

Pintura de história em debate: a crítica de arte no Salão de Paris de 1861



Paul Baudry, *Charlotie Corday*, 1860.

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris 1/Panthéon/Sorbonne. Professora do Departamento de História e Teoria da Arte na Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coorganizadora, entre outros livros, de *Ver para crer: visão, técnica e interpretação na academia*. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes/UFRJ, 2013. anacanti@ufrj.br

Pintura de história em debate: a crítica de arte no Salão de Paris de 1861

Historical paintings in debate: art criticism in the 1861 Paris Salon

Ana Maria Tavares Cavalcanti

RESUMO

Quais eram as questões em voga no mundo das artes em Paris por ocasião do Salão de 1861? Que quadros, pintores ou tendências artísticas estavam em evidência na exposição? Em busca de respostas a estas perguntas, realizou-se a leitura das críticas divulgadas na imprensa parisiense, a consulta a álbuns fotográficos que registraram a disposição das obras no Palais des Champs-Élysées e a análise de caricaturas sobre o salão. O material levantado revela um campo artístico em transformação. Uma mudança em especial recebeu numerosos comentários dos contemporâneos: o enfraquecimento da pintura de história. Sobre tal tema, os críticos expressaram opiniões divergentes, e os artistas propuseram soluções originais. O estudo da recepção de dois quadros, *Charlotte Corday*, de Paul Baudry, e *Frinéia diante do tribunal*, de Gérôme, nos auxilia a aprofundar o conhecimento sobre essa questão e sobre a arte desse período.

PALAVRAS-CHAVE: Salão de Paris de 1861; crítica de arte; pintura de história.

ABSTRACT

What were the fashionable issues in the Paris art world at the time of the 1861 Salon? What paintings, painters, or artistic trends did this exhibition bring to light? In the search of answers to these questions, I read art criticism texts published in the Parisian press, went through photo albums showing the arrangement of works in the Palais des Champs-Élysées and analysed cartoons about the Salon. These materials unveil an artistic field in the process of transformation. One particular change elicited numerous contemporary comments: the weakening of historical painting, about which critics expressed divergent opinions and for which artists proposed original solutions. The study of the reception two paintings - *Charlotte Corday*, by Paul Baudry, and *Phryne before the Areopagus*, by Gérôme- helps us achieve in-depth understanding of this issue and the art of this period.

KEYWORDS: 1861 Paris Salon; art criticism; historical painting.



O Salão de Paris de 1861 tem significado especial para os historiadores da arte no Brasil, pois, entre as mais de três mil pinturas expostas no Palais des Champs-Élysées, encontrava-se a *Primeira missa* de Victor Meirelles (1832-1903). Sua participação no Salão francês concluía com fecho de ouro um périplo de oito anos de estudos na Europa como pensionista da Academia Imperial das Belas Artes. Para os brasileiros do século XIX, a presença da *Primeira missa* na exposição em Paris representava o reconhecimento da imagem de uma nação.¹ Tratava-se igualmente da

¹Cf. COLI, Jorge. *Primeira missa e a invenção da descoberta*. In: NOVAES, Aduino (org.). *A descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Minc-Funarte-Companhia das Letras, 1998, p. 117.

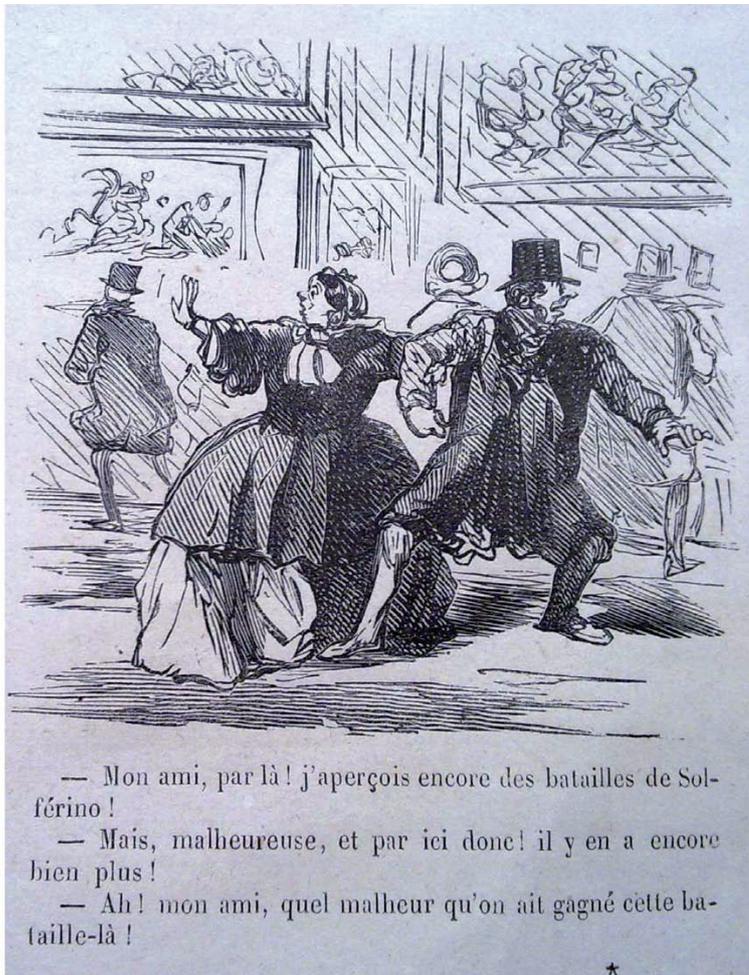


Figura 1. Caricatura de Cham sobre o salão de 1861.

consagração de um talento individual, pois ser aceito no Salão e apresentar seu trabalho em meio às obras dos artistas franceses era extremamente valorizado no Brasil.² Paris era considerada a capital internacional das artes e o aval do júri de seleção da exposição oficial repercutia como a ratificação de uma trajetória artística.

Contudo, se o salão francês era visto pelos brasileiros como um terreno estável, inabalável e pleno de autoridade, essa não era a visão dos próprios franceses. Lendo textos críticos divulgados na imprensa parisiense em 1861, folheando álbuns com fotografias da exposição, publicações cômicas que trazem caricaturas das obras e do próprio público ou coleções de gravuras que reproduziam as pinturas do salão, percebemos a imagem complexa de um campo artístico em transformação.

A pintura de história se enfraquece

Dentre as questões que movimentavam artistas e críticos, a pintura histórica exposta naquele ano dividiu opiniões. Embora houvesse consenso quanto ao enfraquecimento desse gênero de pintura, quando se tratava de identificar as causas de tal debilidade e manifestar-se a favor ou contra sua permanência, havia desacordo e grande variedade de interpretações.

Um dos comentários mais inventivos a esse respeito se encontra numa

²Cf. CAVALCANTI, Ana. *A Primeira missa* de Victor Meirelles e mais três pinturas no Salão de Paris em 1861. *Anais do XXXII Colóquio do CBHA 2012 – Direções e sentidos da História da Arte*. Brasília, 2012, p. 418. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_anacavalcanti.pdf>. Acesso em 27 ago. 2013.

³ BANVILLE, Théodore de. Le salon de 1861. *Revue fantaisiste*, Paris, 15 mai 1861, p. 46 (tradução nossa). Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63478429/f60.image.r=la%20revue%20fantaisiste.langFR>>. Acesso em 6 maio 2013.

⁴ CASTAGNARY, Jules Antoine. *Salon de 1861: les artistes au XIXe siècle*. Gravures par H. Linton. Paris: Librairie Nouvelle, 1861, p. 25 (tradução nossa).

crítica publicada por Théodore de Banville (1823-1891) na *Revue fantaisiste* de 15 de maio de 1861. Dizia Banville:

Este ano, Bénédicte Masson [1819-1893] expôs um quadro de um efeito impressionante e terrível que se intitula La Roche Tarpéienne. Belo como cidadão e guerreiro, a fronte altiva e iluminada por um pensamento profundo, [...] fitando o horizonte com esse olhar imperioso e sombrio do homem que comandou multidões, Manlius está de pé sobre o imenso e sinistro pedestal de rochedos. Atrás dele, entre Roma e ele, tudo se fechou. Impassível sobre seu cavalo, um tribuno aguarda o fim da execução [...]. Diante dele nada além do abismo e a rocha tenebrosa; grande como a tragédia [...]! De tanto olhar esse quadro que nos gela o sangue nas veias, eu o via se transfigurar e compreendia pouco a pouco a transparência da alegoria. Esse Manlius Capitolinus, não seria a própria Pintura, de pé sobre o rochedo do ideal? Atrás dela, ficaram a Ilíada, Fídias, Apeles, Píndaro, Dante, Shakespeare, Rembrandt, Rubens; os realistas a impedem de voltar para sua pátria e a forçam a saltar em plena paisagem! À paisagem, portanto. Viva a árvore! Viva a floresta! Viva a relva! A relva para sempre!³

Poeta ligado ao romantismo, amigo de Victor Hugo e Baudelaire, Théodore de Banville elogiou, na sequência de seu artigo, as paisagens dos pintores da Escola de Barbizon. Mas embora apreciasse sinceramente a pintura de paisagem, sentia profunda nostalgia da arte do passado e, como se vê nessa interpretação que fez do quadro de Bénédicte Masson, acusava os realistas de impedirem o retorno da pintura à sua tradição e cortarem seus laços com a poesia e a literatura. Compreende-se, portanto, que a morte anunciada da pintura de história era dolorosa para Banville.

Bem diversas eram as ideias do crítico Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), que em seu texto para uma publicação seriada em doze fascículos semanais, contendo reproduções de obras expostas no salão, também abordou a relação entre literatura e pintura:

A literatura teve, neste século, o excepcional privilégio de dominar a pintura; aconselhá-la, dirigi-la, dar-lhe os meios, ou ao menos o tema a tratar e o objetivo a atingir. A arte romântica inteira traz a marca dessa estranha tutela. Pela epopeia, a lenda, o romance, o conto, o drama, por um brilhante passado e um presente de prestígio, o poeta subjogou o pintor [...]. O pintor fechou os olhos diante da natureza e só quis vê-la através dos sonhos da poesia; verter esses sonhos do livro para a tela foi sua única ambição.⁴

Castagnary enfatizou que o resultado desse domínio foi uma série de quadros que ilustravam histórias e afastaram o pintor do que seria a verdadeira arte:

Assim, as concepções de todas as épocas, temas, cenas, tipos, foram transpostas do verbo para a cor, e forneceram a única matéria de uma arte esquecida de seu destino. Citarei, para constar, os Faustos, as Margaridas, os Mignon, os Hamlet, os Macbeth, os Romeus, as Julietas, as Francescas de Rimini, os Don Juan, e todos os episódios emprestados a Dante, Shakespeare, Goethe, Byron, sem contar aqueles emprestados a Chateaubriand, Victor Hugo e Lamartine. O que aconteceu? O pintor, em vez de se manter nas condições próprias da sua arte, que, pelo desenho e a cor só pode exprimir a vida, esforçou-se para reproduzir o sentimento e a poesia, e pegou

*um caminho errado. Em seguida, a pintura, desviada de seu objetivo e destituída de sua vocação verdadeira, deixou passar, sem vê-la, a vida social que devia ser seu único alimento; limitando seu orgulho a figurar sobre a tela as ficções de outros tempos, perdeu a consciência de sua própria realidade; tornou-se a escrava ingloria e a ilustração submissa da literatura universal.*⁵

Vemos que Castagnary, ao contrário de Banville, posicionava-se a favor do realismo quando definia a vida social como único alimento que a pintura deveria ter. De fato, ele foi um ardente defensor de Courbet e considerava essencial aos pintores ter “consciência de sua própria realidade”.

Essas passagens de Banville e Castagnary nos indicam uma polaridade que tensionava o mundo da arte em dois campos distintos: o realismo, sendo a mais nova vertente, opunha-se às pinturas que recorriam aos temas da literatura e da história que, frequentemente, faziam referência à iconografia da história da arte. Por outro lado, a tradição da pintura histórica procurava se renovar.

Baudry e Gérôme, uma renovação da pintura de história?

Como exemplos da tentativa de renovação da pintura de história, vejamos duas obras expostas no salão. A primeira delas é de Paul Baudry (1828-1886) e representa Charlotte Corday logo após assassinar Marat, tela que atualmente integra o acervo do Museu de Belas Artes de Nantes. No catálogo de 1861, essa pintura vem acompanhada da seguinte explicação: “Ela tirou por debaixo de seu *foulard* a faca e a enterrou inteira até o cabo no peito de Marat. ‘A mim, minha querida amiga!’ foi tudo o que ele pôde dizer, e expirou. A esse grito acorreram, e perceberam perto da janela Charlotte de pé, como que petrificada. (*Les Femmes de la Révolution*, Michelet)”.⁶

O que mais chama a atenção no quadro de Baudry é a evidente referência ao *Marat assassinado* de Jacques-Louis David (1748-1825). Nota-se que ele procurou ser fiel à palheta de cores usada pelo pintor neoclássico, como se pode ver nos detalhes do tecido verde que cobre a mesa improvisada sobre a banheira, das toalhas brancas em torno de Marat etc. Contudo, sua composição desloca o ângulo de visão do espectador. O corpo de Marat, que em David era o centro absoluto em foco, agora ocupa o canto esquerdo da tela que enquadra à direita a figura de Charlotte Corday, estarrecida sob o impacto do assassinato que acaba de cometer. Comparada à pintura de Jacques-Louis David, a tela de Baudry perde em efeito plástico e monumentalidade. Deixamos o terreno das ideias e nos encontramos diante de um crime terrível, porém apresentado de forma quase banal.

Mas vejamos como os contemporâneos do pintor analisaram a obra em 1861. “Algumas pessoas se espantaram com a ousadia de Baudry”, diz o estudioso Ernest Vinet (1804-1878), que no ano seguinte seria nomeado bibliotecário da *École des Beaux-Arts*. Consideravam que “abordar um tema repugnante e que já foi tratado pelo pintor dos Horácios com a superioridade do gênio exaltado pelo republicanismo o mais feroz e a amizade a mais cega, ousar refazer o Marat de David” era “mais do que audácia”, “uma louca temeridade”.⁷ De todo modo, segundo Vinet, “Baudry não quis de modo algum lutar contra David”, pois seria “modesto e prudente demais para se arriscar a isso”. “Basta refletir para reconhecer logo que o ponto de partida dos dois artistas é completamente oposto”, afirmou ele;

⁵ *Idem, ibidem*, p. 25.

⁶ MINISTÈRE D’ÉTAT – DIRECTION GÉNÉRALE DES MUSÉES IMPÉRIAUX. *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} mai 1861*. Paris: Charles de Mourgues Frères, 1861, p. 20 (tradução nossa).

⁷ VINET, Ernest. Le Salon de 1861. *Revue Nationale et Étrangère, Politique, Scientifique et Littéraire*, v. 4, Paris, mai-juin 1861, p. 439 (tradução nossa).

⁸ *Idem, ibidem*, p. 440.

⁹ *Idem*.

¹⁰ DAUBAN, Charles-Aimé. *Le salon de 1861*. Paris: Vve J. Renouard, 1861, p. 15 e16 (tradução nossa).



Figura 2. Paul Baudry, *Charlotte Corday*, 1860.

“a apoteose de Marat, foi isso o que sonhou David. A apoteose de Charlotte Corday; aí está o que Baudry procurou”⁸, argumentou.

Como veremos, a interpretação de Vinet que compreendia a pintura de Baudry como uma defesa de Charlotte não era unânime. Ao que parece, ele viu o que queria ver; ao menos é o que se depreende da leitura do que declarou a seguir, no mesmo texto:

Não há muito tempo, eu olhava o quadro de David com uma admiração combatida por um sentimento penoso. Lamentava que o desenho o mais sábio, que uma cor poderosa, que um pincel de uma incomparável energia tenham sido consagrados a um monstro para conservar seus traços, para fazer dele um mártir, para idealizá-lo. Lembrava-me que essa obra-prima tinha sido posta sobre um altar no pátio do Louvre com essa inscrição: Não podendo corrompê-lo, o assassinaram; e me dizia que se alguma coisa deve desmerecer o orgulho humano, seria o espetáculo que apresenta um talento magnífico tornar-se o instrumento das mais tristes paixões.⁹

É evidente que Vinet estava emocionalmente envolvido em sua apreciação sobre a obra de Baudry. Seu horror a Marat o levou a enxergar no quadro exposto em 1861 uma versão moralmente corrigida da tela de David. Mais distanciado foi o historiador Charles-Aimé Dauban (1820-1876), que examinou com atenção as escolhas do pintor:

Baudry, em sua Charlotte Corday, quis alcançar maior originalidade e ousadia. O tema foi frequentemente tratado: Baudry quis rejuvenescê-lo, excedendo-se em exatidão. Não examinaremos até que ponto ele foi bem-sucedido nesse aspecto. É evidente que, quando estamos diante da cabeça caída de Marat que nos lembra o admirável desenho de David; quando olhamos os móveis do escritório, teatro da ação; a banheira, o pesado tinteiro de chumbo, a cadeira virada, o mapa fixado na parede, esses mil detalhes realistas do interior traçados à maneira de Balzac, [...] acreditamos na perfeita veracidade do artista, e para ele é o essencial. Para nós o essencial é o sentido, a moralidade de seu quadro. Que na verdade ele não tem: tem a segura de um fato, de um processo verbal, de um relatório do Moniteur.¹⁰

Tal observação ressalta o procedimento descritivo de Baudry, que não tomou partido de nenhum dos dois personagens históricos. O artista teria sido motivado na escolha do tema pelo temor de que seu quadro passasse despercebido nas paredes da exposição. As dimensões generosas de sua tela já indicam esse propósito. Comparando Baudry a Henry Scheffer (1798-1862), Dauban continuou sua análise: “Scheffer fez uma Charlotte Corday que todos conhecem, com a intenção evidente de atrair o interesse a favor daquela que um grande poeta historiador chamou de anjo do assassinato. Baudry me parece haver procurado um drama propício à arte: nada mais, nada menos. Seu quadro teve a honra de ser um daqueles em torno dos quais se engajaram os combates da crítica”.¹¹ Sobre os debates suscitados pela obra, Dauban comentou:

A expressão da figura de Charlotte Corday foi muito contestada: uns quiseram ver aí a expressão do estupor que sucede a uma grande emoção; outros, o sentimento que havia levado a jovem a essa terrível ação. Baudry pôs na mão que acabara de enfiar até o cabo essa faca que ainda vibra na ferida; pôs no rosto pálido e crispado, na atitude dessa mulher que se encolhe contra a parede, todos esses sentimentos confundidos, a audácia, o furor, a surpresa, o pavor. Após ter visto essa cena, não se sabe o que pensar de Charlotte, o que pensar de Marat, mas não os esquecemos jamais.¹²

De fato, Baudry conseguiu atrair o olhar e a curiosidade dos visitantes que atravessavam as salas onde numerosas telas se acumulavam disputando as atenções. Seria esse um dos quadros aos quais se referia Henry Fouquier (1838-1901) ao assinalar a ausência de alguns artistas de renome que preferiram não participar do Salão de 1861? É bem possível... Fouquier acentuou que a maioria dos pintores que se abstiveram de apresentar seus trabalhos se queixavam da “vizinhança de telas apelativas, cenas pintadas para a exposição que prejudicam obras de valor e as esmagam”.¹³ Diziam, segundo Fouquier, “que no salão é mais importante gritar forte do que falar no tom justo, e que em meio a batalhas, paisagens e naturezas-mortas de vinte pés de altura, assassinatos e massacres, um quadro modesto e contido se perde, como o som da corda mais aguda de um violino em meio a uma banda militar”.¹⁴

Havia ainda outra forma de chamar a atenção dos visitantes, e ela foi empregada com sucesso por Jean-Léon Gérôme (1824-1904) em sua pintura representando Frineia diante do tribunal, que hoje faz parte do acervo do museu Hamburger Kunsthalle, em Hamburgo, Alemanha. À leitura dos inúmeros comentários sobre esse quadro, que foi um dos mais polêmicos

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 16.

¹² *Idem*.

¹³ FOUQUIER, Henry. *L'Art officiel et la liberté: salon de 1861*. Paris: E. Dentu, 1861, p. 6 (tradução nossa).

¹⁴ Cf. *idem*.

¹⁵ *Salon de peintures 1861* par Richebourg photographe à Paris. 43 photographies n. et b. - formats divers. Des photographies des tableaux présentés au Salon de 1861. Disponible em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470789>>. Acesso em 2 jul. 2013.

¹⁶ BÜRGER, W. *Salons de W. Bürger 1861 à 1868* avec une préface par T. Thoré. Paris: Librairie de V^e Jules Renouard, 1870, p. 33 (tradução nossa).

¹⁷ Cf. AUVRAY, Louis. *Exposition des beaux-arts, salon de 1861*. Paris: Typ. de Dubois et Edouard Vert; La Revue Artistique, 1861, p. 26 (tradução nossa).



Figura 3. Vista da parede com os quadros de Jean-Léon Gérôme no Salão de Paris de 1861.

da mostra, não se imagina que ele tenha as modestas dimensões de 80 x 128 cm. Mas uma fotografia de Richebourg permite perceber como a composição parece pequena ao lado das telas vizinhas que com ela dividem a mesma parede do salão.¹⁵

Gérôme escolheu um episódio da história de Frineia, cortesã que vivera na Grécia por volta de 400 a. C. Contam os historiadores da Antiguidade que, acusada de corromper a moral e os bons costumes e levada a julgamento, Frineia estava prestes a ser condenada quando, ao final do processo, seu advogado usou de um recurso desesperado, arrancando o véu que encobria sua nudez. Comovidos com a perfeição de sua beleza, os juízes absolveram Frineia de qualquer culpa. Em seu quadro, Gérôme deu destaque à figura da mulher de pele muito clara, como que iluminada por dentro, rodeada pelos olhares dos velhos juízes, cada qual com sua expressão particular.

O tema retirado da história da Grécia antiga identifica o quadro como uma pintura de história, mas houve quem o classificasse como pintura de gênero. É o que defendeu Théophile Thoré (1807-1869), sob o pseudônimo de William Bürger, quando afirmou que, “para dizer a verdade, quase todos os quadros no Salão de 1861 são pinturas de gênero, quaisquer que sejam seus temas e dimensões. A *Frineia diante do Areópago* grego, de Gérôme, é um quadro de gênero”.¹⁶

Mais apropriado seria dizer que esse quadro era uma pintura de gênero histórico, como alguns críticos começavam a identificá-la.¹⁷ A estratégia do artista pode ser entendida como um recurso para renovar o gênero, mas também como uma necessidade de conquistar os favores do público e assegurar seus ganhos. Elogiando o talento do pintor, Vinet apresentou a seguinte hipótese sobre o caminho que o levava a suas escolhas temáticas:

Gérôme possui um espírito delicado e engenhoso no mais alto grau. Assim, a antiguidade, essa mãe eternamente jovem, eternamente sedutora, recebeu seus primeiros afagos; mas a antiguidade nutre mal aqueles que a adoram com exclusividade, quando não os deixa morrer de fome. Que fazer então? Como conciliar os entusiasmos de uma natureza elevada com as exigências dos interesses privados? Gérôme soube vencer essa dificuldade: captar a antiguidade pelo lado vulgar e licencioso [...]; alegrar-nos com alguma graça picante e ao mesmo tempo permanecer Grego ou Romano; ser um Rabelais sob o manto de Sócrates, tal é em resumo o espírito desse jovem mestre.¹⁸

Essa atitude, no entanto, não encontrou unânime aceitação por parte dos críticos. Charles-Aimé Dauban, por exemplo, após afirmar que “Gérôme queria rir”, perguntou-se queixoso: “Mas por que o fez à custa do tribunal o mais ilustre da antiguidade, [...], e de todas essas nobres figuras nas quais se personificam as grandezas e as fraquezas mais brilhantes da humanidade?”¹⁹ Lamentando que um pintor de mérito, talento e espírito “não tenha escolhido vítimas entre outros personagens, de outros tempos e outros costumes”, Dauban foi taxativo ao concluir que “essa caricatura cômica, essa paródia da antiguidade não pode agradar a espíritos sérios”.²⁰

Assim como Dauban, o escultor e crítico de arte Louis Auvray (1810-1890) expressou sua decepção com o pintor: “Gérôme, de quem esperávamos ver algumas grandes páginas de pintura de história, que seu espírito elevado e original sabe conceber, expôs este ano apenas cenas familiares da antiguidade, pintadas, é verdade, com esse talento de desenhista e essa ciência de arqueólogo que ele possui em tão alto grau”.²¹

Mais uma vez encontramos aqui o comentário sobre a trivialidade dos assuntos escolhidos por Gérôme e um lamento sobre o abandono dos grandes temas de história. Já vimos que alguns entenderam essa atitude como uma concessão ao gosto vulgar do público de visitantes do salão e não como resultado de um desejo genuíno do artista. Uma nuance a esse respeito foi manifestada por Cantaloube que, escrevendo sobre as telas de Gérôme, disse ser “forçado a reconhecer que as críticas brilhantes, dirigidas [...] contra os temas expostos este ano, tem fundamento sob muitos aspectos”²², para logo em seguida fazer a ressalva:

No entanto, estou convencido de que o pintor não deu aos belos textos antigos um modo de interpretação picante e irreverente com a intenção de agradar os instintos do público, ou ao menos, contrariamente ao que se disse, não foi guiado por nenhum desejo de lucro. Sua boa fama entre seu grupo de amigos, [...] seu caráter bem conhecido de todos, provam que dessa vez ele apenas cedeu, como em seus outros erros, a um capricho, um tipo de tirada fantasiosa.²³

De fato, um desenho humorístico sobre a *Frineia* de Gérôme, realizado pelo pintor italiano Louis Galletti no álbum caricatural sobre o salão de 1861, faz-nos [ênclise] pensar que Cantaloube tem razão. Na legenda abaixo da figura, lê-se: “Que falta de sorte! Quando finalmente a Verdade aparece sem véus aos olhos dos Juizes, a Sabedoria vem zombar deles”.²⁴ Galletti reproduz o quadro de Gérôme, mas modifica ligeiramente a posição da mão da estátua de Pallas-Atena que está diante da assembleia de sábios. Esse detalhe faz com que a deusa da sabedoria apareça com o polegar na ponta do nariz, balançando zombeteiramente os outros dedos da mão, rindo-se dos juizes. Não estaria o pintor, igualmente, de algum modo aludindo a qualquer

¹⁸ VINET, Ernest, *op. cit.*, p. 441.

¹⁹ DAUBAN, Charles Aimé, *op. cit.*, p. 19.

²⁰ *Idem.*

²¹ AUVRAY, Louis, *op. cit.*, p. 26 e 27 (tradução nossa).

²² CANTALOUBE, Amédée. *Lettre sur les expositions et le salon de 1861*. Paris: E. Dentu, 1861, p. 69 (tradução nossa). Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5822043v>>. Acesso em 26 jun. 2013.

²³ *Idem, ibidem*, p. 69 e 70.

²⁴ GALLETTI. *Salon de 1861*: album caricatural. Paris: Librairie Nouvelle Bourdilliat et Ce, 1861.

²⁵ DAUBAN, Charles-Aimé, *op. cit.*, p. 8 (tradução nossa).

corpo de juízes, o que incluiria em sua crítica risonha o júri de seleção do Salão, ou mesmo o público, derradeiro juiz de todas as obras ali expostas?

As críticas ao salão: em busca dos culpados

Passemos agora a examinar as observações panorâmicas sobre a exposição de 1861. Um diagnóstico nada animador sobre a situação foi apresentado por Charles-Aimé Dauban:

Escutamos apreciações muito severas sobre a Exposição de pintura deste ano; há queixas sobre o grande número de quadros que tratam de assuntos frívolos ou familiares, e da ausência de estilo que se nota em todos eles. Reconhece-se o talento de que dão testemunho, e se deplora ainda mais o uso que se faz deles. O conhecimento dos procedimentos materiais da arte está tão generalizado, diz-se, que é quase tão raro ver um quadro muito ruim quanto um quadro muito bom. Mas qual a contribuição dessas milhares de telas, habilmente executadas, para a grandeza nacional e os progressos da arte? Multiplique-as por cem mil, se quiser, elas contarão menos na história das ideias e das escolas que uma só tela de David, O rapto das Sabinas ou O Juramento dos Horácios – os fatos aí estão [...].²⁵

Dauban constatou que à grande quantidade de trabalhos materialmente bem executados não correspondia uma qualidade artística à altura de obras do passado recente. Em seguida, lançou a pergunta – “Então, de quem é a culpa? Dos artistas?” – à qual ele próprio respondeu:

A menos que se suponha serem todos ricos, livres das preocupações materiais da existência, deve-se reconhecer que eles são obrigados a contar com o público amante da arte, escolher temas que o agradem, adaptar, até certo ponto, sua própria maneira ao seu gosto. Hoje o público reina soberano sobre as artes. E o público, não é apenas o homem que dispõe de uma grande fortuna, é você, sou eu, é todo mundo [...]. Dá-se preferência àquilo que convém à maioria: pequenas telas brilhantes, agradáveis, que possam ser penduradas nas paredes de um apartamento moderno, orná-las e

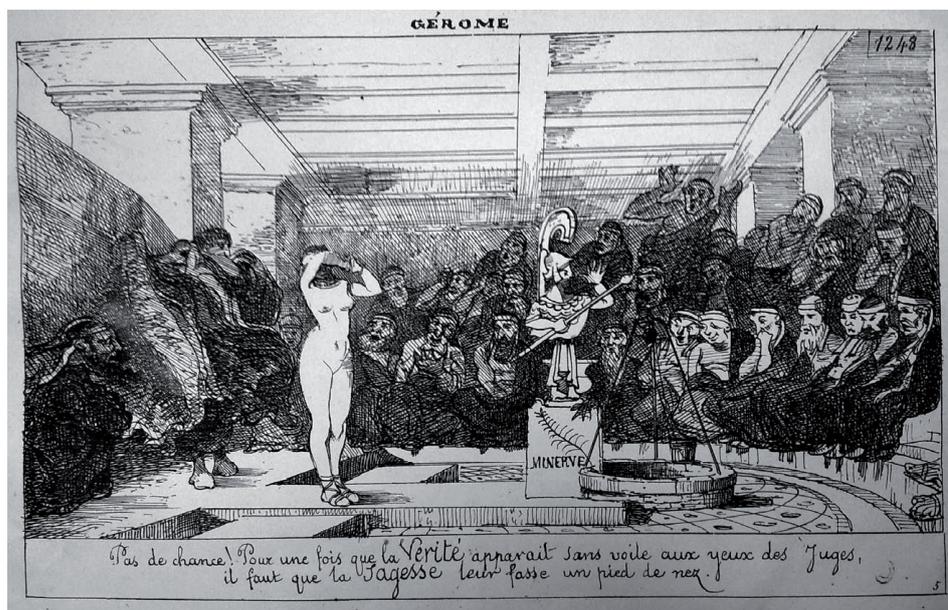


Figura 4. Charge de Galletti sobre quadro de Gérôme, *Frineia diante do tribunal*.

*alegrá-las. Assim, a pintura de gênero ou de paisagem é a única incentivada. Quanto à outra, é até admirada, mas seria um disparate em nossas casas, não se enquadra de modo algum a nossos costumes e nossos hábitos.*²⁶

Quando buscou explicar as causas das mudanças na produção artística dos últimos cinquenta anos, Dauban só encontrou um culpado: o público. A relação que os artistas devem manter com esse público que ocorre ao salão, o impulso e a necessidade de atender a suas preferências seriam fatores prejudiciais à grande arte.

Contemporâneo de Dauban, Amédée Cantaloube também procurava entender o que se passava, e chegou a uma conclusão idêntica: “Não é razoável [...] numa época como a nossa, buscar inspirações épicas. Pode-se fazer algo que não se adeque ao espírito de nosso tempo? Se a pintura épica ou heroica, se a pintura de estilo já não marcam o salão, seja com temas religiosos ou de batalhas, devemos acusar o artista? Não, seguramente; é culpa do público dito esclarecido, único, no final das contas, apto a saborear a arte”.²⁷

São frequentes nos textos do período as referências à má influência do público sobre a produção dos artistas. Pintores e escultores foram muitas vezes acusados de procurar agradar a multidão, escolhendo um caminho fácil para chamar sua atenção. Também o Estado francês se manifestou nesse sentido nos discursos oficiais de seus representantes. Sobre essa questão, pronunciou-se o conde Walewski, ministro de Estado, na cerimônia da distribuição de recompensas aos artistas no salão de 1861. O trecho que se segue foi reproduzido por Louis Auvray em sua publicação sobre a exposição:

*Não esqueçamos, senhores, que o gosto é um bem inestimável com o qual devemos nos preocupar [...] e que não podemos deixar ao acaso. É necessário esforçar-se para dirigi-lo; sustentá-lo; e elevá-lo sem cessar. Seria um grave erro crer que, esquivo por natureza, o gosto segue sua marcha caprichosa e independente, rebelde a todo impulso! Submetido à regra geral, ele sofre a influência daquilo que o rodeia, e é um dever, para aqueles cuja missão é velar pelo movimento das letras e da arte, lutar corajosamente contra seus desvios, dedicando um culto exclusivo àquilo que eleva a alma, ao que enobrece a natureza humana, derrubando sem piedade os altares aos falsos deuses mesmo quando são sustentados por uma popularidade efêmera e incensados por um público equivocado.*²⁸

Contrário à interferência do Estado, Henry Fouquier, em seu pequeno livro *L'Art officiel et la liberté: salon de 1861*, questionou as encomendas públicas feitas aos artistas. Expôs seu ponto de vista sobre o estímulo à produção de quadros de temas históricos ou religiosos e explicou como pensavam as autoridades responsáveis, com um arremedo da fala oficial:

*Embriagado pelas lembranças da Renascença, [...] [o Ministério] diz [...]: “Nós salvamos a grande pintura; sem nós a pintura de história e a pintura religiosa já estariam mortas. O público quer, compra, e paga bem por quadros de cavalete, temas modernos, etnográficos, pitorescos, morais; mas os mártires, as apoteoses de São Luís, as ascensões passaram de moda; ninguém os quer, mesmo ao preço reduzido de hoje; seria uma arte cuja tradição se perderia. Fiquem tranquilos, nós a salvaremos”.*²⁹

²⁶ *Idem.*

²⁷ CANTALOUBE, Amédée, *op. cit.*, p. 55.

²⁸ AUVRAY, Louis, *op. cit.*, p. 96.

²⁹ FOUQUIER, Henry, *op. cit.*, p. 34.

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 35 e 36.

³¹ CANTALOUBE, Amédée, *op. cit.*, p. 57.

³² *Idem*.

³³ *Idem, ibidem*, p. 58.

³⁴ Cf. *idem*.

³⁵ *Idem*.

Para Fouquier, essa interferência não era bem-vinda e nada poderia impedir a evolução das artes. Com veemência, ele argumentou, recorrendo à seguinte comparação: “Se um industrial ou um artista estabelecessem uma fábrica de liteiras ou escudos, não caberia ao Estado comprá-los em nome do público e impingir tais objetos a quem não os quer mais. A pintura religiosa e a pintura de história, em sua forma atual, buscam exprimir um aspecto do espírito humano que já não existe”.³⁰

Portanto, a pintura de história estaria obsoleta e um dos motivos do seu fim seria a mudança das mentalidades. Outro crítico que se manifestou no mesmo sentido é Cantaloube. Observou, por exemplo, que o pintor de batalhas “perdeu o equilíbrio com o público atual, oscila sem cessar e duvida de sua própria fé”.³¹ Não era simples pintar as vitórias militares, pois já não se acreditava nas causas patrióticas com o mesmo elã. “Vês a ansiedade de um pintor de batalhas obrigado a representar essas vitórias?”, perguntou. “Ele hesita obrigatoriamente, ele contorna a questão, escolhe efeitos pitorescos ao invés de olhar a grande forma épica, que seria ininteligível para os espíritos indiferentes a nossas grandes paixões”. Por isso, “Gros, e mesmo Horace Vernet, não tem sucessores!”³² De acordo com Cantaloube, uma solução foi encontrada por Protais que, “com nobres aspirações de artista, procura o homem no soldado, se refugia de algum modo na interpretação do indivíduo” e no último salão “mostrava um soldado isolado, agonizando, iluminado pelos últimos lampejos do dia, que rogava a Deus”.³³ Em 1861, Protais expôs no salão um quadro em que um soldado moribundo se arrasta na direção de um camarada para socorrê-lo, uma cena tocante para atrair o interesse.³⁴

O mesmo ocorria com a pintura religiosa, e foi ainda Cantaloube quem explicou muito bem: “O que acabo de dizer sobre as batalhas, posso aplicar com mais forte razão aos temas religiosos. Como quase já não vemos nada além das coisas terrestres, [...]; como o temor de Deus está nas línguas e não no coração, e a fé é apenas, para a maioria, uma palavra vã e um pretexto de intrigas, o artista não pode encontrar inspiração nesse gênero”.³⁵

Como se pode constatar, diversos autores concordavam que a pintura religiosa se transformara numa pintura sem fé e a pintura de história não expressava mais a confiança nos heróis. Para angariar a simpatia do público, os artistas recorriam aos dramas individuais e por esse viés ainda era possível realizar obras válidas.

Quanto aos culpados por essa situação insatisfatória, os contemporâneos apontaram, por vezes, o Estado por corromper os talentos, estimulando uma arte ultrapassada. Outras vezes, os próprios artistas foram acusados de se deixar corromper pelo Estado, desvirtuando sua maneira e se adequando às encomendas recebidas. Houve ainda os que consideraram os artistas culpados quando procuravam seduzir o público, almejando um sucesso fácil, como foi dito.

Entretanto, com maior frequência se observa que a culpa da decadência do gosto artístico recaía sobre o público. Ora, os espaços em que o público entrava em contato com a arte de seu tempo eram os Salões. Sendo assim, essas exposições, na visão dos críticos franceses, atuavam de forma contraditória. Podiam ser prejudiciais à arte que deveriam promover.

Ao salão de 1861 para conhecer a situação da arte

De todo modo, como escreveu Vinet, “as exposições oficiais, ao lado de mil inconvenientes”, apresentavam “uma vantagem notável”, atestavam para a multidão “que a arte não morreu”.³⁶ “Suprimam-se os salões, a arte seria esquecida”, dizia ele, pois “no intervalo entre essas grandes manifestações, ninguém, com a exceção dos artistas e alguns amadores intrépidos, pensa nas artes do desenho”.³⁷ Portanto, convocava: “Venham ao salão se querem conhecer a verdadeira situação da arte; vocês verão o caminho que ela seguiu; adivinharão aquele que ela seguirá. Querem ficar informados sobre o gosto do dia e as tendências de nossos artistas? Querem formar uma opinião sobre sua educação e suas ideias? Estão curiosos para conhecer o espírito e hábitos dessa rica burguesia que compra quadros? Ide ao Salão”.³⁸

Também nós, historiadores interessados na arte do século XIX, seguimos seu conselho, mesmo que nossa “ida ao salão” se dê de outras maneiras. Somos auxiliados pela mediação dos críticos que deixaram seus comentários, dos fotógrafos que registraram as salas de exposição, dos caricaturistas que ainda provocam o riso e produzem formas inventivas de fruição das obras de arte. E como estas permanecem vivas nos museus e coleções, sua visão continua a produzir sentidos e propiciar novas perspectivas de conhecimento do mundo, do presente e do passado que não cessa de se reinventar.



Artigo recebido em dezembro de 2012. Aprovado em fevereiro de 2013.

³⁶ VINET, Ernest, *op. cit.*, p. 262.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*