



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPEs – LATINDEX
Nº. 22 – Ano XI – 10/2022
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830) e o *Revival Renascentista* na França

Bárbara Dantas

Graduada em História pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES - Brasil

Mestre em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo - UFES - Brasil

Doutoranda em História na Universidade Federal do Espírito Santo - UFES - Brasil

<http://lattes.cnpq.br/9578213293002487>

E-mail: babicovre@gmail.com

Resumo: O artigo apresenta parte da pesquisa de Doutorado sobre as pinturas brasileiras do pintor francês Nicolas-Antoine Taunay, da qual este artigo apresenta a importância da tradução para o francês da obra *Vidas dos Artistas* do artista e teórico da arte italiano Giorgio Vasari na produção de dois quadros de Taunay: *Cimabue e Giotto* e *Francesco Francia desmaiado ao ver a Santa Cecília de Rafael*. O texto revela como o modelo da arte italiana, principalmente, da Renascença, foi fundamental para a arte acadêmica francesa dos anos iniciais do século 19. O resultado da adequação de uma “manière antiga” à produção artística de sua época e, sobretudo, em sua produção de quadros no Brasil, está presente nas telas com vistas do mar que o Taunay pintou na Europa e no Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Nicolas-Antoine Taunay. Arte moderna. Renascença italiana. Denis Diderot.

Introdução

Nicolas-Antoine Taunay fez parte da terceira geração da Família Taunay que serviu à corte francesa: seu avô e seu pai produziram trabalhos em ourivesaria e cerâmica nas fábricas da realeza. Nosso pintor nasceu e cresceu no ambiente artístico e de corte e foi com o pai que aprendeu o desenho e a técnica da miniatura.

A partir de 1783, Nicolas-Antoine Taunay seguiu seu próprio caminho e, logo depois, ingressou na Academia de Artes de Paris, além de ganhar uma viagem à Itália para aperfeiçoar seus estudos e descobrir sua paixão pelas paisagens e pela arquitetura. Por meio dos estudos arquitetônicos desenvolveu a prática de inserir “cenários de fundo” em quadros, segundo os cânones da pintura italiana que trouxeram para as composições pictóricas as regras arquitetônicas de centralização.

Porém, logo que Taunay retornou à França, os franceses se revoltaram contra seu rei, depuseram-no e estabeleceram uma nova ordem política: A Revolução Francesa (1789-1830). Tudo estava muito complicado, mas Taunay, embora fosse pacato, soube registrar em pintura os arroubos emotivos e as batalhas que os revolucionários enfrentaram.

Quando o general que nasceu na ilha da Córsega chegou ao topo do governo francês, Taunay o representou com a dignidade e honra que o novo imperador desejou. Porém, Napoleão Bonaparte (1769-1821) perdeu seu poder e foi exilado em 1814 e em 1815. Quando isso acontece a um soberano, normalmente, seus colaboradores mais próximos correm graves riscos de perder posses e até a vida. Por isso, Taunay e seus colegas pediram asilo político ao imperador português, que já estava no Brasil desde 1808, e ofereceram seus talentos em artes e ofícios.

O pintor permaneceu 6 anos na cidade do Rio de Janeiro, entre 1816 e 1821, onde pintou diversas vistas, paisagens e retratos. Taunay adquiriu uma propriedade no Maciço da Tijuca, onde construiu sua casa ao lado da cascata que ganhou seu nome: a Cascatinha Taunay. Nesse idílio carioca, o pintor plantou café e deixou três de seus filhos quando retornou a sua amada Paris.

Este artigo apresenta o período da carreira de Taunay em que o pintor seguiu o modelo acadêmico de valorização da cultura renascentista. Nessa época, as publicações de livros e a presença de obras de artistas italianos da Renascença na França deram o tom da “moda” que se instalou entre os artistas da Academia, os

temas ligados à Itália, à renovação das Artes, ao valor do desenho, além da vida dos artistas, sua produção e formas de circulação de obras de arte. Foi mais que um *revival*, foi uma busca no passado de referências para sustentar as mudanças que ocorriam no presente, transformações que foram além do âmbito das Artes, elas abarcavam a toda a sociedade.

O Mercado de obras de arte na Europa moderna

Figura 1



Nicolas-Antoine Taunay. *Vente de tableaux sur une place en Italie* [Venda de quadros em uma praça da Itália], óleo sobre madeira, 31,1 x 41,2 cm, versão reduzida do quadro exposto no Salão de 1796. Galeria de arte do Estado - Karlsruhe, Alemanha. Disponível em: <<https://www.kunsthalle-karlsruhe.de/kunstwerke/Nicolas-Antoine-Taunay/Gem%C3%A4ldeauktion-auf-einem-italienischen-Platz/CE2D175B4E1F5BF9CE0B18AEC19A0A06/>>. Acesso em: 05 mai. 2022.

A Figura 1 reproduz um quadro de Taunay que recorda um costume não apenas entre os italianos - como a obra representa -, mas igualmente em outros países europeus: vender ao ar livre obras de arte, principalmente, pinturas e gravuras. Essa forma de venda era comum após o falecimento do proprietário das obras: elas eram dispostas na frente da moradia do finado e apresentada aos interessados; ou em um leilão previamente marcado e divulgado, no qual as melhores ofertas levavam os produtos (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 194).

Os historiadores lamentam que, antes do século 19, era inabitual o registro dessas vendas. No intuito de mudar esse panorama, sem destruir o costume, os parisienses da época de Taunay foram ativos: entre 1789 e 1791, um colecionador instalou uma sala para venda e exposições de obras de arte; em 1802, realizou-se uma venda ao ar livre no pátio do Louvre; e uma peça teatral intitulada "*Rembrandt ou La Vente après décès*" [*Rembrandt ou A Venda após a morte*], encenada em 1800, questionou a inexistência de registros em catálogos dos espólios leiloados de artistas ou de colecionadores (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 194).

Há um motivo especial para essa lembrança de Rembrandt van Rijn (1606-1669). Ele notabilizou-se não apenas na pintura - a exemplo de suas telas de grande dimensão, como revela a Figura 2 - Rembrandt foi mais produtivo na arte da gravura que na pintura - realizou 90 pinturas e 290 gravuras, a exemplo da Figura 3.

Porém, Rembrandt não obteve o mesmo sucesso como administrador, ocasionando problemas financeiros que culminaram, ainda em vida, na realização de um leilão na sua casa em Amsterdã, no qual a sua moradia foi vendida com tudo dentro: a coleção de vestimentas e objetos exóticos comprados de navegadores que comercializavam em diferentes partes do mundo; centenas de gravuras; algumas pinturas; e seus instrumentos de trabalho. Isso causou a dispersão das posses e de muitas obras de arte do artista (DANTAS, 2012).

Figura 2



Rembrandt van Rijn. *The Night Watch* [A Ronda Noturna], 379.5 x 453.5 cm, óleo sobre tela, 1642. Rijksmuseum - Amsterdã, Holanda. Disponível em: <<https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/rembrandt-van-rijn/objects#/SK-C-5.0>>.

Acesso em: 10 mai. 2022.

Figura 3



Rembrandt van Rijn. *The Three Trees* [Três árvores], 21.3 x 27.8 cm, gravura à ponta seca, 1643. Website do Metropolitan Museum of Art. Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/354633>>. Acesso em: 10 mai. 2022.

Na época de Rembrandt, o século 17, Amsterdã era "uma colônia de pintores" unidos em modestas, mas numerosas, guildas. Não havia mecenato, sendo habitual a encomenda. Para os artistas sobreviverem: "Existiam comerciantes de quadros, lojistas intermediários entre o pintor e seus clientes. Mas também se vendiam quadros nas feiras, nas quermesses" (ZUMTHOR, 1989, p. 238-240).

Por volta de 1796, quando as duas versões da tela *Venda de quadros...*, de Taunay foram pintadas, a arte holandesa continuava em um nível inferior na pirâmide hierárquica da Academia de Artes de Paris. No topo, estava o "modelo italiano", título de um importante livro de Fernand Braudel (1902-1985) - deve ser por isso que Taunay usou como ambientação um lugar da Itália, apesar da obra ser classificada como pintura de gênero no catálogo da sua venda em 1844 (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 194).

Fosse de história ou de paisagens, retrato ou natureza-morta, a matriz dos pintores acadêmicos franceses remetia à Itália. Ou seja, o que vinha da terra de Virgílio (70-19 a.C.) e de Rafael Sanzio (1483-1520) era bem-vindo, fosse greco-romano ou renascentista. Entre os pintores neoclássicos, inclui-se Taunay, a escolha entre o modelo antigo ou da Renascença dependeu do gênero artístico e do tema. Taunay seguiu o fluxo de séculos e o gosto estético de então, nos quais os

artistas foram instruídos no academicismo da Renascença, que teve vida longa entre os europeus (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 15).

Giorgio Vasari e sua obra *Vidas dos Artistas*

No século 19 “qualquer pessoa que se interessasse pela arte italiana, quer se tratasse de amador, historiador ou artista, tinha as *Vidas dos artistas* de Vasari, como livro de cabeceira” (PREVITALI, 2011, p. XI). Giorgio Vasari (1511-1574) escreveu um compêndio com a vida e obra dos artistas que foram mais importantes para a arte italiana, de Giotto de Bondonne (1267-1337) a Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

De acordo com Ernst Gombrich, a obra de Vasari demonstra a oposição de duas frentes artísticas, a clássica e a não clássica. As normas instituídas por Vasari no século 16 permaneceram como o padrão artístico da arte acadêmica nos séculos vindouros: “[...] regola, ordine, misura, disegno e maniera [...]” (GOMBRICH, 1990, p. 108).

Enquanto a Itália recebia artistas de diversas nacionalidades, os artistas italianos eram recebidos em outros países, principalmente pela França. O exemplo de Leonardo da Vinci (1452-1519) é o mais célebre: desde 1516 estava na corte de Francisco I (1494-1547), onde viveu até sua morte - foi esse monarca que comprou a *Monalisa*, uma das telas que Leonardo levou para a França, e que agora estão no Museu do Louvre.¹ Braudel (2007, p. 16-17), talvez devido à presença de Leonardo entre os franceses, classificou o ano de 1516 como o “limiar da França italianizada”.

Algumas centúrias mais tarde, já no século 19, Taunay representou visualmente o mito de origem da Arte da Renascença e seus protagonistas: Cimabue (1240-1302) e Giotto. É provável que ele tenha encontrado sua motivação em 1803, após a festejada primeira tradução para o francês da obra *Vidas*, de Vasari. Essa tradução ainda não possuía o conteúdo integral da obra, mas contava as *Vidas* dos três mais aclamados pintores italianos: Leonardo, Michelangelo e Rafael. Como prosseguimento daquele *revival renascentista*, em 1805, inaugurou-se uma exposição em Paris com telas desses três artistas. Nela, também foram

¹ Cf. LEONARDO da Vinci. "Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dit La Joconde ou Monna Lisa." Louvre. 2022. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062370>>. Acesso em: 09 mai. 2022.

expostas obras dos artistas da “infância da arte”, representados por Cimabue e Giotto (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 252).

De acordo com o próprio Vasari, Cimabue “foi responsável pelo início do novo modo de pintar” (VASARI, 2011, p. 77). Quanto à Giotto, o elogio de Vasari enaltece a imitação das belezas da natureza e a dívida que os pintores posteriores têm com aquele pintor que, de origem humilde, revelou seu talento ao desenhar em uma rocha algumas das ovelhas que pastoreava (VASARI, 2011, p. 91), momento representado na pintura de Taunay, embora sua tela revele Giotto desenhando um boi (DIAS; SCHWARCZ, 2008, p. 100-101/204).

Desde o Renascimento - e ainda na época de Taunay- era comum imaginar que o talento do artista era *um dom bastante raro da natureza*, como sugere Umberto Eco (1989, p. 187): “a figura do artista adquire mais conotações de excepcionalidade, de felicidade intuitiva que lhe consente um conhecimento privilegiado”. Nesse sentido, o elogio a Taunay feito por Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), amigo de Taunay dos tempos de Napoleão I, é revelador:

É um dom bastante raro da natureza reconhecer o que ela quer fazer conosco, o que ela nos ordena, nos permite ou nos recusa. M. Taunay recebera dela uma mente astuta, um sentimento delicado, uma imaginação capaz de captar, no mundo físico e na ordem moral, aquelas relações leves cuja graça faz o encanto desses vislumbres fugazes” ² (tradução da autora). (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 394)

Lilia Schwarcz (2008, p. 301-302/394) publicou outro trecho desse discurso póstumo que Quatremère de Quincy proferiu no Instituto de França, o qual se coaduna com a ideia de Taunay como integrante da “numerosa corte dos hábeis mestres”, segundo Schwarcz: “Daí lhe provém a saborosa originalidade das obras, oriunda de uma faculdade instintiva do artista muito mais do que do estudo”.

² No original: C'est un don de la nature assez rare, que celui de reconnaître ce qu'elle veut faire de nous, ce qu'elle nous ordonne, nous permet ou nous refuse. M. Taunay avait reçu d'elle un esprit fin, un sentiment délicat, une imagination propre à saisir, dans le monde physique et l'ordre moral, de ces rapports légers dont la grâce font le charme de ces aperçus fugitifs. (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 394).

Figura 4



Nicolas-Antoine Taunay. *Cimabue e Giotto*, óleo sobre madeira, Salão de Paris de 1808. Coleção particular, São Paulo (DIAS; SCHWARCZ, 2008, p. 100-101).

Figura 5



Nicolas Poussin. *Et in Arcadia Ego*, óleo sobre tela, 0,85 x 1,21 m, c. 1638. Louvre. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062528>>. Acesso em: 17 fev. 2022

Naquela busca pelas referências do passado clássico, Taunay encontrou em um pintor francês estabelecido na Itália um de seus mais fortes modelos. Nicolas Poussin (1594-1665) foi um dos primeiros a estabelecer a conexão entre o passado clássico e a arte francesa moderna e, ainda no século 17, tornou-se referência para os artistas posteriores.

Um dos motivos que aproxima *Cimabue e Giotto*, de Taunay, com *Et in Arcadia Ego*, de Poussin, reproduzidos na página anterior, é a posição que os personagens tomam em relação ao bloco de pedra: enquanto realiza seu desenho na rocha, o jovem Giotto de Taunay está com os dois joelhos dobrados e o dorso bem inclinado, postura similar ao pastor de Poussin que se ajoelha e aponta para a inscrição no sarcófago - observa-se a técnica de desenho clássico de Taunay na realização de dorsos ao compará-la com Poussin.

Embora a obra de Taunay remeta à Idade Média, também é utópica, a arquitetura ao fundo é detalhada e as figuras vestem-se como os homens da Itália medieval. Taunay teve igual presteza em representar as sombras dos personagens na rocha, assim como costumava fazer com as folhagens. A figura do touro de costas para nós é visível pelo seu delineamento e pelo contraste que a sua cor preta faz com o fundo a sua volta.

Quando Taunay retomou a figuração e a importância de Cimabue e de Giotto, de certa forma, representou o limiar que separou dois tempos, o medieval e o moderno, separação que, segundo Braudel (2007, p. 52), “tardou a completar-se”. Aqueles dois pintores italianos representam também, duas estéticas, isto é, duas formas de fazer e de apreciar a arte. A depender do lugar e do tempo, a estética pode ter significados contrários, haja vista a comparação entre a estética medieval e a estética inaugurada pelos renascentistas italianos analisada por Eco (1989, p. 184-185):

Curiosa contradição: o teórico medieval pode gastar páginas e páginas sobre a beleza da natureza, mas não chegará à conclusão de que também o modo de tratar o próprio corpo e o próprio ambiente fazem parte de seu ideal de beleza. O teórico do Renascimento, ao contrário, [...] comporta-se como se o problema estético não dissesse respeito somente à contemplação do mundo, mas também à própria prática cotidiana, ao cuidado do próprio corpo e dos lugares em que agradavelmente, com equilíbrio e plenitude dos sentidos, põe-se a celebrar a própria aventura terrena.

Rafael de Urbino e Denis Diderot: um *Revival Renascentista* na França do século 19

Aquele apreço dos franceses em relação à arte italiana é observado, inclusive, nos embates militares. Nos anos finais do século 18, como resultado das batalhas do exército revolucionário francês na Itália liderados por Napoleão Bonaparte, para desespero dos italianos, parte do espólio de guerra foi composto por obras de arte. Em 1797, chegou a Paris a pintura *Santa Cecília*, de Rafael, que reproduzimos um detalhe a seguir. A obra foi exposta com sucesso em 1798 e só retornou à Itália em 1815, após a queda definitiva do império de Napoleão (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 254-255).

Figura 6



Rafael Sanzio. *Santa Cecília*, óleo sobre tela 1514. Pinacoteca Nacional, Bolonha-Itália.

Detalhe. Website da UNICAMP. Disponível em:

<<http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12492>>. Acesso em: 06 mai. 2022.

Antes da chegada da pintura de Rafael à Paris, a fama do artista o precedeu. Anos antes, Denis Diderot (1713-1784), filósofo e crítico de artes,

esqueceu seu viés revolucionário e não se acanhou em elogiar as figuras femininas pintadas pelo artista italiano da Renascença:

Se encontrássemos na rua uma única das figuras femininas de Rafael, ela nos deteria subitamente, cairíamos na mais profunda admiração; iríamos na sua pegada e a seguiríamos até que ela de nós se esquivasse; e há, na tela do pintor, duas, três, quatro figuras semelhantes; elas aí estão cercadas de grande quantidade de outras figuras masculinas de uma natureza igualmente bela; todas concorrem, da melhor maneira possível, da mais simples, da mais verdadeira, para uma ação extraordinária, interessante, e nada me atrai, nada me diz respeito, nada me detém! (DIDEROT, 2013, p. 104)

Na mesma época que Taunay pintou *Cimabue e Giotto*, ele realizou o quadro *Francesco Francia desmaiado ao ver a Santa Cecília de Rafael*.³ Além da ligação com as *Vidas* de Vasari, *Francesco Francia...* celebra a redescoberta pelos franceses do “divino Rafael” (JOUVE, 2003, p. 252). A obra de Vasari (2003, p. 424) conta a respeito do que aconteceu com o pintor bolonhês Francesco Francia (1450-1518) ao ver a pintura *Santa Cecília*, de Rafael:

Rafaello fez em Roma, para o Cardeal dos Quatro Santos, um painel da Santa Cecília, que deveria ser mandado para Bolonha [...] Rafaello encaixotou a obra e mandou-a a Francia que, como amigo, deveria colocá-la no altar da capela, com o ornamento devidamente arranjado. Francia ficou muito feliz por ter a oportunidade de ver as obras de Rafaello, conforme tanto desejava [...] Francia, com muita alegria e munido de boa luz, pediu que o quadro fosse tirado da caixa. Mas foi tamanho o assombro e tão grande a admiração, que ele [...] foi afligido por uma dor que em brevíssimo tempo o matou [...].

Ao descrever a tela de Taunay, Luiz Marques (2008, p. 204) comparou as diferenças entre o fundo opaco em contraponto com as figuras vivazes e policromáticas do primeiro plano, mesmo que ambas remetam à Renascença. Além disso, o pesquisador observou que a representação arquitetônica ao fundo é um “elegante pórtico de inspiração serliana”, o qual está ligado ao modelo da arquitetura

³ O título dessa obra é diferente no *Catalogue* de Claudine Lebrun Jouve e no capítulo escrito por Luiz Marques do *Catálogo* de Elaine Dias e Lília Schwarcz: no livro francês, *Francesco Francia évanoui à la vue de la Sainte Cécile de Raphaël*; e no livro brasileiro, *A morte de Francesco Francia à vista da 'Santa Cecília' de Rafael* [*La morte de Francesco Francia à la vue de Sainte Cécile, de Raphaël*]. Como utilizamos a obra de Claudine como fonte principal de nossas análises, preferimos utilizar e traduzir o título publicado no livro dela. Cf. LEBRUN JOUVE, 2003, p. 254; MARQUES, 2008, p. 207.

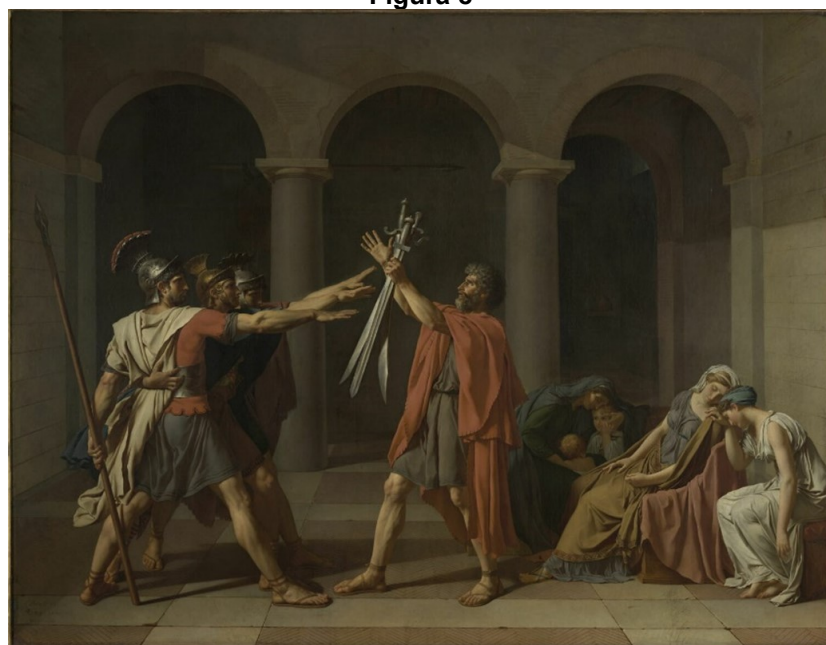
republicana romana da Antiguidade, reutilizado pelos artistas e arquitetos renascentistas, Rafael e Andrea Palladio (1508-1580) entre eles.

Figura 7



Nicolas-Antoine Taunay. *Francesco Francia évanoui à la vue de la Sainte Cécile de Raphaël* [*Francesco Francia desmaiado ao ver a Santa Cecília de Rafael*], 64,8 x 81 cm, óleo sobre tela, 1808. Coleção particular-Brasil. Disponível em: <<https://mare.art.br/a-morte-de-francesco-francia-a-vista-da-santa-cecilia-de-rafael/>>. Acesso em: 07 mai. 2022.

Figura 8



Jacques-Louis David. *O juramento dos Horácios*, óleo sobre tela, 3,3 x 4,25 m, 1784. Salões de Paris de 1785 e de 1791, Coleção do rei Luís XVI. Louvre. Disponível em: <<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062239>>. Acesso em: 03 fev. 2022.

A tela sugere igualmente a influência de Jacques-Louis David (1748-1825), líder do movimento Neoclássico, no âmbito das Artes na França. Muitas vezes servindo como modelo, as composições e a estética de David se perpetuaram. Se compararmos *O juramento dos Horácios*, de David, com *Francesco Francia...*, de Taunay, notaremos similaridades: dois planos, mais vivacidade pictórica e natural nas figuras que ocupam o primeiro plano, em contraponto com a arquitetura sombria e austera do fundo, que se relaciona *ao modelo da arquitetura republicana romana da Antiguidade*, reaproveitado na Renascença.

Para um pintor como Taunay, que almejava o título de pintor de história, era cabível se basear vez ou outra no mestre do Neoclássico.⁴ Taunay foi partícipe do declínio de dois movimentos artísticos, do Barroco e do Rococó, e da emergência no Neoclassicismo (WUNDRAM, 2007, p. 15). Nesse aspecto, o tema de *Francesco Francia...* demonstra "o fosso entre Francia e Rafael"⁵ (tradução da autora) (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 254). Ademais, a obra é uma "atualização" da "fábula" de Vasari, de acordo com Luiz Marques (2008, p. 205): "Assim como, para Vasari, Rafael sepultara a idade precedente de Francesco Francia, assim também o ideal neoclássico dos mestres de Taunay havia superado o sensualismo cromático da pintura do *Ancien Régime*".

A pintura de portos e a tradução moderna da *manière* antiga

O reencontro dos franceses contemporâneos de Diderot - e, depois, de Taunay - com os pintores do Renascimento foi igualmente relevante no que concerne aos esforços italianos para construir a paisagem (DUBY, 1979, p. 269). Nesse aspecto, Vasari esclarece sobre o que pretendem as obras que buscam imitar a natureza. O quanto essa, em seu magnífico conjunto, ou em um pequenino grão, não pode ser igualada em beleza, nem pelo mais talentoso artista, o qual,

⁴ Taunay pintou em 1824 uma segunda versão de *Francesco Francia...*. Outras duas pinturas de Taunay possuem composições similares, embora, segundo Claudine Lebrun Jouve, a temática seja ligada à atualidade, isto é, são pinturas que mostram a sociedade parisiense contemporânea de Taunay: *Salle de Billard* (Salão de Paris de 1808/1810) e *Un bazar français* (1808). Cf. MARQUES, 2008a, p. 212; JOUVE, 2003, p. 70/253-254/312. Cf. *Salle de Billard* em LEBRUN JOUVE, 2003, p. 70; e a versão de 1810 da mesma tela no website do Metropolitan Museum of Art - Nova York Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437775>. Acesso em: 06 mai. 2022.

⁵ No original: [...] le fossé entre Francia et Raphaël [...] (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 254). Cf. MARQUES, 2022.

involuntariamente, ou por demanda da profissão, não se abstém de imprimir seu próprio “toque” à figuração da realidade natural:

Isto porque a imitação é a arte de fazer exatamente o que fazes, da forma como está aquilo que é mais belo nas coisas da natureza, tomando-a com simplicidade, sem lhe impores a maneira de teu mestre ou de outros; porque estes também transformaram em maneira as coisas que extraíram da natureza. E, embora pareça que as coisas dos artistas excelentes são coisas naturais ou verossimilhantes, nunca é possível usar diligência suficiente para fazer algo que seja igual ao que está na natureza; e, mesmo que se escolham as melhores coisas, não é possível fazer composições de corpo tão perfeitas a ponto de a arte ultrapassar a natureza. (VASARI, 2011, p. 342)

Séculos depois, Diderot reafirmou o pensamento de Vasari ao defender que a verdade absoluta somente a natureza possui, e as Artes, por mais que tentem imitá-la, só conseguem desejar tal feito. Apesar de ter rompido a amizade com Diderot por volta de 1750, e dedicar longos anos para atacá-lo publicamente (BRANDÃO, 2017, s/p), Rousseau há de ter concordado com esta afirmativa de Diderot (2013, p. 28): “A natureza não faz nada incorreto”.

A relação entre Vasari e Diderot recorda Braudel, pois ele lembrou que o Renascimento seguiu até as *Luzes* do século 18. Esse mesmo autor lembrou a defesa de seu colega de profissão, Johan Huizinga (1872-1945): “é preciso esperar as *Luzes* para que de novo mude o destino cultural da Europa” (BRAUDEL, 2007, p. 77). Huizinga se referiu ao Iluminismo do século 18.

Nas Artes, se há uma *metáfora visual* que demonstre o que foi aquele efeito luminoso de longa duração, encontramos-la em Claude-Joseph Vernet (1714-1789), pintor francês “especialista em vistas de portos”⁶ (tradução da autora) (GRIVET, 2019, p. 222) e contemporâneo de Diderot. O crítico de artes dirigiu vários elogios às pinturas de paisagens e de vistas de Vernet por demonstrarem a tradução moderna de uma *manière* antiga (DIDEROT, 2013, p. 50-51; 95).

Diderot usou o exemplo de Vernet ao dedicar algumas páginas de seu *Ensaio sobre a pintura* para analisar tanto o “efeito de luz” quanto a pintura de paisagem de sua época. O teórico e crítico de artes considerou Vernet como um dos paisagistas de sua época que melhor utilizava a técnica do claro-escuro (*chiaroscuro*, em italiano) para realizar a “correta distribuição das sombras e da luz”.

⁶ No original: [...] le spécialiste des vues de ports [...] (GRIVET, 2019, p. 222).

Ou seja, Diderot associou a técnica do claro-escuro dos italianos da Renascença com a dos franceses do século 18 (DIDEROT, 2013, p. 47).

Ainda em suas análises, Diderot (2013, p. 48) afirmou: "Se em um quadro a autenticidade das luzes se une à da cor, tudo lhe é perdoado, ao menos de imediato", em um trecho seguinte declarou sua afinidade às tonalidades que a luminosidade do céu difunde sobre os objetos.

A pintura de Vernet, reproduzida a seguir, demonstra que a amplitude grandiosa ofertada ao céu é contemporânea de Diderot - e anterior à produção artística do pintor neoclássico de paisagens históricas, Pierre-Henri de Valenciennes (1750-1819), amigo e tutor de Taunay.

No quadro *O porto de Antibes na Provença visto do lado da terra*, a topografia com o forte, os barcos a vela, o porto e a cidade mostram que é uma pintura de vista. As árvores localizadas nas duas laterais da obra, são delimitadoras entre planos e lembram o "repoussoir" - iconografia usada para produzir o efeito de profundidade (DIDEROT, 2013, p. 54). As figuras são menos idealizadas, pois se afastam da vestimenta e gestual enobrecedor e classicista para aproximarem-se da figuração da atualidade, além de representarem uma precisa tentativa de individualizar cada personagem (GRIVET, 2019, p. 292).

Taunay foi contemporâneo e amigo de Claude Vernet. Ele foi muito amigo da Família dos Vernet, formada por três gerações de pintores: Claude-Joseph Vernet, pai do pintor e litógrafo, Carle Vernet, pai do pintor de batalhas, de retratos e de temas orientalistas, Émile Jean-Horace (1789-1863).

Assim como Vernet, Taunay fez parte das *Luzes* do século 18. Além disso, no século seguinte, Taunay estava entre os mais graduados artistas da França, sendo partícipe do grupo que se ajustou ao Iluminismo, à Revolução Francesa e às regras do Neoclassicismo - movimentos filosófico, político e artístico que interrelacionaram-se. Parece que Taunay estabeleceu uma ligação discreta, mas direta, com Joseph Vernet ao seguir o exemplo dele e associar modelos pregressos a uma produção artística adequada ao seu tempo (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 16/261).

Figura 9



Claude-Joseph Vernet. *Le Port d'Antibes en Provence, vu du côté de la terre* [O porto de Antibes na Provença visto do lado da terra], 165 x 263 cm, óleo sobre tela, 1756. Museu Nacional da Marinha. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010056363>. Acesso em: 22 mar. 2022. Cf. GRIVET, 2014, p. 292.

Figura 10



Nicolas-Antoine Taunay. *Entrée du port* [Entrada do porto], 54 x 65 cm, óleo sobre tela, s/d (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 83/191).

Lebrun Jouve encontrou paralelos entre as paisagens de Joseph Vernet e as de Taunay. Desde 1784, isto é, a partir da temporada italiana de Taunay: os vastos céus das paisagens de Taunay demonstram que o pintor aplicou os princípios não só de Valenciennes, mas igualmente de Joseph Vernet, devido aos vapores

borrando a distância presentes nas suas pinturas: "Nesta longa evolução, percebemos uma constante: a atenção ao céu, às nuvens, herança mais evidente de Vernet"⁷ (tradução da autora) (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 74/82).

"Esta marinha é um belo exemplo do que Taunay poderia fazer neste gênero, um seguidor dos holandeses em seus tons de cinza perolados, menos exato, mas mais poético que Vernet na invenção de lugares indeterminados"⁸ (tradução da autora) (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 191). Nas descrições para as vendas de 1797 e de 1813, essa pintura foi apresentada como a vista de um porto e de uma cidade localizados à esquerda do quadro; com muitos prédios de diferentes formas vistos na beira da água; homens e mulheres rolam barris na direção dos barcos; e uma mulher está a cavalo.

Nas pinturas de portos e de paisagens marítimas realizadas por Taunay dificilmente veremos os críticos ou os catálogos levantarem dúvidas quanto a boa feitura dos personagens. E, mais uma vez, observa-se o vermelho no centro e na frente da composição - é a cor da saia da mulher que está de costas para nós e conversando com a outra montada no cavalo.

Após levantamento no *Catalogue*, observou-se que, antes de sua estada no Brasil, Taunay realizou cerca de 14 pinturas que possuem representações do mar, a maioria não foi localizada pela pesquisadora, mas foram registradas, ou estão indisponíveis na internet (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 129/131/135/159-160/162/169/191/218/223/225/264).

A orla da cidade do Rio de Janeiro recebeu destaque nos quadros brasileiros de Taunay, obras onde o mar divide o plano de fundo com o céu cheio de luz do Brasil. O que Taunay produziu no Rio de Janeiro foi de tal importância que inaugurou o gênero de pintura de paisagem e de vistas na recém-criada Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro.

⁷ No original: Dans cette longue évolution, on perçoit une constante: l'attention au ciel, aux nuages, héritage le plus évident de Vernet (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 74/82).

⁸ No original: Cette marine est un bel exemple de ce que Taunay pouvait faire ce genre, suiveur des Hollandais par ses tons gris perlés, moins exact, mais plus poète que Vernet dans l'invention de sites indéterminés (LEBRUN JOUVE, 2003, p. 191).

Conclusão

A História da Arte está repleta de exemplos de pintores que utilizaram modelos pregressos para suas produções. Nicolas-Antoine Taunay usou esse artifício em várias fases de sua extensa carreira como artista. Em seus quadros da primeira década do século 19, em um contexto ainda imerso nos resultados da Revolução Francesa e sob o governo de Napoleão Bonaparte, primeiro como cônsul, depois, como imperador, Taunay ressignificou a herança clássica italiana em seus quadros que privilegiaram a estética e os temas da Renascença.

Assim como na Política e na Filosofia, as Artes buscaram no passado clássico os fundamentos para suas práticas no presente. O maior exemplo da união desses três âmbitos está na figura de Denis Diderot, um filósofo que também atuou como crítico de arte.

Na produção de utilizava “a manière antiga” no desenho e no tema, Taunay se deixou levar pela estética de Poussin e, depois, de Vernet. O resultado são quadros que utilizaram elementos arquitetônicos como pano de fundo e figuras nobres e multicoeladas. Também se nota a procura por uma fazer antigo remodelado no presente nas pinturas de portos, nos quais o mar e as figuras formam belos panoramas, bem no estilo que a Academia de Artes de Paris preconizava e instituí.

Todas essas experiências pregressas vieram na bagagem de Nicolas-Antoine Taunay quando ele desembarcou no litoral da Guanabara e se deparou com o azul do mar e com o verde da floresta envolvendo a cidade do Rio de Janeiro.

Referências

BRANDÃO, Eduardo. A origem da desigualdade entre os homens. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *A origem da desigualdade entre os homens*. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2017, s/p.

DANTAS, Bárbara. "Rembrandt e a Holanda do século XVII." Trabalho apresentado na *VIII Semana Acadêmica do curso de História da UFES* (Universidade Federal do Espírito Santo). Vitória, 2012. Disponível em: <https://www.barbaradantas.com/post/rembrandt-e-a-holanda-do-s%C3%A9culo-xvii>. Acesso em: 07 mai. 2022.

DIAS, Elaine; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2013.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

GOMBRICH, Ernst. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GRIVET, Valentin. *Pintura francesa: 1100-1830*. Paris-França: Könemann, 2019.

LEBRUN JOUVE, Claudine. *Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830)*. Paris: Arthema, 2003.

LEONARDO da Vinci. "Portrait de Lisa Gherardini, épouse de Francesco del Giocondo, dit La Joconde ou Monna Lisa." Louvre. 2022. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010062370>. Acesso em: 09 mai. 2022

MARQUES, Luíz. Taunay, superação e morte do artista. In: DIAS, Elaine; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Nicolas-Antoine Taunay no Brasil: uma leitura dos trópicos*. Rio de Janeiro: Sextante, 2008, p. 204-213.

PREVITALI, Giovanni. Apresentação. In: VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. XI-XIX.

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.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

WUNDRAM, Manfred. *Renascimento*. Colônia: Taschen, 2007.

ZUMTHOR, PAUL. *A Holanda no tempo de Rembrandt*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anônimo)

Revista Científica Vozes dos Vales - UFVJM - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524

ISSN: 2238-6424