

# Luiz Marques e o século XIX: apontamentos sobre os Taunay no Brasil e na França

Elaine Dias<sup>1</sup>

Submetido em: 15/04/2020

Aceito em: 11/05/2020

Publicado em: 01/06/2020

## Resumo

Este artigo propõe algumas análises sobre o interesse de Luiz Marques pelo século XIX, especialmente concentrado nas produções dos artistas Félix-Émile Taunay e Nicolas-Antoine Taunay em momentos específicos de suas carreiras no Brasil e na França. Alguns textos publicados por Luiz Marques são retomados nestas análises, entre os quais aquele que introduz o catálogo da exposição de sua curadoria denominada *30 mestres da pintura no Brasil* (2001), com destaque a Félix-Émile Taunay, e o texto *Taunay, superação e morte do artista*, presente no catálogo da exposição *Nicolas-Antoine Taunay, uma leitura dos trópicos* (2008). Pretende-se, assim, evidenciar relevância de Luiz Marques como professor, pesquisador, curador e orientador destes temas e de suas reflexões a respeito dos dois artistas, onde a pintura de paisagem no século XIX ocupa o centro da questão.

## Abstract

This article proposes some discussions about Luiz Marques' interest in the 19th century, especially focused on the productions of the artists Félix-Émile Taunay and Nicolas-Antoine Taunay at specific moments in their careers in Brazil and France. Some texts published by Luiz Marques are included in these analyzes, including the one that introduces the catalog of the exhibition of his curatorship called *30 Masters of Painting in Brazil* (2001), with emphasis on Félix-Émile Taunay, and the text *Taunay*,

---

<sup>1</sup> Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP).

*overcoming and death of the artist*, present in the exhibition catalog *Nicolas-Antoine Taunay, a reading of the tropics* (2008). It is intended, therefore, to highlight the relevance of Luiz Marques as a teacher, researcher, curator and supervisor of these themes and his reflections on the two artists, where landscape painting in the 19th century occupies the center of the issue.

Quem conhece ou já leu os trabalhos de Luiz Marques sabe que seus maiores esforços como pesquisador, professor e curador dirigiram-se, substancialmente, para o tema da tradição clássica. Mais recentemente, ele vem se dedicando com grande afinco às questões relativas ao meio ambiente e às condições degradantes decorrentes do capitalismo. Marques também voltou-se, eventualmente, à história da arte francesa e brasileira no século XIX, mais especificamente à presença de franceses no Brasil, de suas obras em coleções públicas e privadas, de artistas brasileiros que tiveram sua formação na França, além de exposições onde estes personagens foram mostrados com suas melhores e mais importantes produções.

No meu caso específico, anos atrás como estudante, orientanda e hoje ainda como “aluna” de Luiz Marques – porque assim eu me considero –, minha formação e meus interesses se dirigiram à recepção da tradição clássica e à atuação dos artistas franceses do século XIX, especialmente no Brasil. Isto se deu de forma mais direta no campo da pós-graduação, uma vez que Marques foi meu orientador no projeto de pesquisa de doutoramento, realizado no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp entre 2001 e 2005, sobre a atuação de Félix-Émile Taunay como pintor de paisagem e diretor da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro<sup>2</sup>. Posteriormente, Luiz Marques também apoiou a exposição

---

<sup>2</sup> DIAS, Elaine. **Félix-Émile Taunay. Cidade e natureza no Brasil**. Tese de doutorado, IFCH-UNICAMP, 2005. Marques também escreveu o prefácio do livro publicado a partir da tese. Ver MARQUES, Luiz. “Prefácio”. In: DIAS, Elaine. **Paisagem e Academia. Félix-Émile Taunay e o Brasil. 1824-1851**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

*Nicolas-Antoine Taunay no Brasil – uma leitura dos trópicos*<sup>3</sup> – com curadoria de Lilian Schwarcz e minha curadoria assistente – realizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2008. Neste caso, Marques auxiliou com contatos e visitas a colecionadores para empréstimos de obras, com suas opiniões sobre a relevância de Taunay, debatendo a produção do artista e apoiando-me na condução dos trabalhos a mim confiados. Seu texto presente no catálogo da mostra, intitulado *Taunay, superação e morte do artista*<sup>4</sup>, discute de forma magistral alguns aspectos da produção de Nicolas relacionados à tradição clássica, à posição da França Napoleônica como herdeira do mundo antigo e à execução, em momentos distintos de sua carreira, de temas relacionados à trajetória do artista em geral e de Taunay, caminho este repleto de desventuras e recomeços, representativos do heroísmo oscilante entre a vida e a morte artística.

Nesse sentido, os Taunay – pai e filho – estiveram não apenas no meu horizonte de pesquisa, mas também no campo de atuação de Luiz Marques, pelas razões acima apontadas. Além disso, uma outra exposição, desta vez realizada por Marques – *30 mestres da pintura no Brasil* – também apontou a relevância de Félix-Émile Taunay como primeiro portador de uma mensagem moderna entre os principais artistas estrangeiros e brasileiros no século XIX. Esta exposição ocorreu em 2001 no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no MASP – Museu de Arte de São Paulo e tornou-se uma mostra de referência para os estudiosos da arte brasileira, assim como os textos contidos no catálogo, de autoria de Luiz Marques e Luciano Migliaccio. O texto introdutório de Marques<sup>5</sup> aponta de forma contundente alguns elementos fundamentais à compreensão da arte nacional em estreita associação com a política, com

---

<sup>3</sup> SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil. Uma leitura dos trópicos.** Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

<sup>4</sup> MARQUES, Luiz. “Taunay, superação e morte do artista”. In: SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil. Uma leitura dos trópicos.** Rio de Janeiro: Sextante, 2008.

<sup>5</sup> MARQUES, Luiz. “Introdução”. In: **Catálogo 30 mestres da pintura no Brasil.** São Paulo: MASP, 2001.

as questões sociais e com o contexto internacional, demonstrando os paradoxos da história da arte francesa e brasileira, conforme veremos adiante.

Nesse sentido, gostaria de expor – de forma muito breve e absolutamente distante do brilho e da erudição de Marques em seus textos – alguns elementos fundamentais presentes nestes trabalhos que ajudaram não apenas a mim, mas a outros pesquisadores do século XIX, concentrando-me, especialmente, na produção dos Taunay no Brasil e na França.

### ***Félix-Émile Taunay: o primeiro dos 30 mestres e o articulador do Ensino Artístico no Brasil***

No texto introdutório do catálogo da exposição *30 mestres da pintura no Brasil*, os anos de 1835 e 1945 abrem a discussão e correspondem aos marcos temporais de sua explanação. Evidenciam artistas-chave daqueles anos que romperam com sistemas ortodoxos e foram, em certa medida, considerados vanguardistas na história da arte. É o caso do francês Eugène Delacroix na ponta inicial e, no outro extremo, a morte do holandês Piet Mondrian. Delacroix com sua explosão de cores na contramão da linha clássica, racional e perfeita, e Piet Mondrian, um dos expoentes máximos da vanguarda moderna no século XX. É com essa demarcação de tempo que Luiz Marques inicia o famigerado texto do catálogo dos *30 mestres* – como ficou conhecida entre os pesquisadores –, exposição que tem como ponto de partida os mesmos marcos temporais e diversos elementos do debate que se segue na Europa, ainda que, em certos aspectos, em linha contrária.

Se Delacroix promovia o início da superação do rígido sistema acadêmico na França ao colocar a cor em lugar de excelência, no Brasil, Félix-Émile Taunay foi o responsável pela via oposta, isto é, desenvolveu os métodos principais da academia francesa, onde o desenho ocupou o lugar máximo durante todo o século XIX. Não há como comparar, de fato, um então sistema acadêmico consolidado há dois séculos, caso da França, com o

brasileiro, cujas primeiras diretrizes começavam a ser colocadas apenas em 1826, ano de fundação da instituição e dez anos depois da chegada da comitiva de Joachim Le Breton ao Rio de Janeiro. O mesmo acontecia com a morte de Mondrian, em estreito descompasso, segundo Luiz Marques, com a dinâmica figurativa dos anos de 1940 no Brasil, então superada pelos pincéis de Cícero Dias. São estes artistas, assim, os marcos da exposição dos *30 mestres*. Felix-Émile Taunay no primeiro e Cícero Dias no último módulo da mostra dividida em cinco seções. Seis artistas compuseram as mesmas, completando os 30 mestres consagrados pela exposição.

Além da mostra em si, a qual buscava discutir, nestas seções, os diversos problemas e soluções da história da arte brasileira, tendo a arte europeia como contraponto, o primeiro texto do catálogo escrito por Marques pontuava esse caminho, por vezes repleto de obstáculos e atrasos, por vezes completo e moderno, situados no que ele chama de *princípio do paradoxo invertido*. Marques compara a inversão do caso brasileiro ao paradoxo vivido pelo modernismo internacional que, em sua sociedade conservadora e nacionalista, terminou por abrir as portas não só aos artistas do mundo, mas a uma arte em estreita oposição ao ocidentalismo branco europeu ao incorporar as culturas étnicas e tribais, apenas para citar algumas. Já o Brasil, segundo Marques, vivia uma “contradição entre sua nova inserção no mercado internacional, enquanto nações regidas internamente pela ideia de mercado aberto (com a livre circulação do trabalho e dos bens), e a negação dessa abertura no plano da inserção artística”<sup>6</sup>. Podemos pensar que esse debate moveu algumas ações ao final do século XIX, pois enquanto uns pensavam em colocar fim ao sistema acadêmico atrelado a um recentíssimo “passado” escravista e imperial, outros ditos modernos promoviam sua manutenção. Mas voltemos um pouco mais no tempo, ao início do século XIX que abre a exposição. Tentaremos retomar as provocações propostas pela curadoria, propondo algumas digressões a partir do texto fundamental do catálogo e

---

<sup>6</sup> MARQUES, *op. cit.*, p. 19.

da escolha feita por Marques para o módulo de abertura da exposição.

O primeiro módulo da exposição, intitulado *Os primeiros dossiês: o espaço, a história (1835-1880)*, é aberto pelo pintor de paisagem Félix-Émile Taunay. É fácil entender por que não é um pintor de história ou aquele considerado o artista marco da primeira metade do século XIX brasileiro – Jean-Baptiste Debret – aquele a abrir a exposição, e tampouco a famigerada data de 1816. Obviamente, uma vez que se trata de mostrar a modernidade da questão no século XIX, não seria a pintura de história a ocupar este lugar inaugural na cena, arrisco dizer, em nenhuma hipótese. Já sabemos o quanto a pintura de paisagem abalou definitivamente as estruturas do sistema da arte, embalada pelas experiências da cor promovidas não apenas por Delacroix mas pelos artistas ingleses, como John Constable e William Turner e, posteriormente, pela atuação de Jean-Baptiste Camille Corot e seus seguidores, culminando no impressionismo. É a pintura de paisagem, portanto, que se impõe na dinâmica da seção da exposição de Marques, abrindo o caminho para a pintura de história encabeçada anos depois por Vitor Meirelles de Lima, onde igualmente a natureza não foge à cena.

Deixemos a modernidade da paisagem de lado por um instante, para uma rápida digressão sobre a pintura de história anterior a Meirelles. Certamente, não é, como afirma Marques, pela “escassez de temas adequados à pintura histórica”<sup>7</sup> que o gênero deixou de ganhar impulso naqueles primeiros anos. Entre 1816 e 1835, muitos foram os temas cabíveis e atraentes aos agentes do grande gênero. No entanto, uma única obra monumental foi produzida justamente por Debret, em 1826, sendo as demais apenas realizadas como espécies de *modellos* sem a concretização de uma encomenda final, casos do *Desembarque de Leopoldina* e mesmo do *Retrato majestático de D. João VI*, ambos feitos pelo francês em tamanho reduzido e destinados à gravura, para a rápida e barata divulgação internacional das recentes alianças europeias e de um

---

<sup>7</sup> MARQUES, *op. cit.*, p. 37.

novo Reino no além mar. Além do *Desembarque de Leopoldina*, houve a morte de D. Maria I, a *Sagração de D. João VI*, o *casamento Real*, a *Independência do Brasil*, eventos dignos e suficientes para preencherem as composições históricas. Muitos temas, raríssimas produções. E por quê?

Algumas foram as razões que, possivelmente, frearam as grandes produções e se tornaram temas de debate na historiografia brasileira do século XIX. Entre elas, a falta de interesse por parte da corte portuguesa em encomendas de envergadura para a propaganda de seu governo na ex-colônia e novo Reino visando, provavelmente, um retorno à Europa; o atraso na fundação da Academia de Belas Artes no Brasil e a falta de estrutura e materiais para a produção de grandes obras, incluindo aulas e sessões de modelos vivos, fundamentais para a realização das pinturas; falta de edifícios monumentais para sua colocação, ponto este defendido por Félix-Émile Taunay em sua atuação como diretor da Academia, tentando encampar o desenvolvimento da arquitetura como ponto de partida para o posterior estímulo à pintura de história. Para Félix, sem grandes edifícios, não havia pintura de história. Vale mencionar o desenho aquarelado de Debret enviado ao seu irmão François depois de sua chegada ao Rio de Janeiro (Museus Castro Maya/IPHAN), onde mostrava a execução de um grande retrato em tamanho natural – possivelmente de Pedro ainda príncipe – apoiado improvisadamente em uma cadeira e preso por cordas, diante do manequim vestido com trajes militares em seu ateliê-casa no bairro do Catumbi.

Poucas foram as obras realizadas até 1850 para representar os eventos históricos, mas elas não eram monumentais e tampouco foram produzidas por encomendas. A iniciativa dos artistas – entre eles Claude Joseph Barandier, Manuel de Araujo Porto Alegre, François-René Moreaux e José Correia de Lima – conduziu *a priori* a produção mostrada nas Exposições da Academia após 1840 e, posteriormente, adquiridas pelo Estado. Esses elementos podem explicar por que a pintura de paisagem surge, no início da década de 1840, como micropotência histórica portadora de uma

mensagem contemporânea e moderna da nação, ainda que, como diz Marques, apresente-se de maneira pessimista em diversos aspectos.

A pintura de paisagem pautou-se, inicialmente, no interesse dos artistas pela fascinante natureza brasileira, quase sempre representada de modo arcádico pelos seus visitantes ou caracterizada por um viés botânico ou científico pelos viajantes. Félix-Émile Taunay foi o primeiro a propor um novo caminho para a representação da natureza do Brasil, descolando-se da pintura de paisagem idealizada, justamente, de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay. Além disso, ao realizar o *Panorama de la ville de Rio de Janeiro*, ainda em 1824, associando o espaço e a história contemplados por Marques no primeiro módulo de sua exposição, Félix-Émile inaugurava, de certa maneira, a paisagem histórica no Brasil e exibida na Europa. Mostrava a ideia de uma nação liberal liderada pelo Imperador Pedro I, pela Imperatriz Leopoldina e pelo ministro José Bonifácio, todos presentes na paisagem natural e urbana da nova capital do Império, repleta de casas, igrejas, montanhas e embarcações. O trio de figuras políticas e mais importantes do Brasil recém-independente foi mostrado em meio à grandiosa paisagem pintada em 360 graus por Guillaume Ronmy a partir dos desenhos de Félix Taunay, exibida no espetáculo da rotunda do Boulevard des Capucines, em Paris.

É a *Mata reduzida a carvão*, no entanto, aquela a ocupar de maneira solene a modernidade da pintura de paisagem ao mostrar a narrativa da presença do homem e de seu papel destruidor das matas em prol do progresso. É desolador, mas é moderno. Não apenas pela novidade da narrativa proposta pelo pintor na composição que se divide em duas partes – mata intocada e mata destruída pelos diminutos e devastadores homens com seus machados e fornos para a produção de carvão vegetal –, mas por apresentar ao espectador a crítica pelo preço a ser pago pelo progresso e pela civilização. A composição não tem a iluminação artificial e a presença dos pastores que outrora foram pintadas por Taunay pai. Félix explora a diversidade da floresta da Tijuca e dos diversos tons de verde que compõem a vegetação.

Ao abrir a exposição de Marques, Félix é o primeiro a mostrar a tal vitalidade do século XIX apontada em seu texto de abertura do catálogo. É o “primeiro para quem a paisagem não é deslumbramento”<sup>8</sup>. É bem verdade que nos mesmos anos em que Félix compõe sua obra, Corot já estava mostrando suas experiências coloristas e em *plein air* na floresta de Fontainebleau, deitando as bases para a nova visão do natural levada a cabo pelos impressionistas. Mas nem por isso a ousadia de Félix é menor. Sua narrativa pauta-se na exposição do conflito moral entre o natural e o humano, ou melhor dizendo, da natureza como vítima, também este um dos debates da modernidade na pintura.

A exposição de Marques mostrou ao público a obra *Vista da Mãe d'Água, Descoberta das águas termas de Piratininga e Paisagem do Rio de Janeiro*. A primeira delas não evidencia os conflitos existentes em *Mata reduzida a carvão*, mas apresenta, em meio à floresta, o ainda precário sistema de canalização de águas do Rio de Janeiro. Ainda que esteja no centro da composição junto às pedras iluminadas, o que aparece, de fato, é a moldura da tela feita de mata fechada, cujos tons de verde remetem às formas modernas da pintura de paisagem associados ao caráter botânico e científico da natureza. Nesse ponto, está em estreita oposição à *Paisagem do Rio de Janeiro*, obra de caráter clássico por vezes confundida com a produção do pai. Já *Descoberta das águas termas de Piratininga* insere-se em uma proposta igualmente ousada de Felix mostrada nas Exposições Gerais do início dos anos 1840, isto é, a valorização dos temas regionais na fusão entre a pintura de história e a paisagem. Apesar da qualidade inferior da obra, cujas figuras parecem comprometidas em seu caráter anatômico, vê-se também aqui a tentativa de modernização dos temas por parte de Félix Taunay, onde a proposta popular adquire *status* de história nacional.

Por outro lado, é preciso também notar o papel de Félix-Émile na Academia Imperial de Belas Artes, palco principal da apresentação destas

---

<sup>8</sup> Ver MARQUES, *op. cit.*, p. 38.

obras e de sua atuação prolongada no desenvolvimento do sistema artístico. Como mencionamos acima, Luiz Marques orientou minha tese de doutoramento sobre o artista defendida em 2005. Não apenas a pintura de paisagem era algo central no desenvolvimento da pesquisa, mas o trabalho de Félix-Émile como diretor da instituição. Nesse ponto, vem à tona a questão da tradição clássica, um dos temas mais tocados por Marques ao longo de sua trajetória. A recepção brasileira dos modelos clássicos aplicados na Academia francesa – isto é, da observação do natural e do modelo vivo, até a organização de tratados anatômicos para o uso dos artistas e a formação de coleções – assim como sua adaptação ao cenário nacional constituíram o núcleo duro da questão da circulação de modelos e teorias entre a Europa e o Brasil.

Nesse sentido, estas duas vias percorridas – a produção em torno da pintura de paisagem e o ensino artístico – tiveram também como apoio a base teórica e as pesquisas de Luiz Marques, assim como o projeto temático executado sob sua coordenação, apoiado pela Fapesp no mesmo período, denominado *Programa Cicognara – A constituição da Tradição Clássica*. Desenvolvido no IFCH e na Biblioteca Central da Unicamp, tratava-se da compra de uma grande coleção bibliográfica do Conde Leopoldo Cicognara – arqueólogo e estudioso dos temas clássicos –, em fichas digitais organizada pela University of Illinois e a Biblioteca Vaticana. Nesse sentido, as pesquisas desenvolvidas por Luiz Marques assim como a compra desta biblioteca pelo projeto temático foi de suma importância para o desenvolvimento desta pesquisa e da consolidação de Félix Taunay como primeiro articulador do ensino artístico oficial no Rio de Janeiro constituído a partir de bases clássicas.

A exposição dos *30 mestres* organizada por Luiz Marques e seu trabalho como orientador impulsionaram, assim, meus interesses por Félix-Émile Taunay, artista fundamental para a compreensão de dois pontos que podem ser vistos, de certa forma, como contraditórios, isto é, a modernidade da pintura de paisagem e a consolidação do sistema clássico de ensino. Mais um paradoxo? Seu primeiro dos *30 mestres* é, no entanto,

um dos mais complexos e fundamentais agentes da história da arte no Brasil, ainda que distante da excelência da produção de seu pai, Nicolas-Antoine Taunay.

### ***Nicolas-Antoine Taunay e o flerte com a tradição vasariana***

Nicolas-Antoine Taunay esteve igualmente no horizonte de interesses de Luiz Marques. Outro texto de especial relevância para a compreensão da pintura de paisagem no século XIX foi *Taunay, superação e morte do artista*, publicado no catálogo da exposição *Nicolas-Antoine Taunay: uma leitura dos trópicos*, como explicitamos acima. Marques discorre inicialmente sobre duas telas feitas por Taunay no período parisiense. A primeira é *Cimabue e Giotto* (Coleção privada), apresentada no Salão de 1808. O artista retoma o texto vasariano no século XIX, tema caro não apenas a Luiz Marques, mas à historiografia da arte Ocidental, que vez ou outra recupera o mito fundador proposto por Lorenzo Ghiberti e por Giorgio Vasari nas *Vite*, ressignificada em momentos distintos da história. Na tela de Taunay, o pequeno pastor Giotto é descoberto por Cimabue, seu futuro mestre, desenhando um animal na pedra (um boi e não uma cabra, ao contrário do texto vasariano), lenda que remete à observação do natural, à superação do aprendiz pelo mestre e à modernidade de sua produção. A segunda tela é *Francesco Francia desmaia à vista de Santa Cecília de Rafael* (Coleção privada), também apresentada em 1808 e igualmente baseada em texto vasariano, realizada em três versões por Taunay, como demonstra Claudine Lebrun Jouve no *catalogue raisonné* do artista<sup>9</sup>. Na tela, seguindo Vasari, o pintor Francesco Raibolini ou Francesco Francia morre de “dor e melancolia” pelo maravilhamento diante da *Santa Cecília* de Rafael. Produzidas em 1808, ambas as telas foram reapresentadas no Salão de 1824.

Marques trata da ressignificação de Taunay a dois temas voltados à

---

<sup>9</sup> LEBRUN JOUVE, Claudine. **Nicolas-Antoine Taunay 1755-1830**. Paris: Arthéna, 2003.

tradição clássica e renovados no neoclassicismo francês a partir de um novo olhar sobre Vasari e em consonância com as teorias clássicas no século XIX, noções que também foram levadas a cabo por teóricos franceses fundamentais na recepção da tradição na França. Taunay estava envolvido, como bem relata Marques, com as conquistas políticas e artísticas napoleônicas, especialmente concentradas nas obras italianas vindas para França como espólio de guerra. Também ele revivia em Paris os tempos da imprescindível formação na Itália, levando para os Salões franceses o sentimento clássico que outrora sentira em Roma, operando, no início do XIX, a fusão então considerada legítima acerca da dominação napoleônica, isto é, a união entre Paris e o mundo clássico romano consagrado pelas “conquistas” das obras de arte. Taunay, sem se render totalmente à pintura de história, utilizando-se de temas que poderiam ser classificados como pintura de gênero ou anedótica – de resto, algo comum à sua produção até então –, colocava-se, ele próprio, como articulador dessas noções que então moldavam as artes, a sociedade e a política francesa, elevando o pequeno gênero a um patamar de respeito, dialogando à altura com os grandes temas que exaltavam o Império e honrando, igualmente, o lugar e o papel do artista moderno.

Em seu artigo, Marques recupera os escritos do período em torno desta reconfiguração do clássico, como alguns textos publicados no *Le Rédacteur* sobre o mundo antigo, os discursos de François de Neufchâteau, a recepção da Antiguidade por Séroux d’Agincourt, além dos fundamentais escritos de Quatremère de Quincy e a interpretação magistral de Édouard Pommier acerca da temática do espólio de guerra operado por Napoleão. Explora o contexto que abrigou e procurou dar legitimidade à interpretação da herança antiga e romana destinada a Paris. Ao lado dessa contextualização, Marques retoma a produção artística francesa contemporânea – protagonizada sobretudo por Jacques-Louis David e Antoine-Jean Gros –, que renovava o exemplo antigo por meio dos eventos históricos atuais, conferindo a Napoleão o seu lugar como representante do poder supremo e da glória destinadas aos grandes líderes de outrora e, ao mesmo tempo, colocando o artista como

articulador e herdeiro dos modelos clássicos.

É nesse sentido que a obra de Taunay, a partir destes dois exemplos, coloca-se no ambiente artístico francês pré e pós-revolucionário. Ele posiciona-se como porta-voz de Vasari no contexto artístico da nova França:

ao traduzir Vasari em pintura, Taunay consolidava de modo sutil, típico de seu feitio comedido, a apropriação tutelar por parte de seu país do patrimônio artístico e intelectual da península, o que incluía em primeiríssimo plano a historiografia de matriz vasariana. Em tal contexto, a superação de Cimabue por Giotto tornava-se emblemática do processo de superação artística e continua *in nuce* a dinâmica histórica que acabara de alçar a arte francesa à condição de herdeira e renovadora do gênio italiano<sup>10</sup>.

E quanto à tela de Francesco de Francia, “Taunay situa-se de pleno no epos do artista. [...] Taunay não economiza, em suma, expediente algum para levar a bom termo a ingrata tarefa de converter a maliciosa fábula vasariana em uma variante do tema da morte heroica do artista, de tradição setecentista, especialmente as de Rafael, Leonardo e Poussin”<sup>11</sup>.

Seu texto segue com a retomada do tema por Taunay no Salão de 1824, visto ali a partir de um novo prisma, destituído da ideologia do Império já desmontado e inserido na “voga *troubadour*, triunfante sob a Restauração, na qual encontravam bom lugar representações sentimentais de episódios de vida de artistas, notadamente italianos”<sup>12</sup>. Marques debate a renovação do artista recém-chegado de um Brasil que, definitivamente, não lhe havia rendido os frutos que plantou. A aura desaparecida da glória de 1808, o

---

<sup>10</sup> MARQUES, Luiz. “Taunay, superação e morte do artista”. In SCHWARCZ, Lília; DIAS, Elaine. **Nicolas-Antoine Taunay no Brasil. Uma leitura dos trópicos**. Rio de Janeiro: Sextante, 2008, p. 208.

<sup>11</sup> MARQUES, *op. cit.*, p. 208.

<sup>12</sup> MARQUES, *op. cit.*, p. 208.

hiato do *séjour brésilien* e a atmosfera mais sombria e romântica de 1824 – que via nascer o sucesso de John Constable justamente na pintura de paisagem, oposta ao próprio Taunay, e os passos importantes de Delacroix – revelavam um outro caminho na renovação de seus temas recebidos naquela dinâmica parisiense em que Vasari ainda tinha lugar, mas que mostrava, definitivamente, o fim da jornada para o artista. Finalmente, Marques expõe o quanto este tema específico da morte tornava-se recorrente nos salões daqueles anos, evidenciando a impotência do talento, isto é, o “fascínio pela angústia da morte artística e física do artista, pela morte como essência de seu destino”<sup>13</sup>.

Esta faceta de Nicolas-Antoine Taunay foi pouco tratada na historiografia e Marques aponta de modo fascinante a importância do artista não apenas na execução de temas caros à história da arte, mas a sensibilidade do pintor em seu retorno a Paris, espécie de testamento reflexivo e *émouvant* de sua trajetória.

O século XIX brasileiro e francês não esteve no centro das atenções deste professor, curador e intelectual aqui homenageado, mas ocupou alguns espaços importantes ao longo de sua carreira e de seus orientandos. Foi fundamental e gratificante fazer parte deste percurso. Compreender a relevância dos Taunay no Brasil e na França passa, definitivamente, pela análise erudita e refinada de Luiz Marques.

---

<sup>13</sup> MARQUES, *op. cit.*, pp. 210-211.