRANCESA NO BRASIL*

Robert Constet

Somente alguns raros historiadores da arte têm conhecimento de uma missão artística francesa no Brasil, em 1816. Ora, o que para estes eruditos não passa de um episódio anedótico da vida de alguns artistas esquecidos é considerado pelos brasileiros como um acontecimento importante, que mudou o curso da vida cultural de seu país¹. O caso que se passa no início da Restauração tem suas origens na grande política internacional de Napoleão I. Recorde-se que Portugal, depois do célebre tratado de Methuen, no século XVIII, tornou-se um satélite econômico da Inglaterra, recusou-se a aplicar o bloqueio continental e a fechar seus portos aos navios ingleses. A fim de submetê-lo, as tropas de Junot ocuparam o pequeno país em 1808.

Fugindo da invasão francesa, toda a corte de Lisboa embarcou para o Brasil. Depois de uma viagem dramática, a família real, escoltada por uma esquadra inglesa, fez sua entrada solene em 8 de março no Rio de Janeiro. Esta cidade, até então capital de uma colônia portuguesa, graças à presença da infeliz rainha Maria (que havia enlouquecido) e seu filho, o príncipe João, que assegurava a regência, tornou-se então a sede de um governo exilado e de uma corte européia. A velha cidade colonial foi totalmente transformada, tanto mais porque o governo real, desejoso de manifestar que ali estava o coração de Portugal, onde se encontrava a dinastia nacional, afirmou sua intenção de dar-lhe as características de uma capital.

O principal ministro, Souza Coutinho, inimigo implacável de Napoleão e partidário determinado da aliança com o Reino Unido, morreu em 1812. Viu-se então agraciado junto ao regente, seu rival, Antônio de Araújo de Azevedo, aristocrata esclarecido e francófilo que tinha sido descartado do poder após a invasão francesa. Promovido a Conde da Barca com a queda de Napoleão; este ministro conduzia uma ambiciosa política de crescimento do Brasil. De fato, a despeito da liberação do território português, a corte tinha decidido permanecer neste país. Em 1815, Rio de Janeiro foi elevada à condição de capital do Reino Unido de Portugal, Brasil e

Algarve. Tornou-se necessário dotar a nova metrópole de instituições e de monumentos dignos desta extraordinária promoção política.

O Conde da Barca concedia um grande prêmio ao desenvolvimento cultural e artístico do Brasil. Para integrá-lo no concerto internacional, o modelo francês parecia-lhe exemplar tanto que permanecia grande, apesar da derrota de Napoleão, o prestígio das instituições e dos artistas franceses. Nestas condições começou a aventura da “missão francesa”.

Negociações secretas

Em 1815, o embaixador de Portugal em Paris, o Marquês de Marialva, entrou em contato com um personagem considerável, que desejava deixar a França dos Bourbons: Joaquim Le Breton. De origem modesta, Le Breton tinha tirado proveito da Revolução para se engajar em uma carreira administrativa, que o conduzia ao fausto das honras. Após a reforma napoleônica do Instituto de França (1803), foi eleito secretário perpétuo da Academia de Belas Artes e, durante toda a duração do Império, exerceu uma autoridade sem rupturas sobre a Academia e, através disso, sobre a vida artística.

Quando da primeira Restauração após os Cem Dias, Le Breton tinha conseguido salvaguardar sua posição. Mas em 1815, quando chegou o momento de restituir aos aliados as obras de arte conquistadas, empenhou toda sua coragem para conservar na França “suas melhores conquistas”. Chegou a atacar abertamente, em sessão pública do Instituto, o duque de Wellington. Diante da amplitude do escândalo, Louis XVIII sacrificou o secretário perpétuo, que foi demitido de suas funções. Foi nestas condições que Le Breton entrou em contato com a Embaixada portuguesa e se dispôs a recrutar artistas decididos, como ele, a fugir da reação monárquica.

As negociações não se estabeleceram diretamente entre o antigo secretário perpétuo e o embaixador Marquês de Marialva. Por cortesia em relação ao governo real e por prudência, Portugal não poderia permitir sua proteção a personalidades

conhecidas por seus sentimentos bonapartistas. As conversações ocorreram, portanto, entre Le Breton e o adido do comércio português, Brito, amigo pessoal do Conde da Barca. Uma correspondência se estabeleceu entre Brito, Marialva e Le Breton, que apresentou um plano e expôs suas exigências, os Portugueses propuseram as modalidades dos regulamentos.

Le Breton informou ao Marquês de Marialva que “alguns artistas de mérito e de moralidade conhecida, desejavam se instalar no Brasil, mas, não tendo meios para pagar a viagem e as despesas de instalação, esperavam obter do governo lusitano alguns subsídios”. O embaixador respondeu que todos seriam certamente bem acolhidos, mas que ainda não havia sido autorizado a pagar a passagem. Ele transmitiu, no entanto, a proposição de Le Breton ao Rio de Janeiro, insistindo sobre a qualidade dos futuros imigrantes e pedindo instruções.

Finalmente, em 5 de dezembro de 1815, Le Breton fez chegar à Embaixada portuguesa, sempre pela intermediação de Brito, um projeto definitivo dando os nomes dos artistas desejosos de acompanhá-lo ao Brasil.

Deviam partir:

Nicolas-Antoine Taunay, membro do Instituto da França, pintor “respeitável por seus costumes e sua reputação”; sua mulher e seus cinco filhos o acompanhariam; tendo vendido seus bens, dispunha de quarenta mil francos e estava pronto para embarcar mesmo sem convite do governo português;

Auguste-Marie Taunay, escultor, irmão do anterior, e um auxiliar;

Jean-Baptiste Debret, pintor de história;

Grandjean de Montigny, arquiteto, que trazia consigo sua mulher, seus quatro filhos, uma empregada e dois auxiliares, seus discípulos;

Simon Pradier, gravador;

François Ovide, engenheiro mecânico;

um serralheiro e seu filho, fabricante de carroças;

Neukomm “compositor de música, excelente organista e pianista, o mais distinto dos alunos de Joseph Haydn, de costumes perfeitos e de um caráter muito doce”;

para terminar, o próprio autor do projeto, “Joaquim Le Breton, secretário perpétuo da aula de Belas Artes do Instituto Real da França etc... indo consultar as intenções e os votos do príncipe e oferecer-lhe os recursos industriais que podem convir ao Brasil”.

Brito respondeu a título pessoal. Ele não havia recebido ainda as instruções de seu governo, mas estava certo de que o príncipe regente de Portugal acolheria estes artistas. Advertia, no entanto, que lhe parecia impossível fundar uma Academia (pois este era, enfim, o projeto de Le Breton) somente com franceses, pois isto feriria aos luso-brasileiros; mas não duvidada de que os artistas franceses conseguiriam adaptar-se ao meio brasileiro, como em outros tempos conseguiram seus compatriotas na Prússia, no tempo do grande Frederico. Desejoso de servir ao príncipe regente, ele pôs à disposição de Le Breton dois mil francos de seu bolso, para pagar as passagens de Pradier, de Grandjean de Montigny, do engenheiro Ovide e de suas famílias. Finalmente, Brito tomou, uma última vez, a precaução de desvincular a responsabilidade do governo português: “Assim, Senhores, nesta empresa que é toda vossa, eu espero que reconheçais que eu não vos dou nada: nem promessa, não mais que um compromisso tomado em nome de meu governo.”

A despeito de todas as restrições, concedendo os fundos, Brito tornou a partida possível. Sua carta continha, além disso, duas recomendações para o Marquês de Aguiar e o Conde da Barca. “Vosso nome é bem conhecido destes dois ministros esclarecidos e vossas amáveis qualidades vos permitirão confirmar a idéia vantajosa que se tem de vossos conhecimentos e de vosso caráter.”

Nos dias seguintes, Le Breton agradecia os dez mil francos. Com esta soma ele obteve meios para comprar um moinho hidráulico de ferro, outro moinho de sistema diferente, uma serra mecânica. Adquiriu, por intermédio de um certo Chepty, quarenta e dois quadros de Jean-Baptiste Meunié “marchand de quadros em Paris, na Rua do Sena n.6, Faubourg Saint-Germain”. E finalmente, em 16 de janeiro de 1816, a equipe recrutada por Le Breton embarcou do Havre em uma pequena fragata americana, *Le Calpé*.

Assim foi organizada o que os historiadores brasileiros chamam tradicionalmente “a missão artística francesa de 1816”. É necessário, no entanto,

conhecer a situação ambígua dos artistas franceses. Recrutados por Le Breton, que lhes fazia vislumbrar um cargo em uma academia a ser criada, encorajados pelos diplomatas portugueses, que arranjaram as despesas de sua viagem, os franceses se consideraram, efetivamente, como “missionários”. Portanto, e a despeito dos salários que lhes dispensara o rei desde sua chegada ao Brasil, eles não foram recrutados oficialmente; o governo português favoreceu sua instalação, mas sem tomar abertamente a responsabilidade.

Sonhos de artistas

Jean-Baptiste Debret descreveu, com muitos detalhes pitorescos, os pequenos incidentes da travessia a bordo do Calpé. A fragata chegou na entrada da Guanabara em 26 de março, depois de sessenta e nove dias de navegação. Uma primeira surpresa esperava os franceses: bloqueados pela barreira à entrada da baía, eles ouviram os tiros anunciando a morte da rainha Maria e a ascensão ao trono do regente que se tornava o rei D. João VI. As imaginações se inflamaram e “o ardor natural dos artistas franceses despertava ilusões... A morte da rainha dava já o programa de um monumento arquitetural, de uma figura ereta ao escultor, de um quadro de história ao pintor, de um retrato ao gravador, e lhes deixava ainda a perspectiva da elevação ao trono do príncipe regente, seu filho e sucessor. Acreditou-se sem dificuldade que foi este o sonho universal que embalou o sono de cada um dos artistas passageiros, durante esta última noite de sua viagem”².

Os homens reunidos por Le Breton não eram desconhecidos à procura de sucesso fácil em terra distante. Todos podia vangloriar-se de uma carreira que lhes tinha levado a uma notoriedade certa e da melhor qualidade.

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) era o mais célebre. Sob o Antigo Regime, tinha se beneficiado da proteção do conde de Anivillier, superintendente de Belas Artes, que lhe tinha proporcionado “ser aceito” pela Academia e nomeado pensionista em Roma, ainda que como paisagista e não pintor de história. Uma prudente conduta permitiu-lhe atravessar as áleas da Revolução sem ser muito perturbado, depois de obter a amizade do General Bonaparte. Sob o Império, os sucessos se acumularam e, em 1813, foi eleito presidente da

quarta classe do Instituto. As paisagens “históricas” de Taunay uniam a nobreza das composições de Poussin, a sensibilidade da luz de Lorrain e o refinamento de execução dos holandeses. Os especialistas o consideravam como “o Poussin dos quadrinhos” e o “La Fontaine da pintura”. Taunay foi muito afetado pela derrota de Napoleão. Seu filho mais velho, jovem oficial, comprometeu-se servindo ao Imperador durante os Cem Dias. O retorno dos Bourbon o fez decidir por aceitar, então, as propostas de Le Breton.

Auguste-Marie Taunay, treze anos mais jovem que o pintor, orientou-se para a escultura e obteve, em 1792, o Grande Prêmio de Roma. Fervoroso bonapartista e muito tocado pelas decepções de seu irmão mais velho, aceitou acompanhá-lo ao Brasil.

Jean Baptiste Debret (1768-1848), aluno de David, a quem acompanhou na Itália, tinha obtido, em 1792, o Segundo Prêmio de pintura e em 1791 foi nomeado professor de desenho na Escola Politécnica. Sua obra-prima *Napoleão prestando homenagem à coragem infeliz* (1806), foi seguida de numerosas telas à glória do Imperador. A queda do Império e a morte de seu filho o perturbaram. Pelos conselhos do arquiteto La Fontaine, vislumbrou aceitar a oferta do czar Alexandre I de instalar-se em São Petersburgo quando Le Breton o convenceu de optar pelo Brasil.

Simon Pradier é, de todos os artistas recrutados por Le Breton, aquele que possui o nome mais conhecido hoje. Não tanto por causa de seus próprios méritos, quanto pela notoriedade que lhe deu seu irmão mais jovem, o famoso escultor James Pradier. Simon aprendeu a nobre arte da gravura a buril no ateliê do grande Auguste Boucher-Desnoyer. Sem ser célebre, oferecia a garantia de ser formado na melhor escola e de ser capaz, por consequência, de ensinar por sua vez a única das técnicas de gravura reconhecidas oficialmente: o talho-doce.

Auguste-Victor Grandjean de Montigny (1776-1850), aluno de Percier e Fontaine, os arquitetos de Napoleão e da família imperial, tinha levado o segundo Primeiro Prêmio de Roma em 1799. Foi durante sua estadia na cidade eterna que a Academia Francesa abandonou o velho Palácio Mancini e se instalou na vila Medicis. Grandjean participou desta instalação e levou à satisfação geral a restauração do túmulo de Cecília Metella. com seu colega Famin, publicou em

Didot uma obra soberba intitulada *Arquitetura Toscana ou palácio, casas e outros edifícios da Toscana* (1806). Em 1810, tornou-se primeiro arquiteto do rei Jerônimo de Vestfália e, nesta função, empreendeu a modernização de Cassel, capital do novo reino.

A queda do Império francês e a desagregação da Europa napoleônica não permitiram levar a cabo este programa. Grandjean se dedicou, então, à redação do *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XV^e et XVI^e siècles*. Sonhava, no entanto, com o estrangeiro. Em 1815, Alexandre I lhe propôs que assumisse em São Petersburgo o cargo deixado vago pela morte de Thomas de Thomon. Foi neste íterim que Le Breton o convenceu a escolher a partida para o Brasil³.

Assim, sob a conduta de um administrador reconhecido, todos os membros da “missão francesa” eram convenientes no sentido de elevar, com sua presença, o prestígio da capital do Brasil. Eles pensavam em encontrar ali um campo de ação excepcional. Fortes por sua reputação, seguros da proeminência das instituições e da arte francesa, chegaram ao Rio de Janeiro com a intenção de propagar em terra exótica, as luzes da cultura artística moderna.

O Conde da Barca confirmou, por sua recepção, as esperanças dos “missionários”. Graças a sua proteção, as dificuldades materiais de instalação foram supridas da melhor maneira possível. O cônsul da França no Rio de Janeiro, o coronel Mâler, informou a seu ministro, o duque de Richelieu:

Senhor, a colônia de artistas franceses da qual já falei à Vossa Excelência, formada pelo senhor Cavalheiro Brito em Paris, sob a direção do senhor Le Breton, chegou aqui na embarcação americana Le Calpé, desembarcou e foi bem acolhida pelo governo. Foram hospedados e são mantidos às suas expensas. Enquanto viver o senhor Cavalheiro de Araújo, que Vossa Excelência conheceu na Rússia, e que se tornou recentemente Conde da Barca, eles poderão contar com a continuidade de seus cuidados.⁴

Projeto da Academia e do ensino de Belas Artes

Sem demora, o chefe da missão francesa recolocou os elementos de seu projeto a seu protetor. Os detalhes são conhecidos através das *Memórias do Cavalheiro Joaquim Le Breton para o estabelecimento da Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, a sua Excelência senhor conte da Barca* (sic) ministro de Estado⁵. O manuscrito, datado de 12 de junho de

1816, mostra as ambições de Le Breton e contém preciosas indicações sobre a doutrina concernente às Belas Artes e a seu ensino.

A Escola de Belas Artes distribuirá o ensino em Pintura, Escultura, Gravura e Arquitetura. No que concerne à pintura, Le Breton lembrou o princípio da sacrossanta hierarquia dos gêneros, fundada sobre a distinção entre a pintura histórica e a pintura de gênero. Admitiu que a segunda é “útil e agradável” e que em uma país como este, onde a natureza é pródiga em todas as suas riquezas, os pintores de gênero terão uma mina inesgotável de assuntos para quadros e o gosto dos particulares sentirá e encorajará de preferência a pintura de gênero mais que nenhuma outra.

O ensino deve levar aos alunos os princípios elementares e gerais. Os futuros pintores aprenderão, portanto, a desenhar e a pintar “em grandes dimensões”; poderão sempre em seguida “descer aos pequenos assuntos”. “Para todos os gêneros, por conseguinte, os estudos acadêmicos serão os mesmos até um ponto de separação que será bem indicado, os dois professores pintores, o escultor e o gravador, farão desenhar, pintar ou modelar figuras acadêmicas, figuras a partir dos moldes do antigo ou a partir de modelos vivos. Sem isso, o senhor terá rapidamente, Senhor Conde, uma multidão de artistas abortados, saídos de sua escola, que serão mais inoportunos que úteis”:

Os que se destinam à paisagem serão submetidos ao estudo de antigo “a fim de aprender a dar a vida e correção às figuras que dispõem em seus quadros”. Os que queiram pintar flores, deverão ter noções de botânica “o reino vegetal do Brasil interessa muito às ciências naturais para que não se tenha conhecimento com fidelidade, mesmo na pintura... Senhor Debret é apto para ensiná-lo.”

Os escultores aprendizes receberão primeiro aulas dos pintores antes de modelar no ateliê do professor de escultura, a partir de seus conselhos e na escola, com um modelo vivo.

Os gravadores acompanharão igualmente os cursos de desenho e depois trabalharão no ateliê de seu mestre.

No que concerne à arquitetura, Le Breton se alegra pela contribuição de Grandjean de Montigny. A formação prática era obrigatoriamente acompanhada de uma parte teórica dividida em três seções,

a saber: história da arquitetura e de “seus princípios estabelecidos a partir dos monumentos antigos e modernos”, construção e estereotomia.

Para assegurar todos os trabalhos de ensino, pode-se confiar na experiência dos artistas franceses que serão “os colonos da escola brasileira”. Certamente, “o talento do senhor Taunay ainda que muito distinto, não pode ser dado como clássico, mas seus conselhos serão úteis, sobretudo nos primeiros estudos de paisagem, e seu nome enobrecerá a escola”. No que concerne aos brasileiros, Le Breton reconhece apenas um que seja digno de integrar a nobre equipe, sem nomeá-lo, estabelece um lugar para Manuel Dias de Oliveira. “Há no Rio de Janeiro um pintor que estudou na Itália e que é capaz de ensinar, convém colocá-lo na escola por justiça e por utilidade, se ele tem condições de ensinar desenho acadêmico... Aliás, este mestre já recebe um salário e não representaria um novo ônus”.

Os trabalhos dos alunos será controlado a cada mês por concursos julgados pelos professores e cujos resultados serão comunicados ao ministro competente. Todos os anos, uma exposição apresentará à família real e ao público os trabalhos da Academia, tanto dos professores quanto dos alunos.

Enfim, e encontra-se aí uma tradição clássica que permanecerá, “quando o tempo tiver permitido formar alunos de nível suficientemente elevado para almejar que se tornem grandes artistas, será necessário enviá-los por alguns anos à Itália”.

Em conclusão, Le Breton sublinha a coerência de seu projeto *cada arte tem seu espaço, e as relações entre elas estão estabelecidas, as funções dos professores são determinadas e é necessário que o sejam de maneira tão positiva que os mestres e os alunos sejam colocados numa organização não somente mais forte que cada um deles, mas também superior a todos os motivos de negligência e de anarquia.*

Vê-se que Le Breton propunha um sistema que trazia ao Brasil a tradição da centralização, da eficiência e do controle administrativo napoleônico. Não deixando nada ao acaso, fixa a escala das retribuições; prevê antecipadamente abusos e precauções necessárias para evitá-las. Em particular, convém velar pelo recrutamento dos alunos e evitar certos inconvenientes do sistema francês. Pois, em Paris, o ensino era gratuito, *a pobreza envia seus filhos (à Escola de Belas Artes) ao invés de os colocar nos ateliês de*

artesãos onde deveriam pagar pela aprendizagem... Imagine, Senhor Conde – prosseguia – a quantidade de fermento grosseiro... que desta maneira pode penetrar e que realmente penetra nas Belas Artes. É preciso querer que esta essência ruim não se introduza no berço de nossa escola; que, ao contrário, a profissão de artista mantenha-se, em geral, em uma zona média da sociedade: que o pintor e o escultor sintam o prazer da leitura dos poetas e dos historiadores e que se inspirem neles; que o arquiteto seja capaz de erudição e de incorrer, até um certo grau, nas ciências matemáticas.

Objetos práticos: A Escola de Artes, Ciências e Ofícios

Esta desconfiança em relação ao povo, esta atenção pela “zona mediana da sociedade” depositária da cultura clássica, caracterizam bem a mentalidade de um alto funcionário francês saído da Revolução e formado na disciplina napoleônica.

Ora, neste começo do século XIX, o Brasil não tem ainda uma classe burguesa influente. A estrutura social continua aristocrática e o espírito de classe não se manifesta da mesma maneira para o Conde da Barca como para Le Breton. O ministro é “esclarecido” o suficiente para admitir, como o francês, a importância da cultura, para encorajá-lo a dirigi-la. Mas como homem político, ele pretende igualmente tirar da empresa um benefício mais imediato. Para isso, ele combina um interesse todo especial pelas artes aplicadas e, por conseqüência seus objetivos diferiam sensivelmente dos de Le Breton. Não faltam evidências das intenções práticas do Conde da Barca: de saída a presença a bordo do Calpé “de um professor de mecânica”, François Ovide; de um serralheiro, Nicolas Magliori Enout; de um mestre forjador, especialista em construção naval, Jean-Baptiste Level; de um guarda de armazém, Pilettem; de um carpinteiro e fabricante de carroças, Louis-Joseph Roy e seu filho Hippólito, e de todo um material, compreendendo entre outras coisas um moinho hidráulico, outro moinho de um sistema diferente e uma serra mecânica.

Le Breton conhecia bem os objetivos práticos do governo português. Para respondê-lo ele propunha uma solução hábil. Ao lado da Academia de Belas Artes, onde o recrutamento foi cuidadosamente triado, seria organizada uma *Escola gratuita de desenho para Artes e Ofícios*. Assim, *poder-se-á preservar pela segunda, classificando e mantendo nesta última todos os que não conviriam à outra.*

O primeiro grau dispensaria os princípios de base. Debret seria o responsável, mas o papel principal caberia a Manuel Dias de Oliveira, cujo curso, mantido “por justiça e por utilidade”, encontrar-se-ia incorporado ao sistema com uma lógica toda cartesiana. No segundo grau, os alunos passariam sob a direção do professor de arquitetura, designado para ensinar o desenho de ornamento. Seria necessário unir a Grandjean, dois alunos pagos para supervisionar, em sua ausência, as aulas de ateliê de pedra, carpintaria e serralharia.

Porém, se Le Breton assinala alguma satisfação quanto a sua idéia de um duplo ensino, a seus olhos, a Academia de Belas Artes continuava, de longe, sendo a peça chave de seu sistema. Ora, em 12 de agosto de 1816, menos de cinco meses depois da chegada da missão, um decreto criava no Rio de Janeiro uma *Escola de Ciências, Artes e Ofícios*. Do plano elaborado por Le Breton, o ministro tinha mantido apenas a parte que respondia às necessidades imediatas do país. As Belas Artes estavam sacrificadas às artes aplicadas. No lugar de presidir uma “Academia”, Le Breton se sentia reduzido ao papel de diretor de colégio. Seu ideal doutrinário sofria certamente e, com seu caráter rude de maneiras brutais, não deixou de demonstrar sua decepção de uma maneira que desagradou. Sem dúvida, é preciso relacionar o fracasso de Le Breton com a ambigüidade que se estabeleceu desde o início entre os sonhos ambiciosos do ex-secretário perpétuo e as necessidades pragmáticas do governo português.

Outros fatos vieram a se somar a esta situação inicial para reforçar as dificuldades da missão. Alguns de ordem política, outros em torno da relação entre o pequeno grupo de franceses e seu chefe.

Dificuldades políticas

Os problemas políticos apareceram antes mesmo da partida dos franceses. Sua importância ultrapassa ao simples conflito pessoal entre Le Breton e o coronel Mâler, cônsul da França no Rio de Janeiro, que os primeiros historiadores da missão se contentaram em ver. O segredo, ou pelo menos a discrição com que foram conduzidas as negociações entre Le Breton e os representantes do governo português indicam que a partida do ex-secretário perpétuo, logo após a um escândalo público, podia

parecer uma manifestação de hostilidade diante dos Bourbon e corria o risco de ser explorado pelos inimigos do regime.

Do ponto de vista da corte portuguesa, que não podia ser acusada de bonapartismo, tratava-se simplesmente de administrar a suscetibilidade do rei da França. Mas para este último, o assunto era mais importante. O cônsul Mâler sabia que a aventura dos Cem Dias havia abalado a credibilidade de Luis XVIII; estava muito atento aos boatos que circulavam, numerosos na imprensa brasileira, sobre as incertezas do regime francês. Para ele, a chegada ao Rio de Janeiro de um grupo de exilados voluntários com a notoriedade de Le Breton e de seus amigos podia reforçar a credibilidade destes boatos. Além disso, dividiam o temor do governo francês concernente a uma fuga de Napoleão. Os navios que se dirigiam a Santa-Helena flutuavam freqüentemente nas águas brasileiras; a presença de bonapartistas na América Latina, quem quer que fossem, podia provocar ou facilitar uma eventual aventura do ilustre prisioneiro. Mâler, enfim, manifestava antipatia diante de tudo que parecesse liberalismo. Havia deixado clara sua opinião ao Duque de Richelieu:

Eu não poderia jamais ver, Senhor, que com sofrimento os franceses se expatriam, sobretudo com alguma aparência um suposto descontentamento do governo paternal do melhor dos reis, mas me resta um consolo: é que eles não demorarão em se arrepender de sua resolução e de seu deslocamento e em reconhecer a diferença dos dois países e de sua administração.⁶

O fim das proteções

A má sorte fez com que o Conde da Barca morresse bruscamente em junho de 1817, com sessenta e três anos. O desaparecimento do homem que tinha desejado um ensino de Belas Artes e feito um apelo aos franceses foi, para eles, uma verdadeira catástrofe.

Privados de seu protetor, não encontraram mais no governo o apoio necessário ao sucesso de seu empreendimento. O rei D. João VI não era desprovido de espírito; possuía o dom atávico dos Bragança pela música e protegeu o músico Nuekomm; o mecenato, para ele, era um dever real. Mas pouco culto, fraco e apático, não tinha nem o gosto nem a vontade de sustentar uma instituição, de cuja importância ninguém era capaz de convencê-lo. Os ministros portugueses se

desinteressaram por um estabelecimento que nem mesmo em Portugal havia um equivalente. A inabilidade de Le Breton e, talvez, suas imprudências, acabaram por compromentê-lo mesmo aos olhos de seus compatriotas.

Inabilidade de Le Breton e discórdias francesas

A brutalidade do caráter de Le Breton não poupava nem mesmo seus companheiros. Ele havia se indisposto, integrando à equipe um certo Dillon, o qual ele nomeou como secretário da Escola de Belas Artes. Este personagem, encontrado no Havre, exigia ser reembolsado sob a forma do tratamento referente a sua função de secretário, as somas de dinheiro que ele havia adiantado a Le Breton quando da partida da expedição. A intromissão deste elemento estranho foi mal aceita pelos artistas. Aliás, Nicolas-Antoine Taunay sofria, aos olhos de Le Breton, de irreduzível inferioridade por não ser pintor de história. O reconhecimento de seu talento estava sempre acompanhado de uma ligeira restrição que feria o pintor e o colocava em desvantagem em relação a Debret, que era, no entanto, mais jovem e menos célebre. Hippolyte Taunay fez claras alusões às injustiças que seu pai teve de sofrer ou das quais se sentiu vítima:

Filho de um pintor célebre, fiz, com muitos de meus parentes, a peregrinação a esta terra distante; e como o objetivo desta expedição, da qual nós fazíamos parte, era o de propagar a cultura das belas artes, a publicidade que ela obteve me autoriza a revelar o sucesso. Nós fomos acolhidos com munificência por parte do governo. Pouco tempo antes da morte do ministro do qual nós tínhamos obtido a proteção do rei, que por ele mesmo foi tomado de bondade pelos estrangeiros, uma academia de Belas Artes foi estabelecida, mas sobre a relação apaixonada de um francês que foi nomeado o diretor, de maneira que várias pessoas tiveram que lhe agradecer por sua nomeação e outros consolar-se por não terem sido agraciados. Aqueles que tinham feito o maior esforço de todos, foram justamente os mais maltratados, eles e os membros de sua família, como o autor destas injustiças já está morto, abstenho-me de nomeá-lo⁷.

A família Taunay tinha comprado um domínio de um dezena de hectares na floresta da Tijuca e instalou-se numa “casinha branca e charmosa situada sobre uma planície no centro da qual caíam a corrente murmurante da deliciosa cascata chamada Tijuquinha”⁸. Seus vizinhos imediatos eram outros franceses atraídos como eles pelo frescor e pela

beleza do lugar, o conde de Scey e o Conde de Gestas. As relações, com este último sobretudo, eram amigáveis, e os Taunay se integraram à pequena colônia de aristocratas franceses. Bem acolhidos pela corte, eles se separaram de Le Breton.

Privado do apoio do Conde da Barca, a Escola de Ciências e Artes continuava no papel. Os artistas receberam encomendas; a título privado reuniram alunos, mas o diretor continuava sem emprego. Retirou-se em sua casa do Flamengo e, estreitamente vigiados por Mâler, viveu isolado de seus companheiros. Em 9 de junho de 1819, morreu bruscamente com cinqüenta e nove anos. O Cônsul vasculhou sua casa. Encontrou-se, em seus papéis, uma correspondência com os liberais franceses filiados a uma conspiração que tentava derrubar o governo argentino, o que justificou a desconfiança de Mâler. Le Breton tinha se tornado o principal obstáculo para a realização de seu próprio projeto.

Criação da Academia; decepção dos franceses; primeiras partidas

Le Breton desapareceu, o governo desejou retomar o assunto da Academia sobre novas bases. Depois de algumas incertezas e talvez intrigas sobre as quais dá testemunho um texto que não teve repercussão um novo decreto real de 23 de novembro de 1820, criava uma Academia e Escola Real.

Se deixamos de lado as permanentes incertezas relativas ao ensino das artes aplicadas, a grande novidade dizia respeito às pessoas. O corpo dos professores era completado por uma lista auxiliar na qual figuravam, com o título de pensionistas de desenho e pintura, três brasileiros e dois franceses, Marc e Zéphirin Ferrez, o primeiro encarregado de escultura e o segundo de gravura, substituindo Simon Pradier, que desde 1818 havia retornado a Paris. Em contrapartida, o pequeno grupo francês de adjuntos, Lavoisier e Meunié, assistentes de Gradjean, Bonrepos, estagiário de Auguste Taunay, foi eliminado. Mas a medida de conseqüências pesadas era a presença na cabeça da Academia e no secretariado de dois portugueses: o pintor Henrique José da Silva e o Padre Luis Raphael Soyé. Os franceses estimavam que a direção caberia por direito a um deles. Debret, honesto e generoso, reconhecia que Nicolas-Antoine Taunay tinha a primazia da idade, da notoriedade, do talento e, assim como todos seus colegas, via nele o sucessor

natural de Le Breton. A exclusão dos franceses dos postos de responsabilidade, o fato de serem colocados sob a autoridade de estranhos a seu grupo, pareceu-lhes uma injustiça. Persuadidos da proeminência francesa no domínio das artes e seguros de seu próprio valor, sentiram como uma verdadeira provocação cair sob a dependência de um pintor português cuja qualidade contestavam. Pois, se mesmo o princípio desta medida os feria, a escolha de Henrique José da Silva indignava-os. Nicolas-Antoine Taunay retornou à França.

No entanto, apesar dos conflitos pessoais, a política era uma vez mais a origem da medida governamental.

Na época colonial, a dominação portuguesa sobre o Brasil tinha sido total. Com a presença da corte no Rio de Janeiro, a elevação do Brasil ao nível de reino e o desenvolvimento das idéias liberais e nacionalistas, as ameaças de uma secessão pareciam cada vez mais claras. Em outubro de 1820, soube-se no Rio de Janeiro que uma revolução tinha estourado em Portugal, e os riscos de desagregação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve se tornavam mais palpáveis à medida em que ficava evidente a necessidade de retorno do rei a Lisboa. Para remediar estas ameaças, Vilanova Portugal, principal ministro e conselheiro de D. João VI, presidiu uma política de protecionismo luso-brasileiro na atribuição de cargos administrativos. Foi nesta perspectiva que assinou um decreto, colocando Da Silva na direção da Academia. Estrangeiros podiam ser utilizados a título profissional, em nenhum caso poderiam ocupar postos de comando e, menos ainda, reservar-se um setor de atividade autônoma. Somente no clã francês, Hippolyte Taunay teve claramente consciência e admitiu a necessidade de integrar a Academia nas estruturas nacionais. “O maior vício desta instituição foi de não unir nenhum dos homens de mérito, do qual se orgulhassem Brasil e Portugal; creio que já remediamos, e que esta academia, sendo útil por si mesma, adquiriu o que lhe faltava de nacional, pela admissão de novos membros e, sobretudo, pela nomeação de um diretor que não seja estrangeiro”⁹.

Polêmicas

A Academia, em todo caso, sob a direção de Henrique José da Silva, não foi mais que “um caos

incompreensível de desordem e de ódios recíprocos”¹⁰. O diretor fez uma obstrução sistemática. Estando perdidos os estatutos de 1816, aplicou “a título provisório” um regulamento arbitrário.

Obrigando aos alunos a seguir, sob sua direção, um curso preparatório de cinco anos, antes de poder ter acesso ao nível superior oferecido por Debret, privava-lhe de alunos até a saída da primeira turma; com limites de idade demasiado estreitos, com horários de trabalho insuficientes, impedia o recrutamento; recusava liberar as chaves das salas de aula!... Os professores franceses trabalhavam em caráter particular, mas a Academia não funcionava. Os alunos reclamavam. O novo soberano do Brasil independente, D. Pedro I, interveio pessoalmente. Em 1826, o governo imperial decidiu que os trabalhos de construção do edifício da Academia seriam executados antes do fim do ano. Em 5 de novembro, a corte pôde inaugurar, solenemente, o palácio construído a partir dos riscos de Grandjean de Montigny.

Debret pensou em aproveitar desta vontade oficial, em ver funcionar o estabelecimento, para propor estatutos que, pelo caminho de uma direção colegiada, reduziria o diretor à impotência. Este respondeu pelas *Breves Reflexões* que rejeitavam violentamente o projeto. Em 1828, o debate tornou-se geral e público. Henrique José da Silva e Debret, Cravoé e Grandjean de Montigny se digladiaram através da imprensa.

Este último lembrou orgulhosamente sua carreira:

*Eu desconheço se os títulos do Senhor Diretor e de seu apologista (Cravoé) podem se comparar aos meus. Em 1799, com vinte e dois anos, obtive o grande prêmio de Roma onde, na Escola da Vila Médicis, passei seis anos. Retornando à França, escrevi uma obra sobre a arquitetura toscana. Em 1807, fui designado pelo Instituto da França para dirigir os trabalhos da sala de estar do Parlamento de Vestfália. Neste país exerci funções de Arquiteto Real. Publiquei obras sobre os túmulos dos séculos XV e XVI e, finalmente, em 1816, fui contactado para vir ao Brasil*¹¹.

A primeira exposição artística

A fim de provar o valor do ensino dos Franceses, Debret pediu que se realizasse a exposição pública dos trabalhos do mestre e de seus alunos. Foi assim que, apesar da oposição obstinada de Henrique José da Silva, abriu-se nos locais da

Academia o primeiro “salão” da história do Brasil, em 2 de dezembro de 1829. O catálogo impresso às custas do organizador mostra, pelos assuntos das obras expostas, que os professores tinham imposto o neoclassicismo. Foi um enorme sucesso que se renovou em 1830. Mas neste ano, o governo ordenou à Academia que cedesse provisoriamente a metade de seu edifício à Escola de Tipografia Nacional.

Fim da missão francesa

Este novo golpe, sobrevivendo em um clima político tumultuado, determinou que Debret abandonasse a luta e voltasse à França. Em julho de 1831, estava de volta a Paris. A aventura da “missão francesa” estava terminada.

Do ponto de vista pessoal dos franceses, a missão era sem dúvida um fracasso. Nenhum deles realizou no Brasil grande obra que tinham sonhado. O primeiro a voltar à França tinha sido o gravador Pradier. No início de 1819, por falta de material necessário na capital brasileira, partiu para Paris para gravar o retrato de D. João VI e a chegada no Rio de Janeiro da Arquiduquesa Leopoldina, a partir dos desenhos originais de Debret. Pretexto ou verdade, o fato é que Pradier cumpriu com seus compromissos face ao governo português, mas não voltou ao Brasil.

No mesmo ano, 1819, Le Breton morreu, só, amargurado, sem ter visto funcionar sua Academia. Nicolas-Antoine Taunay, revoltado pela nomeação de Henrique José da Silva e “desencorajado pela frieza portuguesa pelas artes”, deixou o Brasil no início de 1821 com sua mulher e seu filho Hippolyte. Taunay, o escultor, que tinha permanecido com seu sobrinho, faleceu na casa da Tijuca em 24 de abril de 1824, com cinquenta e cinco anos, “esquecido do povo e dos grandes que não compreendiam que se pode traduzir com o gesso e o mármore branco figuras negras e bronzeadas”¹².

Depois da partida de Debret, Grandjean de Montigny, sozinho com os irmãos Ferrez, continuou a enfrentar as dificuldades do exílio. O grande inimigo dos franceses, Henrique José da Silva, faleceu por sua vez em 1834. De decepção em

decepção, a “missão” se reduziu à poeira, progressivamente, e as ambições se afundaram.

Balanco da missão francesa

Para o Brasil, no entanto, o balanço da missão francesa é incontestavelmente positivo, mesmo que tenha ficado muito aquém das primeiras ilusões. A despeito das dificuldades políticas e das oposições pessoais, da lentidão administrativa e da indiferença quase geral, uma Academia por fim veio à luz. O Brasil dotou-se de instituições artísticas sem paralelo em Portugal. Mesmo as querelas tinham tido este resultado vantajoso de dar nascimento aos primeiros salões de pintura e de despertar o interesse do público carioca pela vida artística. A partir de então, existia no Rio de Janeiro um corpo reagrupando pintores, escultores, gravadores e arquitetos, oficialmente delegados para ensinar sua disciplina. Isto implica que estes mestres serão depositários de uma doutrina a qual eles serão encarregados de manter. Em nome da qual terão autoridade para julgar a qualidade de tudo o que se releva da arte e que, afinal de contas, sendo juizes em parte, tentarão reservar a si mesmos a exclusividade das encomendas oficiais. Este sistema, diretamente importado da França e brutalmente aplicado em um mundo estranho, devia ter uma conseqüência grave: o corte entre a arte oficial, aquela da Academia, e a tradição local e popular. Até aqui, o meio colonial tinha destilado, por osmose entre a sociedade escravista brasileira e os permanentes esforços da metrópole lusitana, uma cultura específica na qual predominava o elemento português: o Brasil aparecia como uma distante província portuguesa, original e exótica. A partir de então, os artistas formados pela Academia serão tomados por doutrinas que ignoram a saborosa herança colonial, e durante todo o século XIX a arte brasileira, quer se trate da arquitetura, assim como da escultura ou da pintura, vai se desenvolver sob o modelo francês.

Tradução Angela Brandão

¹Este texto foi publicado originalmente em *Actes de la Académie Nationale des Sciences, Belles Lettres et Arts de Bordeaux*, 5a. série, tomo XXI, 1996.

²A. D'ESCRAGNOLLE TAUNAY, *A missão artística de 1816*, Rio de Janeiro, 1956.

³J.B. DEBRET, *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement*, Paris, 1834-39, vol.3, p.6.

⁴Grandjean de Montigny, *un architecte français à Rio*, catalogue d'exposition, Boulogne, bibliothèque Marmottan, avril-juin 1988.

⁵Paris, archives du ministère des Affaires étrangères: Portugal-Brésil, 1814 - 1816, I, p.271.

⁶M. BARATA, Manuscrito inédito de Le Breton, em *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 1959.

⁷Paris, archives du ministère des Affaires étrangères: Portugal-Brésil, 1814 -1816, I, p.206.

⁸H. TAUNAY et F. DENIS, *Le Brésil ou histoire, moeurs, usages et coutumes de ce royaume*, Paris, 1822, I, pp.34-36.

⁹J. ARAGO, *Souvenirs d'un aveugle; voyage autour du monde*, Paris, s.d. p.218.

¹⁰H. TAUNAY et DENIS, *op.cit.*, II, p.36.

¹¹Idem.

¹²*L'Écho de l'Amérique du sud*, 30 janvier 1828, citado por H. TAUNAY et F.DENIS, *op.cit.*, p.218.

¹³J. ARAGO, *op.cit.*, p.218.