

Breve *promenade* com Nicolas- Antoine Taunay

Ana Carla de Brito | UFRGS

Pesquisadora na área de Teoria e História da Arte; bacharel em Artes Plásticas (CEART-UDESC); mestranda em Artes Visuais (PPGAV-UFRGS) na área de concentração de História Teórica e Crítica, e linha de pesquisa “Obra de arte e seus aspectos constitutivos”, sob orientação da Profa. Dra. Icleia Cattani.

Resumo. Este artigo propõe um passeio, chamado aqui de *promenade*, por algumas referências da história da arte relacionadas com a pintura *Vista do Rio de Janeiro tomada do Alto da Boa Vista* de Nicolas-Antoine Taunay, bem como com outras pinturas de sua produção. Descrevem-se os elementos pictóricos do quadro relacionando-os com a tradição clássica italiana das paisagens pastorais, bem como as paisagens panorâmicas holandesas. Comparece como articulação teórica, o ensaio de Jean-Marc Besse sobre a luz italiana nas descrições de viagem de Goethe; e Lilia Schwarcz, cujo livro tematiza os anos do pintor no Brasil, conferindo o contexto histórico de sua produção artística.

Palavras-chave. Nicolas-Antoine Taunay, pintura, paisagem.

A short *promenade* with Nicolas-Antoine Taunay

Abstract. This article proposes a walk, here called *promenade*, throughout some references of art history related to the painting *View of Rio de Janeiro taken from the Alto da Boa Vista* by Nicolas Antoine Taunay, as well as other paintings of his production. The pictorial elements of the painting are described and related to the classic Italian tradition of pastoral landscapes and Dutch panoramic landscapes. It appears as a theoretical articulation, the essay of Jean-Marc Besse about the Italian light on Goethe's travel descriptions; and the book of Lilia Schwarcz that discusses the years of the painter in Brazil, providing the historical context of his artistic production.

Keywords. Nicolas-Antoine Taunay, painting, landscape.



Comumente associada à ideia de liberdade ou tranquilidade, seja como campo – o par negativo da cidade – seja como natureza indômita a se explorar, a paisagem alcançou, entre o século XVIII e o XIX, um lugar singular no imaginário ocidental, sendo relacionada frequentemente a características positivas. Foi, pois, servindo-se delas como ardil, que Nicolas-Antoine Taunay procurou se afastar temporariamente da Academia de Belas Artes de Paris para lançar-se ao interesse das paisagens dos trópicos, emigrando com sua família para o Brasil. Decisão tomada depois que a derrocada de Napoleão e a reintegração da Coroa aos Bourbon implicaram em dificuldades para o pintor. A natureza foi também o lugar de retiro do ex-combatente Claude François Denecourt. Ele, por sua vez, não escondendo sua lealdade a Napoleão, foi perseguido nas diversas cidades em que morou, tendo dificuldade de permanecer empregado. Por fim, acabou se instalando na pequena cidade de Fontainebleau, próxima esta, à floresta de mesmo nome.

Simon Schama (1996, p. 541-555) relata as incursões de Denecourt na floresta de Fontainebleau, bem como o modo como procedeu ao reconhecimento de suas partes mais densas, descrevendo-as em um guia que elaborou com o auxílio do poeta Alexis Durand, e demarcando caminhos em que visitantes poderiam se aventurar. Chamadas de *promenades*, as diferentes trilhas delimitadas por Denecourt eram, em realidade, cuidadosamente planejadas e pretendiam mostrar as vistas notáveis e árvores venerandas, que ele nomeava em louvor a diferentes personagens da literatura, da arte e da política.

Aproveitando-nos do coincidente apreço que os dois franceses nutriam pela natureza, procedamos à apreciação de uma das pinturas de Taunay como quem realiza um passeio. Prossigamos em nossa *promenade* nos desviando e errando em incursões pelas vias que assomam às bifurcações, para então atentar ao mapa que portamos e retornar ao caminho principal.

Eis a pintura de que nos ocuparemos (Fig. 1). Descortina-se diante de nós um vasto território em vários planos. Prontamente se percebe que em toda a parte inferior da pintura sobejam tons de verde que retratam uma extensa e variada cobertura vegetal, enquanto mais da metade da imagem, na parte superior, esboça tons de azul perpassado por manchas brancas temperadas com ocres suaves. Naturalmente, vê-se uma paisagem que privilegia o céu e que embora traga cúmulos de considerável tamanho, apresenta-se em azul demasiado forte para que o julguemos como a representação de um dia nublado. As cores vivas do firmamento e da área arborizada são intermediadas por uma zona estreita de suaves tons de cinzas e azuis.





Fig. 1. Nicolas-Antoine Taunay: *Vista do Rio de Janeiro tomada do Alto da Boa Vista*. Óleo sobre tela. 52 x 64 cm. 1819. Museu Castro Maya. Rio de Janeiro. Fonte: reprodução fotográfica a partir de livro de Schwarcz (2008).

A área arborizada mostra diferentes distâncias. O primeiro plano apresenta um descampado em que o verde amarelado denuncia maior incidência de luz. Alguns bovinos vagam sobre a pequena elevação que se destaca à esquerda enquanto uma pessoa negra, vestindo calções brancos, queda-se sentada junto aos animais como se os pajeasse. À direita há um grupo de pessoas brancas vestidas de maneira elegante, portando chapéus e sombrinhas, sendo que uma delas monta um cavalo. Atrás do grupo, mesclando-se à sombra da vegetação, posta-se uma pessoa negra trajando apenas calções e sustentando um pacote no alto da cabeça. Contornando essa luminosa clareira relvada há uma concentração de árvores de folhas escuras que se estendem desde o sopé do monte à direita até a extremidade esquerda, em que se percebe um desnível abrupto, denunciado por diminutas casinhas brancas toldadas por uma densa sebe, atrás da qual um breve trecho de vegetação reflete a luz dourada do sol. Nessa área confluem as faldas das elevações topográficas, uma vez que no lado esquerdo da pintura se figura também um monte. Assim, os morros escalonados à direita compõem com a elevação mais distanciada da esquerda uma espécie de cortina, ou, se assim se quiser grafar, *repositoires*, para a vista do horizonte marítimo, e a pequena concentração de casinhas brancas cintilando à luz solar, para a qual o escalonamento dos montes converge.



Acomodadas em uma faixa deveras exígua, as edificações se destacam, sobretudo, pela claridade que refletem, sendo, contudo, ainda assim ofuscadas pelas parcelas de azul que a elas se justapõem e correspondem ao mar, e à cadeia de outeiros para além dele. Mesmo esmaecidas pela perspectiva aérea que vem lhes conferir distância, o mar e as montanhas figuram talvez como o pouso último do olhar, sendo privilegiadas pela coincidência com a linha do horizonte.

Entretanto, se os montes, o mar e as casinhas que o beiram correspondem ao ponto para o qual muitas linhas afluem, destaca-se, pelo mesmo motivo, uma palmeira sobranceira ainda no primeiro plano junto às rezes, que parecem aproveitar-lhe a sombra. As largas folhas do cume reluzem em dourado, erguendo-se na direção da vista à qual o título da pintura faz menção: é, pois, a cidade do Rio de Janeiro e sua baía que se revela contemplada do cume relvado, conhecido este, como o Alto da Boa Vista.

Realizada provavelmente no ano de 1819, essa pintura se enquadra entre aquelas que o artista francês realizou enquanto residiu no Brasil, e aguardava em seu retiro campestre junto à Cascatinha de Tijuca pela criação da Academia de Belas Artes, empreendimento idealizado por Joachim Lebreton em conjunto com o conde da Barca e sugerido a D. João VI, que então havia se instalado na colônia portuguesa. O monarca português permanecia no país desde 1808, quando fugira de Portugal com milhares de pessoas – entre membros e serviçais da corte – para escapar da invasão perpetrada por Napoleão diante da hesitação do então príncipe regente em cumprir os termos impostos pelo bloqueio continental. Já então, no ano de 1816, quando Lebreton, Debret, Taunay e outros artistas franceses aportaram no Rio de Janeiro, os compatriotas de Napoleão não mais representavam perigo, uma vez que o trono dos Bourbon já havia sido restaurado e o Congresso de Viena devolvia os reinos da Europa a seus governos autônomos.

Encontrando no Brasil uma realidade muito diferente da que imaginava, e enfrentando diversas dificuldades, como o descaso da família real em relação à empreitada que intentavam alcançar, ou os desacordos com Lebreton e Debret, Taunay cerrou-se ainda mais em sua reserva característica, ocupando-se, durante os cinco anos em que permaneceu no país, com a administração da plantação de café na propriedade que havia adquirido e com suas pinturas.

A tranquilidade que suas pinturas inspiram não poderia denunciar tantas agitações contextuais. Não é um céu bravio o que paira sobre a vista da baía do Rio, nem águas turbulentas, essas em que se percebem embarcações apequenadas



pela distância. A vista compreendida pela pintura de Taunay desvela um território, ainda que a cidade permaneça diminuta e majoritariamente encoberta pelas copas das árvores das colinas que se interpõem entre ela e o local de observação. Esse aspecto é interessante porque o século XVIII havia consagrado as *vedutes*, as vistas topográficas italianas, que compareciam a um tempo como recordação e documentação para as pessoas que faziam o *Grand Tour*¹, a exemplo de Goethe, cujo relato é abordado por Jean-Marc Besse. Antes de emigrar para o Brasil, Taunay passara três anos (1784-1787) estudando em Roma, tendo sido uma exceção como pintor de paisagem, uma vez que o prêmio de estudos em terra italiana era bastante disputado e concedido comumente a pintores do gênero histórico. No entanto, a *Vista do Rio* se ocupa menos de um panorama da urbe do que da área campestre de onde ela pode ser vislumbrada.

Na escola holandesa do século XVII, por outro lado, as vistas desvelavam territórios a partir de um ponto de vista elevado, solução adotada com frequência por diversos pintores europeus desde então. Nas pinturas de Philip Konninck e Joris van der Haagen (Fig. 2 e 3) pode-se perceber a semelhança da composição que enquadra uma área ampla de firmamento sem se eximir de caracterizar uma vasta extensão de terra. Tais aspectos distinguem as pinturas panorâmicas holandesas, uma vez que se estendem mais no sentido vertical da tela do que na horizontal, sendo, assim, comparadas com as representações cartográficas por Svetlana Alpers (1999) que então as chama de *vistas cartografadas*.



Fig. 2. Philip Konninck: *Paisagem panorâmica de rio*. Óleo sobre tela. 86 x 121 cm. 1648. Coleção Particular. Fonte: www.wga.hu





Fig. 3. Joris van der Haagen: *Paisagem arborizada com uma caça ao veado*. Óleo sobre tela. 65 x 80 cm. Coleção The Chequers Trust. Fonte: <http://www.bbc.co.uk/arts/>

A composição de Haagen é ainda mais próxima da pintura de Taunay por incluir a representação de parte da colina de onde a vista é tomada. No entanto, o pintor francês distingue sua colina ao povoá-la com personagens. No Alto da Boa Vista o grupo que passeia parece estar envolvido em um impasse: duas mulheres estão sentadas (talvez três), e aquela que permanece de pé esboça um gesto com a sombrinha, como se tencionasse fechá-la, ou a houvesse aberto naquele instante. Um dos homens não apeou (ou acabara de montar), enquanto o outro permanece em pé, embora possa também estar sugerido que tenha se levantado há pouco. O homem negro às costas do grupo contrasta com as outras personagens por se postar como quem aguarda e observa, ao passo que as demais estão dispostas de maneira tal que indicaria uma inquietude, como se hesitassem entre ficar e partir.

Entretanto, ainda que o grupo da direita possa sugerir inquietação, o grupo da esquerda, composto pelos animais e seu pastor, inspira tranquilidade. Os bois vagam como vagam as nuvens que adejam sobre eles; vagam como cresce a erva do campo – com a calma do movimento que segue o seu curso, com a aparente naturalidade dos elementos que parecem estar cada um em seu lugar próprio. E nessa aparente harmonia o pintor poderia ter procurado escamotear o tom dissonante da escravidão. É frequente na narrativa de Lília Schwarcz o estranhamento frente ao modo como Taunay lidava com essa questão, posto



que, como sublinha a autora, o pintor viera da nação que conclamava a tríade revolucionária, e em cujo solo tal prática já havia sido suprimida. Ainda assim, em terras brasileiras o pintor não se furtou a adquirir escravos para cultivar seus pés de café. Em suas pinturas, pessoas negras tangem seus rebanhos, observam-no pintar, postam-se ao seu lado enquanto o pintor acompanha a travessia do casal real pela ponte da Quinta da Boa Vista. São quase sempre representadas no labor com suas inúmeras atribuições, e, ainda assim, seus semblantes são invariavelmente calmos. Não esboçam nem a afetação da resignação, nem o pesar do descontentamento. Parecem permanecer em imperturbável serenidade.

Retornando à caracterização dos grupos, a tranquilidade do rebanho acompanhado de seu pastor em justaposição a um grupo que folga e se diverte possibilita que se entreveja a tradição das paisagens pastorais. A languidez das ninfas e pastores de algumas pinturas renascentistas tais como a *Concerto pastoral* de Giorgione (Fig. 4), realizada por volta de 1508, bem como a festividade campestre das figuras da *Paisagem com Apolo e a Sibília de Cumas*, de Claude Lorrain (Fig. 5), comparecem como características dos poemas bucólicos do grego Teócrito, escritos no século III a.C. Seus idílios cantam a abundância e a doçura da natureza e influenciaram duas obras poéticas escritas por Virgílio cerca de dois séculos depois. Simon Schama (1996, p. 523) esboça o estado pastoral perfeito que os versos do poeta latino evocam: “O solo inculto produz frutos e grãos; as cabras trazem para casa os ubres inchados de leite; e a lã muda de cor ainda no corpo dos carneiros. (...) As serpentes morreram e os rebanhos se tornaram invulneráveis aos leões”.



Fig. 4. Giorgione: *Concerto pastoral*. Óleo sobre tela. 1508-09. 110 x 138 cm. Musée du Louvre, Paris.
Fonte: www.wga.hu





Fig. 5. Claude Lorrain: *Paisagem com Apolo e a Sibília de Cumas*. Óleo sobre tela. 100 x 127 cm. 1645-49. The Hermitage, São Petersburgo. Fonte: www.wga.hu

O autor explica que, embora as *Éclogas* e as *Geórgicas* sejam obras associadas que de certo modo se complementam, há nas *Éclogas* uma ociosidade e doçura ausentes na outra obra. Enquanto as *Éclogas* saúdam uma *Idade do Ouro* como uma época de prosperidade rural sem esforço algum, as *Geórgicas* são mais austeras e somente evocam as benesses da natureza como resultado do labor do ser humano diligente em cultivá-la. O idílio harmonioso das *Éclogas* e a gravidade moral das *Geórgicas* passariam a compor as duas faces de uma Arcádia constantemente retomada na pintura de paisagem no vasto período que abrangeria o século XVII ao Neoclássico ainda em vigor no século XIX, tanto nas escolas italianas, quanto nas de outras nações influenciadas por ela, como é o caso da França de Taunay.

Arcádia era como se chamava determinada localidade da região central da Grécia, caracterizada pela vegetação agreste, clima rigoroso e povo inculto, que “comia glande e criava cabras” (SCHAMA, 1996, p. 518). No entanto, a imagem que se tornou mais conhecida foi a descrita por Teócrito, como uma região de vegetação exuberante, abundantes colheitas e população pacífica e talentosa que gastava seus dias em “intermináveis competições de canto” (SCHAMA, 1996, p. 523). O aspecto grave e austero dessa terra beatífica aparece na pintura elegíaca de Guercino, de 1618, denominada *Et in Arcadia ego*, na qual dois pastores arcades são surpreendidos ao encontrarem uma caveira sobre as ruínas de uma construção, sendo que inscrito nos tijolos se lê a frase que dá título à pintura. Figurando a



caveira como um *memento mori*², a associação entre a imagem simbólica e a frase resultaria na advertência moral. Uma vez que *Et in Arcadia ego* se traduz com Até na Arcádia estou, é a morte que admoesta os jovens pastores a tomarem consciência de sua presença. Mesmo na terra idílica dos prazeres. Erwin Panofsky (2004, p. 377-409) esboça essa interpretação da pintura de Guercino distinguindo o modo como este emprega a frase da significação que esta adquire em um quadro de Nicolas Poussin de mesmo título (Fig. 6), pintado em 1637. Nessa pintura, a ausência da caveira e a introdução da sepultura rompem, segundo o historiador, com a tradição moralizante. Ao invés de pensar na morte inevitável, tal visão compeliria os pastores a refletir sobre o morto encerrado naquele sepulcro. A frase em questão toma significação tal que passa a ser concebida como se dissesse *Eu também existi na Arcádia*.



Fig. 6. Nicolas Poussin: *Et in Arcadia Ego II*. Óleo sobre tela. 185 x 121 cm. 1637-39. Musée du Louvre, Paris. Fonte: www.wga.hu

A mudança de significação conferida pela frase é notada por Jean-Marc Besse (2006, p. 52) nos relatos de viagem de Goethe por ocasião de seu *Grand Tour* na Itália, cujas visões o remetiam frequentemente às pinturas de Claude Lorrain:

Há na paisagem ideal claudiana o espetáculo e a esperança de uma reconciliação com a natureza. É nesse sentido que Goethe, ao colocar como legenda de sua “Viagem à Itália” a famosa “*Et in Arcadia ego*”, faz desaparecer toda referência à ideia de morte, dando-lhe como único significado: “Eu também estive no país da alegria e da beleza”.

Embora Claude não cite explicitamente a Arcádia como faz Poussin, faz-se notável o caráter de *primitivismo suave*³ de suas pinturas. Ainda que suas pequenas



figuras estejam imersas em um cenário rústico grandioso, este lhes parece dócil, ao que as personagens correspondem sem qualquer arroubo gestual. Uma quietude reverbera das águas brilhantes dos riachos, das copas frondosas das árvores jamais agitadas por algum vento, da luz que confere um tom acastanhado à vegetação e recobre toda a composição com uma película dourada... A serenidade dos elementos da natureza ressoa nas posturas e atitudes das figuras, jamais esboçando movimentos bruscos, mas sempre contemplativas e absortas em um labor que não aparenta causar enfado, sugerindo, isto sim, um estado de harmonia em que pessoas, animais e ambiente se ajustam perfeitamente. Kenneth Clark (1960, p. 90) tomou tais características como qualificativos de uma Idade do Ouro, atribuindo precisamente a elas o caráter virgiliano das pinturas de Claude.

Jean-Marc Besse (2006, p. 56), por sua vez, chama a atenção para o papel da luz e do colorido na construção da harmonia das pinturas claudianas, ao versar sobre as impressões de Goethe que

assinalam regularmente a existência de um ar vaporoso que cobre as formas e as cores locais dos objetos. Esta atmosfera característica que se estende pelo céu tem como efeito atenuar a luz e produzir a unidade da paisagem, e cada cor particular, graças a este vapor suavizador, funde-se harmonicamente, numa tonalidade de conjunto.

Para além da função pictórica dessa harmonia conferida pela luz vaporosa nas pinturas de Claude, Goethe atribui ao vapor da paisagem o sentimento de acesso à formação do mundo, à percepção de seu nascimento. E é sob essa asserção que se torna possível afirmar que “o mundo está na Itália”, como o faz Besse (2006, p. 57). Não por acaso, todas essas referências arcadianas confluem, e a luz italiana presente nas pinturas de Claude é também a que incide sobre o cenário das *Éclogas* de Virgílio, que morava na Sicília, localidade ao sul da Itália, quando as escreveu.

A busca de referência dos pintores franceses na Itália remonta ao Renascimento, quando a fundação Academia de Desenho de Florença por Giorgio Vasari em 1562 inaugurou o ensino acadêmico de Arte, distinguindo os artistas que a ela se associavam daqueles que permaneciam como aprendizes de mestres nas guildas. A Real Academia de Pintura e Escultura francesa foi criada somente em 1648, pelo rei Luís XIV, a pedido de um grupo de artistas franceses, e seguiu os parâmetros das academias italianas. Ainda assim, em 1666, o monarca francês fundou outra Academia Francesa, dessa vez no solo romano, para que os franceses partilhassem com os italianos o estudo das obras do passado clássico. Foi, pois, em Roma que atuaram Nicolas Poussin e Claude Lorrain, dois dos



pintores franceses mais aclamados pelo neoclassicismo francês.

Junto aos rígidos paradigmas estabelecidos pela Academia Francesa, a luz da Itália se tornou também um modelo para as pinturas de paisagem, e os cenários das pinturas do gênero histórico. Assim, a representação fidedigna de um lugar não estava entre as prioridades dos pintores acadêmicos. Posto que o prestígio da paisagem ideal italiana se via associada ao passado clássico que ela evocava, mesmo quando se ocupavam de um tema situado em outro lugar, as características do modelo italiano permaneciam preponderantes.

Lilia Schwarcz (2008) observa algumas dessas características nas pinturas que Nicolas-Antoine Taunay realizou no Brasil, das quais a mais evidente é certamente a luz. Pinturas como a do casal real português atravessando uma ponte próxima ao Palácio de São Cristóvão (Fig. 7) ou outra que retrata alguns bois seguidos por duas pessoas montadas em cavalos (Fig. 8), trazem a luminosidade mais recorrente em suas pinturas, e cujos tons delicados e rebaixados evocam o intimismo vaporoso de Claude.



Fig. 7. Nicolas-Antoine Taunay: *Primeiro passeio de D. João VI e D. Carlota Joaquina passando na Quinta da Boa Vista*. Óleo sobre tela, 92 x 146 cm; c. 1817-18. Palácio de São Cristóvão, Rio de Janeiro. Fonte: reprodução fotográfica a partir de livro de Schwarcz (2008).





Fig. 8. Nicolas-Antoine Taunay: *Amanhecer na floresta*. Óleo sobre tela, 44 x 66 cm; c. 1818. Coleção Geneviève e Jean Boghici. Fonte: reprodução fotográfica a partir de livro de Schwarcz (2008).

Vagamos longe pelos idílios italianos e junto ao crepúsculo eterno de Arcádias. Precisamos voltar a nos conduzir por nossa trilha principal, no Rio de Janeiro de Taunay que contemplamos da colina junto à floresta da Tijuca. A luz dessa pintura é diferente da luminosidade costumeira das composições do artista. É uma luz forte e tropical, que tanto pode pesar nos horários mais quentes de insolação produzindo no corpo um torpor modorrento, como pode despertar nossa atenção com sua claridade viva e urgente, instando-nos que caminhemos por seu dia com o frescor das manhãs. Andemos pela colina e percebamos em suas bordas as plantas que nas pinturas de Taunay se configuram como emblemas do retrato de uma terra longínqua da pátria do artista, ainda que não totalmente despojado das convenções com que o artista construiu seu modelo de paisagem neoclássica.

Na vasta configuração de árvores que encobrem as colinas confundindo suas copas em uma cobertura de flocos verdejantes, distinguem-se duas espécies de plantas postas junto à clareira iluminada. Assomando à encosta central, há duas palmeiras, que parecem estar plantadas em um terreno mais baixo, o qual permanece oculto junto ao declive. Já na extremidade esquerda do monte relevado percebem-se folhas de bananeira. As duas plantas figuram constantemente nas pinturas brasileiras de Taunay, ainda que a palmeira não seja uma espécie nativa, mas tenha sido introduzida no país pelos portugueses para propósitos econômicos. Schwarcz (2008, p. 257) afirma que “somente quem não conhece



as telas italianas de Taunay pode considerar suas paisagens brasileiras como cópias perfeitas da natureza tropical”, pois o que se percebe é a manutenção da idealização, em que sua maneira neoclássica tributária a Claude se sobrepõe à observação do que seria característico na paisagem brasileira, corrigindo-a. Nesse sentido, a bananeira e a palmeira compareceriam nesta pintura, como em outras (Fig. 7 e 8, por exemplo), quase como emblemas que indicariam o fato de que não se trata de terras europeias.

Defrontamo-nos, pois, novamente, ao fim de nossa breve *promenade*, com a vista proporcionada pela pintura de Taunay. De posse das lembranças do giro errante perpetrado pelas referências da pintura europeia que se associam à produção do pintor, podemos então ponderar se suas pinturas de paisagem não se coadunariam à assertiva de Goethe, referenciada por Besse (2006, p. 46), a respeito das paisagens italianas. Elas se constituiriam como a “reconciliação do interior e exterior”, elaborada menos a partir da natureza do que através da “harmonia entre a paisagem e a sensibilidade daquele a quem a paisagem se oferece”. Desse modo, talvez a *Vista do Rio* se apresente menos como uma *vedute* do que como a Arcádia interior de um artista exilado deslocada para terras brasileiras.

¹ Schwarcz (2008, p. 120) caracteriza o *Grand Tour* como uma espécie de peregrinação por lugares considerados cultural e artisticamente imponentes. Considerado uma parte importante da educação entre as pessoas mais abastadas, era uma prática usual em meados do Século XVIII, sendo que o destino predileto costumava ser as cidades italianas.

² O termo em latim significa lembra-te que és mortal, e designa também alguns símbolos utilizados na pintura para exprimir o mesmo sentido, dentre os quais o crânio é o mais célebre.

³ Kenneth Clark (1960, p. 79) distingue o “primitivismo suave” da paisagem pastoral clássica de um “primitivismo duro” da paisagem que ele qualifica como fantástica, cujo exemplo paradigmático seria o painel *Os dois eremitas* de Grünewald.

Referências

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: A arte Holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.



BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Ulisseia, 1960.

Academias de arte. In: *Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo348/academias-de-arte>>
Acesso em: 24 jan. 2016.

PANOFSKY, E. Et in Arcádia Ego: Poussin e a tradição elegíaca. In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

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

Artigo recebido em fevereiro de 2016. Aprovado em maio de 2016.

