



Arte oficial do Segundo Império? Realismo em Chesneau e Meissonier

Guilherme Simões Gomes Júnior

Como citar:

GOMES JÚNIOR, G. S. Arte oficial do Segundo Império? Realismo em Chesneau e Meissonier. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 24-63, jan.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i1.8671115. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671115>.

Imagem [modificada]: Ernest Meissonier, *La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848*, c.1850. Fonte: <https://pt.wikipedia.org/>. [Seleção dos editores].

Arte oficial do Segundo Império? Realismo em Chesneau e Meissonier*

Official art of the Second Empire? Realism in Chesneau and Meissonier

Guilherme Simões Gomes Júnior **

RESUMO

A tomar como mote a tese de Boime que identifica o Realismo como arte oficial do Segundo Império, o artigo reconstitui por sua própria conta os debates da época e examina na crítica e na pintura Chesneau e Meissonier, que também reivindicam o realismo, em contraposição aos heterodoxos capitaneados por Champfleury e Courbet. O exame da figuração artística e a crítica à tese de Boime são feitos a partir de três dimensões: o confronto entre autonomia e engajamento; o mercado e as fortunas artísticas; o individualismo do artista e o problema da anomia.

PALAVRAS-CHAVE

Pintura de gênero. Modelo italiano. Tempo presente. Mercado. Anomia.

ABSTRACT

Taking as a motto Boime's thesis that identifies Realism as the official art of the Second Empire, the article reconstructs on its own account the debates of the time and examines Chesneau and Meissonier in criticism and painting, who also claim realism, in contrast to the heterodox led by Champfleury and Courbet. The inquiry of artistic figuration, from which the criticism of Boime's thesis derives, is carried out from three dimensions: the confrontation between autonomy and engagement; the market and artistic fortunes; the artist's individualism and the problem of anomie.

KEYWORDS

Genre painting. Italian model. Current tense. Market. Anomie.

Entre os anos de 1840 e 1850, os termos e a maneira com a qual a pintura verbalizava os seus fazeres passaram por significativa alteração. Romantismo, que era palavra-chave até a década de 1830, sofreu considerável desgaste; sua associação à ideia de arte pela arte, rápido minou o papel norteador acumulado nas décadas anteriores e, no âmbito da crítica, no jargão dos ateliês e da boemia, Realismo apareceu como noção que, apesar de ásperas controvérsias, entrou em cena com veemência. Um aspecto de grande interesse no Realismo é sua relação com redescobertas em arte, por ter aberto mais um ciclo na tendência que vinha desde o fim do século XVIII, protagonizada por amadores e marchands, como Dominique Vivant Denon, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, Isidore Taylor, Gérard Nerval, Théophile Gautier; Théophile Thoré, Champfleury, Ernest Chesneau (Haskell, 1993; Moureau, 1997; Elias, 2005; Boime, 2008). Foi graças à curiosidade e ao interesse destes viajantes, entre os quais alguns foram pesquisadores notáveis, que o colecionismo francês privado ou público incorporou, por meio de obras, notícias, livros ou catálogos, artistas como Velázquez, Zurbaran, Ribera, Greco; Rembrandt, Halls, Metsu, Vermeer; Masaccio, Perugino, Piero della Francesca; Caravaggio e seus êmulos; assim como Wateau, Chardin, os irmãos Le Nain e outros tantos artistas franceses até então relativamente esquecidos. E promoveram, com isso, reviravoltas não apenas no gosto, mas também nos princípios basilares da história da arte. Thoré, Champfleury e Chesneau foram aqueles que mais diretamente estiveram envolvidos na reviravolta realista.

Nem todas essas redescobertas seguiram um padrão ou um propósito comum, mas quase todas significaram buscar alguma coisa fora, no tempo ou no espaço, daquilo que havia sido dominante nas *épocas exemplares*, cujos princípios haviam sido sistematizados nos modelos educativos e nas práticas artísticas regradas pelas academias de arte. A pretensão era de encontrar algo antes de Rafael; algo setentrional em oposição a meridional; se italiano, algo não florentino; se românico, ibérico por oposição a francês; se francês, de um artista que não foi para a Itália. O romantismo já tinha operado dessa

maneira, mas parte das redescobertas a ele ligadas tinham ainda muito *de dentro*, afinal de contas, a defesa do colorismo e o culto a Rubens, que tiveram em Roger de Piles o principal protagonista, foram uma legítima tradição francesa, com direito a conferências na Academia, aprovação erudita, inúmeras publicações e um grande espaço nas coleções dinásticas: Delacroix não foi assim tão estranho em um mundo no qual Rubens havia sido artista de reis e rainhas franceses; e no qual Ticiano, Veronese ou Murillo podiam ser vistos no Louvre desde a sua transformação em Museu.

O realismo, no entanto, pretendeu fazer mais do que isso; além de tomar para si muitas das redescobertas das primeiras décadas do século XIX, buscou com as suas próprias, como o caso dos irmãos Le Nain, modificar a visão que os franceses tinham de sua própria história da arte. E, com algum sucesso, pretendeu convencer de que não apenas se adequava ao *esprit français*, mas era dele o centro gravitacional. Com isso, forjou a ideia de que não se restringia à condição de corrente artística dos idos de 1840, saindo assim da história para ganhar dimensão de quase-eternidade; o que significa dizer que o realismo foi bastante hábil na tarefa de doar sentido ao passado.

Três aspectos interessam nessas reviravoltas: *a história da arte francesa a começar a ser contada em perspectiva avessa ao modelo italiano; a pintura de gênero a ganhar estatuto elevado; o apelo para o tempo presente figurar na arte em posição privilegiada*¹.

Arte Oficial

É de Albert Boime a tese do realismo como “arte oficial do Segundo Império” (Boime, 2008: 577), exposta em *Art in age of civil struggle 1848-1871*. Oficial, não apenas em caráter circunstancial, como predileção de elites governamentais, mas o realismo alçado à condição de corrente principal da cultura francesa. À primeira vista, a tese pode parecer esdrúxula quando temos em mente que Courbet, Millet, Champfleury, Duranty, Flaubert e tantos outros

identificados na corrente não foram propriamente vitoriosos no Segundo Império. No plano circunstancial, Boime traça seus argumentos pensando também em outros artistas, aqueles que foram com maior constância laureados nos salões e, sobretudo, na Exposição Universal de 1855, certames sobre os quais os encarregados de assuntos artísticos – Morny, Persegny, Nieuwerkerke –, tinham algum controle. Nem tudo determinavam, mas detinham poder suficiente para estabelecer um padrão. Além de Corot, Daubigny, Millet e Constant Troyon, normalmente associados a Barbizon, Rosa Bonheur, Isidore Pils, Charles Verlat, e, sobretudo, Ernest Meissonier, foram artistas muito destacados do ponto de vista de premiações (Boime, 2008: 595)²; e para nenhum deles a designação de realismo parecia imprópria, já que, nos lugares comuns da época, o fato de serem mestres da *pintura de gênero* atestava o realismo como qualidade de sua arte. Desta forma, assim como as cenas de gênero deixavam de ter posição secundária na hierarquia das artes, o realismo passava ao centro das atenções. Além disso, a consagração desses artistas significava também o reconhecimento da importância da pintura holandesa, não apenas porque nela predominava a pintura de gênero, mas também porque grande parte desses artistas emulava explicitamente os exemplos do norte nos seus subgêneros: paisagem e animais, cenas de rua ou de taverna, cerimônias e festejos, vida doméstica, retratos de indivíduos ou grupos. E foi então que uma nova visão da história da arte na França procurou se impor, com os estudos sobre os irmãos Le Nain, Champagne, Chardin que puderam ser articulados em linha diacrônica a Géricault, este considerado o ponto de passagem para a geração na qual Bonheur, Troyon e Meissonier simbolizariam uma espécie de confirmação da tese.

Não foram poucos os letrados e críticos que construíram esse quadro de ideias. Thoré teve um papel de grande relevo; apesar de não ter estado entre os primeiros defensores do realismo, fez da ideia do compromisso da arte com seu tempo e lugar a tese central de seu pensamento crítico. O que distinguia Thoré do círculo dos realistas, que gravitavam em torno de

Champfleury, é que identificava aquele compromisso também nas alegorias gregas ou romanas de David, como é explícito no seu comentário do salão de 1846 (Thoré, 1846: 42); e também porque tinha uma visão bastante matizada da “escola holandesa” e da arte em geral, porque havia uma classe de artistas, como Rembrandt – que para ele não era realista³ – Leonardo, Dürer, Correggio, que estavam acima de qualquer classificação, o que relegava o realismo a pintores menores: “O realista da escola holandesa, que toma a pedra e faz pedra sem nenhuma metamorfose, é van der Helst” (Thoré, 1859: 73)⁴. De qualquer forma, quando Courbet e Millet, eram sistematicamente atacados por correntes críticas ligadas aos Goncourt, Gustave Planche e à Revue de Deux-Mondes, Thoré não deixou de fazer deles uma defesa enfática, sobretudo, no salão de 1861 (Thoré, 1870: 93-95).

Mas Thoré representava a corrente derrotada com o fracasso da Revolução de 1848 e teve posição discreta nas polêmicas do realismo.

Realismo havia sido também bandeira de escritores e artistas heterodoxos e, entre estes, Courbet parecia ser o legítimo representante de seus ideais⁵; e Champfleury, no plano das ideias, já havia ocupado a posição mais destacada como “chefe dos realistas”, com livros publicados⁶ e com a *legitimidade* de quem havia passado pelas boemias de antes e depois da Revolução de 1848, nas quais manteve relações estreitas com Baudelaire, Courbet, Duranty, Murget, Pierre Dupon, Banville (Bourdieu, 1996: 91) e tantos outros. Cabe também destacar que Champfleury tornara incontornável a ligação entre realismo e a pintura de Courbet, por ter sido o primeiro crítico a chamar a atenção para o artista, tomando como referência *Nuit classique du Walpurgis*, quadro pintado em 1841 e apresentado apenas no salão em 1848 (Haddad, 1997: 42). Dessa forma, Champfleury constituiu para si um lugar de combate e, na análise das disputas da configuração artística, identificou o principal adversário na figura de Gautier, que era o maior defensor da indiferença da arte em matéria de fé, de moral e de política – a arte pela arte –; além de ser o crítico mais aplaudido nos círculos dominantes.

Champfleury, em *Le Réalisme*, traçou dele um retrato:

O Sr. Gautier é calmo, quase casto, não reza pelo catolicismo, não é entusiasta nem do Sr. de Maistre nem do Sr. de Bonald; não faz pose de romancista católico, nem se inquieta com o bem, a moral, a verdade; nem com o estado da sociedade, da política, nem da guerra nem da paz, nem da miséria nem das torturas do coração, nem das paixões; ele conhece apenas o Belo e não admite o *sufrimento* que está na base de todas as grandes obras desde o cristianismo (Champfleury, 1857: 318)⁷.

Nesse sentido, para acompanhar a tese de Boime sobre o caráter oficial do realismo no Segundo Império, é necessário examinar o outro lado do pensamento, que havia de se diferenciar necessariamente daqueles que tiveram atuação nos círculos mais radicais da revolução de 1848, sem o quê o realismo não poderia alcançar a condição de “arte oficial” – aqueles que tentariam abraçar o realismo sem romper com Gautier.

No fim da Monarquia de Julho, bonapartistas estavam na oposição junto com outras correntes liberais ou socialistas e incentivaram experiências artísticas realistas. Como diz Boime,

Se o partido de Louis-Napoléon não pôde tolerar por muito tempo o radicalismo inicial de Courbet e Millet, os bonapartistas pelo menos respeitaram seus talentos e os encorajaram sob certas condições. As tendências positivistas, científicas e industriais do regime o predispuseram ainda mais a uma visão simpática de formas realistas inovadoras, incluindo a fotografia, as imagens de gênero dos neo-gregos, as pinturas de Ernest Meissonier e as cenas de animais de Rosa Bonheur e Constant Troyon. Acima de tudo, como o objetivo declarado do imperador era se comunicar com um amplo eleitorado, ele precisava de uma forma direta de comunicação visual. (Boime, 2008: 578)⁸.

E, quanto ao mais notório radical, curiosamente, o próprio imperador e alguns de seus homens de confiança, encarregados das relações com a esfera artística, como Morny e Nieuwerkerke, tiveram relações bastante ambíguas com Courbet, rejeição certamente, mas também admiração e interesse (Capro, 1995: 245-47)⁹.

Chesneau

A operação intelectual de separar o realismo da impulsão revolucionária que o mobilizara anteriormente teve em Ernest Chesneau uma figura de proa, que precisou lidar com os críticos cujas posições estavam bem estabelecidas. Depois do golpe de Estado em fim de 1851, Théophile Thoré e Ernest Chesneau estavam em situações bem distintas, o primeiro, exilado entre a Bélgica e a Inglaterra, o segundo, no início de carreira ascensional na crítica, em círculos próximos ao regime. Mas Thoré e Chesneau tinham um ponto em comum. Pode-se dizer que a palavra de ordem de Thoré – *nem Cristo nem Apolo* ([Thoré] Bürger, 1858: X) – propugnando a ideia de tomar a arte holandesa como referência para os novos tempos, teve importância no pensamento de Chesneau, que opõe o que chama de *perspectiva heroica*, anti-individualista, fundada em Fídias e Rafael, à *perspectiva humana*, característica da arte holandesa. Para ele, Lutero e a Reforma tiveram um papel importante para o triunfo solene da razão humana (Chesneau, 1862: 404); com isso, os aspectos intramundanos da vida ganharam atenção:

[...] a arte holandesa se refugia na prefeitura, na sala do banquete cívico, no tiro-ao-alvo, na taverna, na quermesse ou no recôndito doméstico, onde o Homem e não mais o herói discute os seus interesses e festeja os sucessos da cidade. [...] Se [a arte] renunciou às belezas da forma, ela conquistou uma fonte de variedade infinita. Entrou para nunca mais sair no mundo da sinceridade e do sentimento manifesto pela luz e pela expressão. (*Ibidem*: 405)¹⁰.

Sobre a arte francesa, seu texto mais influente na época foi “Le réalisme et l’esprit français dans l’art: les frères Le Nain”, publicado na *Revue des Deux Mondes*, em 1863, e republicado no ano seguinte, como texto de introdução do livro *L’art et les artistes modernes en France et Angleterre* (Chesneau, 1864). Pode-se dizer que, para Chesneau, trata-se da história de um impasse. Seus argumentos, nem sempre de todo coerentes, estão baseados em uma dupla polarização, de um lado, a definição do *esprit français* – em sua dimensão

artística – em oposição ao modelo italiano rafaelita, que está na base das tradições mais influentes e do ensino acadêmico; de outro, em plano europeu, a oposição das escolas do Norte às escolas meridionais; o que corresponde também à primazia, de um lado, da pintura de gênero e, de outro, da pintura de história. Com isso, o realismo de Chesneau marcava posição, no polo oposto ao programa contido na pintura-manifesto de Ingres, *Le plafond d'Homère*. No lugar de uma história da arte que se abre com Poussin, passa por Le Sueur, Le Brun, Jean Jouvenet, para chegar a David, Ingres e Delacroix, Chesneau sugere como princípio os irmãos Le Nain, passando por Philippe de Champagne, Hyacinthe Rigaud, Wateau, Chardin, Géricault (Chesneau, 1864: 10). Artistas de cujas obras teria origem uma espécie de cânone realista do *esprit français*. No que diz respeito aos fluxos, fala da viagem à Itália não como chance de trajetória virtuosa, mas como problema, que se expressa, nos casos de Poussin e Claude, no “desprezo profundo, nada dissimulado, de seu tempo e de seu país” (Chesneau, 1864: 18). Opostos a estes, toma como exemplo Le Sueur e Champagne, que viveram acalentando a viagem sem conseguir realizá-la, o que teria tido um resultado positivo, por tê-los colocado em interação contínua com a sociedade que, a despeito de ser menos culta, fez nascer neles uma “enérgica vitalidade” que, aos poucos, foi dando lugar a uma cultura intelectual de grande fertilidade.

No que diz respeito à noção de *esprit français*, a despeito de o Segundo Império ser também época de aceleração nacionalista, pode-se dizer que não é essa a direção tomada por Chesneau, mesmo que incorpore na linguagem algumas noções caras ao nacionalismo. Se, de um lado, há uma clara revolta contra as tradições meridionais, italianismos e grecismos, há um grande acolhimento das escolas do Norte, de Holanda, Bélgica, Grã-Bretanha; não se trata, portanto, de algo que se fecha no espaço nacional, mas de uma relação de mediação que a França exerce entre essas grandes correntes da arte europeia.

O que se destaca no *esprit français* não são fundamentos mesológicos ou raciais, Chesneau fala de “gênio da França intelectual”, algo que diz respeito

mais à cultura do que à civilização. Isso não está dito de forma explícita, mas pode ser inferido, já que o combate se dirige aos italianismos que chegaram à França, desde o reinado de Francisco I, e se consolidaram com as academias, símbolos de civilização, trazidas da Itália por Richelieu e Mazzarino. É nelas que prosperaram “os partidários das doutrinas absolutas em matéria de arte”; é nelas que se formaram aqueles que “creem em um tipo imutável de belo” (Chesneau, 1864: 6). Já o gênio pressuposto no *esprit français* tem algo de atitude intelectual, de disposição a determinadas maneiras de operar na esfera da arte e do pensamento. Assim como Chesneau estabelece um cânone em arte, elege também um panteão do espírito francês nas Letras, sobretudo na prosa, que passa por Rabelais, Montaigne, Bossuet, Molière e Voltaire (*Ibidem*: 7). Exemplos do “gênio da França intelectual”, cujas características centrais estão no gosto pela luz, pela lógica, pela verdade; no amor da observação exata e na busca do fato preciso (*Ibidem*: 5). Mais adiante dirá que seu traço dominante é o amor pela verdade, que implica em sinceridade, que não exclui imaginação, mas a controla por meio da regra (*Ibidem*: 13).

Enfim, observa-se uma teia de lugares comuns constantemente mobilizados, ao menos desde o século XVII, sempre disponíveis para obter novas significações com o fim de autoimagem do pensamento francês. Lugares comuns que, no pensamento de Chesneau, se traduzem numa noção envolvente: o realismo. A percepção que se tem dos argumentos de Chesneau é de que, no plano intelectual, o *esprit français* soube se afirmar; mas, no âmbito das artes, o jugo da tradição italiana recalçou seu advento pleno, fazendo com que suas manifestações fossem quase sempre pontuais, algumas vezes de maior vigor, como no caso dos irmãos Le Nain ou de Chardin, mas sem conseguir transformar-se em corrente contínua e volumosa. Em uma palavra, pode-se dizer que, para Chesneau, *quanto mais a atenção se dirige para a Itália, predominam doutrinas absolutas do belo ideal e imutável, que se afastam do particular e do que é específico da França em letras e artes; e menor é o diálogo com os homens do tempo presente.*

Chesneau fala do passado movido por embates do presente. Se, de um lado, estocava Ingres, que tinha sido por muitas décadas a figura central do campo – Ingres está para a contemporaneidade de Chesneau no lugar de Poussin no século XVII, “ele é o chefe atual do italianismo francês, para o qual a academia é o seu santuário” (Chesneau, 1862: 124) –, de outro, tinha que se diferenciar do polo heterodoxo. Como foi caudatário dos estudos de Champfleury sobre os Le Nain, cabe indagar sobre a maneira com a qual pretendia fazer diferença. A fórmula talvez esteja na ideia de um realismo temperado de ideal, o que aparece em proposições que ligam o realismo francês do século XVII a manifestações anteriores, como a arte da miniatura tardo-medieval ou o retrato ligado à tradição de Clouet, no Renascimento, nos quais é visível, como afirmou Chesneau, “a ambição de realizar um ideal de correção de beleza”, que conduzem a um realismo que se afiança por “esforço constante de idealismo expressivo”. O que culmina nas formulações finais do ensaio:

(...) o realismo dará à arte francesa sua característica original e nacional, caso ele saiba unir esses elementos diversos, caso ele seja capaz de satisfazer nosso gosto a tomar por base a aliança estreita do ideal e do real. Aliança que nós invocamos em nome mesmo das imortais tendências do gênio francês. (Chesneau, 1864: 21)¹¹.

Sobre os artistas que simbolizavam o realismo na transição da Monarquia de Julho para a República de 1848, Millet e Courbet estavam no centro: o primeiro de forma discreta, sem pretensões de liderança ou formulações intelectuais, o segundo, sabedor de seu papel, estridente nos seus gestos, provocador em cada obra enviada ao Salão. Courbet até fez uma espécie de manifesto, no qual dizia com orgulho:

Realista foi para mim uma designação imposta assim como os homens de 1830 foram ditos românticos. [...] Avesso a qualquer espírito de sistema e sem preconceito, eu estudei a arte dos antigos e dos modernos. Não quis mais imitar alguns do que copiar outros; nem tinha a intenção de alcançar o objetivo ocioso da arte pela arte. Não! Eu simplesmente quis extrair do pleno

conhecimento da tradição o sentimento racional e independente de minha própria individualidade. Saber para poder, tal era o meu pensamento. Ser capaz de traduzir os costumes, as ideias e o aspecto do meu tempo, segundo o meu apreço, enfim, fazer arte viva, tal é o meu objetivo. (Courbet, 1855: n.p.)¹².

Um parágrafo, três ideias: *a negação da arte pela arte; o recurso à tradição desde que reelaborada por uma individualidade; o compromisso com o próprio tempo e lugar.*

Arte pela arte é noção que entra em cena em 1824, curiosamente pela mão de um arqueólogo, que a utiliza para identificar o predomínio da forma sobre o conteúdo. É de Champollion o primeiro uso que mais se aproxima do sentido moderno da noção, que é mobilizada para comparar as artes de Grécia e Egito. Tal era o apreço dos gregos pela forma, que se despreocupavam com o conteúdo: “(...) na Grécia a forma era tudo; cultivava-se a arte pela arte em si. No Egito [a forma] foi apenas um meio poderoso de pintura do pensamento” (Champollion, 1824: 364)¹³. Aos poucos a noção foi sendo conduzida para o debate da relação da arte com outras esferas da vida, como um claro indício de que a questão da autonomia começava a ser colocada. Em 1836, apesar de não fazer uso literal da noção, Théophile Gautier, no prefácio de sua novela *Mademoiselle Maupin*, explicita seu sentido e manifesta sua oposição a todo tipo de utilitarismo em matéria de arte; assim se prepara para ser o maior combatente do uso da arte com fins morais ou políticos (Gautier, 1836: 22). Para Gautier, não era papel da arte trazer consigo o que lhe fosse alheio, o que implicava em assumir plenamente sua indiferença a outros aspectos da vida. Mais tarde, para clarificar suas posições, Gautier separa arte pela arte da ideia de predomínio da forma: “Arte pela arte não quer dizer forma pela forma, mas forma pelo belo, abstração feita de toda ideia estrangeira, de todo desvio em proveito de qualquer doutrina, de toda manifestação de utilidade” (Gautier, 1856: 153)¹⁴.

Nesse quadro intelectual, o egotismo romântico¹⁵, que justificava toda espécie de capricho em matéria de arte, começou a ser associado à arte

pela arte, em seu aspecto de indiferença e, quanto mais o tempo presente demandava engajamento e a Monarquia de Julho tinha as suas bases corroídas, mais na esfera artística apareciam manifestações de repúdio. Ao colocar a negação da arte pela arte na condição de pilar de sua orientação estética, Courbet marcava posição afirmando o realismo como corrente incontornável e inseparável do mundo da vida. Quando Chesneau entrou em cena, no ocaso da onda revolucionária de 1848, não parecia cabível aderir às posições desgastadas de Gautier, mas anteviu a possibilidade de tratar do realismo como uma promessa ainda por cumprir, como se o trabalho histórico e artístico dos heterodoxos tivesse sido um passo em falso. A partir da exposição desse diagnóstico seria possível definir um novo programa para o realismo.

Na avaliação de Chesneau, a arte contemporânea não tinha estatura para tomar a rédea da tradição recalcada do verdadeiro realismo. Sobre Millet e Courbet, suas posições são cortantes. O ensaio de 1880, cinco anos após a morte de Millet, não se deve considerar, pois o elogio que fez, além de póstumo, foi inócuo do ponto de vista da consagração, já alcançada no fim da vida, com direito à Legião de Honra¹⁶. Em 1868 sua opinião tendia ao negativo. Para Chesneau, Millet

(...) há muito tempo tomou o partido da realidade brutal; ele constrói o estilo com base na força da sinceridade. Seria hoje verdade que todos os camponeses se julgam próximos dos seres brutais apresentados por ele? É coisa duvidosa. Nos seus olhos, nenhum brilho, nos seus cérebros esmagados, nunca penetrou um lampejo de inteligência. (Chesneau, 1868: 307)¹⁷.

E o crítico salva apenas a tela *Bergère avec son troupeau* (1863). A meu ver, por ser um quadro de aparência amável.

Sobre Courbet, apesar de ser o artista que caberia com perfeição no arranjo diacrônico da nova história da arte francesa, a rejeição do crítico é tamanha que acaba por se restringir a considerações *ad hominem*: “a inteligência obtusa”, o “sotaque regional *franc-contois*”; ou, quando admite

tratá-lo no registro da arte, começa em tom neutro para acabar fulminante, quando diz que o Sr. Courbet renovou os esforços da tendência da arte francesa que buscava recuperar seus vínculos com as escolas do Norte, particularmente a arte holandesa, tal como fizeram os Le Nain, Chardin e Géricault, mas, “infelizmente, por suas excentricidades, comprometeu a causa com a qual só teria a ganhar” (Chesneau, 1862: 406)¹⁸. Em resumo: *visão desagradável do mundo camponês em Millet, inteligência obtusa e excentricidades em Courbet, com isso, dos dois nomes, um é colocado à distância, enquanto o outro é retirado do esquema.*

De um modo geral, na querela do realismo, Chesneau, na condição de recém-chegado na crítica, parecia querer ser mais rigoroso do que aqueles que representava: o Príncipe-Presidente teve uma boa impressão de *L’homme à l’a pipe* (1850), o Conde de Morny, comprou para sua coleção pessoal *Les demoiselles de village* (1852); o Conde de Nieuwerkerke fez uma complexa tentativa de acordo com Courbet porque tinha interesse em *conduzir a um bom termo* a participação do artista no salão de 1853; e tudo isso tinha a ver com o interesse de Luís Napoleão pelas artes e especificamente pelo realismo (Capro, 1995). Mas Chesneau, sem escrutínio artístico, parece julgar suficiente dizer que:

O homem que mais prejudicou o advento do realismo francês é propriamente aquele que usurpou a bandeira, é o Sr. Courbet. (...) as piadas do Sr. Courbet são uma traição à causa, em princípio excelente, que ele sustentou, não por convicção, – nós temos hoje a prova – mas por amor ao bizarro; para agir, não melhor, mas de forma diferente dos outros. O que é para sempre lamentável é que o Sr. Courbet tenha justamente percebido a direção exata na qual havia novos esforços e serem tentados, já que foi essa direção que ele conseguiu distorcer. Ele a distorceu deliberadamente e nunca saberemos quantos jovens talentos ele deixou perder, desviados ao segui-lo (...). (Chesneau, 1864: 271)¹⁹.

Com isso, Chesneau se alinhava a toda uma corrente de escritores e críticos que assumiam o realismo como o horizonte de sua época, mas que estavam prontos a calcinar os extremos. Posição paradigmática dos

Goncourt, amigos de Chesneau, que, ainda no governo republicano, se declaravam:

(...) grandes partidários do realismo em pintura, mas não do realismo encontrado exclusivamente no feio. (...) Proudhon havia dito: A propriedade é um roubo! O Sr. Courbet disse: O belo é o feio? (...) Ele será talvez condecorado este ano. É um homem de espírito. (Goncourt, 1893 [1852]: 8)²⁰.

Contra os realistas que falavam em povo, defendiam o caráter “por essência, aristocrático da arte” (*Ibidem*, 1893 [1852]: 8).

No Segundo Império, os Goncourt, Chesneau e outros tantos, que tinham na *Revue des Deux Mondes* o principal veículo, formavam corrente que tinha livre acesso não às Tulherias, no círculo da imperatriz, mas era bem recebido nos salões do príncipe Jérôme e da princesa Mathilde, onde circulavam tipos de vários matizes – Gautier, Sainte-Beuve, Flaubert, os Goncourt, Taine ou Renan –, o que não significava necessariamente lugar de adesão, mas uma espécie de intersecção entre campos, na qual o círculo do poder consegue impedir ou desencorajar “a secessão completa dos detentores do poder cultural” (Bourdieu, 1996: 67).

Meissonier

Em oposição aos imensos formatos que deram notoriedade a Courbet, Meissonier ficou conhecido por atuar no plano oposto, como um mestre dos pequenos formatos. Sua aparição aconteceu no salão de 1834, mas ainda em momento de indefinição artística. No início da década seguinte já demonstrava uma dicção coerente e, pouco a pouco, ficou famoso pelo fato de bem vender seus pequenos quadros de imensa precisão realista. Meissonier (1815-1891) foi aluno de Cogniet e é da mesma geração de Flandrin, Couture, Müller, Troyon, Millet, Chassériau, Courbet, todos eles nascidos entre 1809 e 1819. *O perfeito holandês*. Desde cedo, foi uma constante na crítica associá-lo a tal tradição:

Meissonier tem a pretensão de imitar as mais refinadas pinturas dos antigos flamengos e holandeses (Thoré, 1843: 306)²¹;

Meissonier executa admiravelmente suas pequenas figuras. É um flamengo, menos a fantasia, o charme e a ingenuidade (...) (Baudelaire, 1999 [1845]: 97)²²;

Meissonier encontrou o meio de fundir juntos Cuyp e Wouvermans (Gautier, 1861: 280)²³;

(...) as telas do Sr. Meissonier são pinceladas com um espírito raro, a vida respira nos pequenos quadros de personagens liliputianos; a harmonia geral é requintada, e muitos velhos artistas flamengos assinariam seus trabalhos sem resistência. (Du Camp, 1857: 54)²⁴;

[Meissonier] lutou com paciência e tenacidade com os Terburg, Metsu, Dow, Miéris, Slingelandt, e, no plano da execução, sempre os superou (Chesneau, 1862: 244)²⁵.

E esses exemplos são apenas uma amostra de inúmeras considerações dessa natureza, que se repetiam até bem avançado o século XX. Em chave encomiástica, a melhor formulação é de Gautier, tal como foi reproduzida por um biógrafo do artista:

Somos sempre filhos de alguém, escreveu Théophile Gautier. Mas em arte podemos ter um pai morto há muito tempo. Terburg, Netscher, Metz, Brower, Miéris, Franz Hals, Van Ostade, Peter de Hoogh devem ser expostos como quadros de ancestrais na casa de Meissonier, sem que essa filiação o impeça de ser ele mesmo um ancestral. (Gautier *apud* Gréard, 1897: 32)²⁶.

Outro consenso que rapidamente se estabeleceu girava em torno do sucesso de vendas dos quadros de Meissonier e da relação disso com os pequenos formatos, cuja notoriedade começou por volta de 1841, impulsionada pelo elogio de Gautier a *Les joueurs d'échecs*, tela de 17 x 35cm (Girard, 2011: 17).

Desde 1845, Paul Lacroix, no *Bulletin de l'Alliance des arts*, que redigia junto com Thoré, chamava a atenção para aspectos de mercado que se

impunham. Toda a cultura dos salões pressupunha que o jovem artista, para ser notado ao se lançar, deveria apresentar um trabalho de três a quatro metros quadrados; mas, o que fazer depois com o quadro sem um patrono, sem um museu na cidade natal, um deputado, uma repartição pública que aceitasse pagar por ele? O que fazer quando as relações eram poucas e não era possível guardar quadros em ateliês de amigos mais bem posicionados? Os grandes quadros mal favorecidos nos Salões acabavam tendo seu valor presumido rebaixado ao ponto de, depois de sucessivos fracassos, a venda final nem sequer pagar os custos de materiais. Nos cálculos de Lacroix sobre o Salão de 1845, este seria o destino de cerca de mil quadros expostos, que acabariam vendidos amigavelmente ou em leilão por dez ou doze francos – o que correspondia a cerca de uma semana de remuneração de um trabalhador na base da pirâmide social (cf. adiante, nota 27) – para serem eventualmente vendidos a 80 no exterior (Lacroix, 1845a: 339).

Em contraposição ao problema funcional e mercadológico do grande formato, mais propício em relações de patronagem, muitos atentaram para a estratégia acertada de Meissonier, ao construir sua carreira com cenas de gênero de imenso capricho, que poucas vezes ultrapassavam meio metro quadrado – na ironia de Gautier, o artista fazia telas microscópicas, reduzindo Chardin ao tamanho da tampa de uma caixa de rapé (Gautier, 1861) – e mesmo em pinturas com temas históricos, como *Campagne de France, 1814* (1864), Meissonier elaborou uma representação complexa, de enorme precisão, inclusive fisionômica e psicológica, concentrada em 51,5 x 76,5 cm. Um prodígio. Além disso, se é certa a afirmação de Thoré de que Meissonier usava o recurso do daguerreótipo (Thoré, 1843: 306), mesmo o custo com modelos havia de ser reduzido. E ganhava com isso quantias próximas ou superiores a quadros de formato muito maior, de artistas tão ou mais consagrados. *La Rixe* (44 x 57cm), por exemplo, foi vendido por 25 mil francos, em 1855 (Chateau de Campiègn), enquanto *O nascimento da Vênus* (130 x 225cm) de Cabanel saiu por 20 mil, ambos destinados à coleção de Napoleão III (Lafont-Couturier, 1996). Na hipótese de Baudelaire,

aparentemente exagerada, houve um tempo em que Delacroix, com dificuldade, conseguia vender seus quadros por mil francos, enquanto as figuras imperceptíveis de Meissonier alcançavam dez ou vinte vezes mais (Baudelaire, 1999 [1859]: 356). Tanto o eventual exagero de Baudelaire quanto as suposições mais realistas de Paul Lacroix podem ser corrigidas por meio do exame da venda em leilão da coleção de Khalil-Bey, em 1867, na qual Delacroix e Meissonier podem ser comparados com maior precisão:

De Delacroix:

46.000 francos²⁷ por *Le massacre de l'évêque de Liège*, (89 x 116 cm)

15.000 francos por *L'Abreuvoir, souvenir du Maroc* (72 x 91 cm)

16.500 francos por *Le Tasse dans la prison des fous* (49 x 61cm)

10.000 francos por *Saint-Sébastien secouru* (36 x 50 cm)

De Meissonier:

31.500 francos por *Les amateurs de peinture* (35,5 x 28,5 cm)

16.000 francos por *Le joueur de guitare* (28 x 22 cm)

11.500 francos por *L'étape solitaire* (18 x 24 cm)

(Gautier, 1867 [Collection Khalil-Bey])

A comparação mostra que, nos idos de 1840 e 1850, com alguma probabilidade, as referências às agruras de Delacroix quanto ao valor de seus quadros tenham sido superestimadas, ou talvez fundadas em generalizações feitas a partir de casos particulares, como o de *Marc-Aurèle mourant*, (2,6 x 3,36 m), apresentado no Salão em 1845, que ficou sem comprador por treze anos e foi arrematado pelo Estado por 4 mil francos, só depois do ingresso do artista na Academia de Belas Artes, em 1857. Há também outra variável que pode justificar as cifras alcançadas pelos quadros de Delacroix no leilão da coleção Khalil-Bey: o falecimento do artista em 1863, com o consequente efeito de rarefação (Moulin, 1997: 16-17), que pode estar entre as razões do valor expressivo de *O assassinato do bispo de Liège*, o maior de todos na venda da coleção. Mas esses dados demonstram também que a fama de sucesso

financeiro de Meissonier tinha sólidos fundamentos²⁸, tanto que sua obra ganha a característica de um espiral ascensional. Dez anos depois, em 1877, as vendas de quadros de Meissonier para Oppenheim alcançam cifras muito mais expressivas²⁹:

100.000 francos, *Le portrait de sergent*
 88.000 francos, *Innocents et malins*
 49.000 francos, *Une chanson*
 40.000 francos, *Un homme de guerre*
 25.000 francos, *Porte-drapeau de la garde civique flamande*
 18.500 francos, *Un arquebussieur*
 6.900 francos, *Le fripier*
 (Mireur, 1911: 147)

Mais adiante, em 1887, outra venda excepcional, para um comprador norte-americano (Steward): 330 mil francos, mas dessa vez para um dos poucos quadros de grande formato, pintado pelo artista, *Friedland*, 1807 (136 x 243 cm), uma batalha do Primeiro Império (*Ibidem*). Léonce Bénédite (1904: 302) vê em Meissonier o pintor “ideal da burguesia financeira” – mas não com intenção acusatória – e percebe a relação entre miniaturização e perfectibilidade de acabamento com a febre financeira em torno do artista. Isso permite aventar a hipótese de que não se trata apenas de uma pintura que, do ponto de vista funcional, adequa-se ao recinto do apartamento burguês padrão da moderna Paris, mesmo porque pequenos e médios burgueses jamais teriam acesso às cifras necessárias para a compra de seus quadros. É como se Meissonier fosse um artista cujas obras pudessem ser tomadas como um ativo financeiro, próprias para um cofre, que, de tão preciosas, seriam de lá retiradas apenas em situações especiais.

Meissonier é um fenômeno de imenso interesse para o entendimento da esfera artística do período. Apesar de tratado pela crítica com reserva e, em alguns casos, com certo desprezo, atravessou meio século de história

da pintura francesa em posição de grande destaque, seja no âmbito dos Salões ou do mercado de arte, seja no âmbito mundano ou oficial. Como foi época em que a pintura produziu muitas honras e riquezas pessoais, Meissonier obteve não apenas diversas condecorações da Legião de Honra, entre 1846 e 1889, quando obteve a maior medalha, a Grande Cruz; como foi também membro do Instituto, na Academia de Belas Artes (1861), e primeiro presidente da Société Nacional des Beaux-Arts (1890). No plano oficial, cabe destacar o fato de ter sido levado por Napoleão III ao campo da guerra contra a Áustria em território italiano, o que resultou na pintura de *Napoleão III em Solferino*.

Genet-Delacroix (1987), em estudo comparativo sobre as fortunas dos artistas franceses durante a Terceira República, por meio de análise de testamentos e inventários de 120 artistas, membros do Conselho Superior das Belas Artes, mostra com detalhes que Meissonier esteve entre os três mais ricos, junto com Léon Gérôme e William Bouguereau – este último, de todos, o mais rico, legou seis milhões de francos-ouro, Porém, diferente de seus concorrentes, Meissonier não teve tanto zelo na acumulação de bens imóveis, mas ostentou, durante décadas, um estilo de vida imensamente dispendioso, em aspectos mundanos, como também com gastos relacionados à profissão.

No plano propriamente artístico, cabe indagar sobre a natureza do realismo de Meissonier. Nos anos de formação, fez parte de um grupo de perfil heterodoxo, no qual se destacavam Steinheil, seu cunhado, Trimolet e Dechaumes, alunos do escultor David d'Angers³⁰, Daubigny, que se destacou em Barbizon, e Daumier (Gréard, 1897). Mas parece evidente que, se de fato Meissonier comungou das ideias e sentimentos progressistas de seus jovens companheiros, muito cedo as deixou de lado.

Pode-se dizer que Meissonier tinha um problema com a história e o tempo presente. Uma de suas mais famosas pinturas se intitula *La Bataille de la Bataille* [Fig.1], sobre a qual Baudelaire fez questão de registrar o elogio de Delacroix sobre ela (Baudelaire, 1999: 496)³¹. Diferente da alegoria de *La Liberté*

guidant le peuple, o que se vê na pequena tela de Meissonier são os corpos mortos espalhados entre as pedras depois do confronto. Nenhum heroísmo, nenhuma grande esperança, apenas a morte. O artista, membro da Guarda Nacional, vindo de um outro lugar, se depara com a cena e faz dela alguns registros em crayon. Diferente do perfeito acabamento de tudo que pintava, *La Barricade* é uma imagem árida, sem qualquer atrativo. Não é descabido dizer que o artista pretendia confrontar Delacroix – o que parecia fazer parte de uma relação ambígua que envolvia admiração recíproca e competição. É possível dizer que, diferente de 1830, a revolução de 1848 não comportava alegorias românticas. O quadro ganhou um nome muito específico: *La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848* – tempo e lugar exatos: o dia em que a classe operária foi dizimada nas *Jornadas de Junho*.



FIG. 1. Ernest Meissonier, *La Barricade, rue de la Mortellerie, juin 1848*, c. 1850.
Fonte: <https://pt.wikipedia.org/>. [Seleção dos editores].

Mas *La Barricade* é uma exceção. Além das duas constatações já referidas – *Meissonier imita e até supera os mestres holandeses; Meissonier ganha muito dinheiro com seus pequenos quadros* – há outra que chama a atenção: *a arte de Meissonier não está orientada aos costumes, às ideais e ao aspecto de sua época.*

O que foi dito tanto por um crítico dos velhos tempos, como Delécluze, que acusa Meissonier “de fazer arqueologia no lugar de pintar os costumes, os usos e os móveis de nosso tempo” (Delécluze, 1885: 269) e de se afastar com isso de um dos principais fundamentos da pintura de gênero, que “tem por especial objeto consagrar-se à memória das coisas do momento” (*Ibidem*: 269); e também por representantes da nova geração como Chesneau, para o qual “A maior censura que pode ser dirigida ao Sr. Meissonier é de não ter aplicado seu precioso talento e seu incomparável domínio da expressão aos costumes de nosso tempo” (Chesneau, 1862 : 244).

À essa desrealização do tempo presente, acresce-se a indecisão do lugar; o que é dito na forma de elogio por um de seus biógrafos: “Com Meissonier nunca é necessário se perguntar onde é que se está” (Gréard, 1897: 32). A formulação não é das mais claras, mas pode ser entendida de uma forma simplificada: em Meissonier o que importa é um determinado tipo de situação, que ganha simultaneamente caráter atemporal e atópico. Em tudo há um ar de familiaridade, porque são situações que poderiam estar no tempo presente. Como diria Gautier,

Meissonier sabe dar verdade às poses, às expressões, às fisionomias; com tanta força mímica nos gestos, até parece que escutamos o que dizem essas personagens, suas paixões, suas manias, seus ridículos. Não é difícil acreditar que já estivemos entre eles [...]. (Gautier, 1861: 279)³².

Entretanto, apesar dessa familiaridade, há alguma coisa deliberada que embaralha as coordenadas do tempo e do espaço. Castagnary, que se alinha aos seus detratores, reconhece que a mania de antiquário, colecionador de roupas, uniformes, chapéus, medalhas e objetos os mais variados, levava o

artista a fazer de cenas comuns acontecimentos passados. E ele via nisso fraqueza:

Para tornar interessantes suas pequenas fotografias colorizadas, ele é obrigado a ter em casa uma loja de bricabraque para vestir seus modelos como marqueses ou valetes Luís XV. Suprima pelo pensamento esses trajes e substitua por roupa atual, num instante se esvai todo o interesse.

Grande Meissonier, diz a pequena propaganda, muito pequeno Meissonier, dirá a história (Castagnary, 1892: 88)³³.

A observação faz sentido, não necessariamente para condenar o artista, como quer Castagnary, mas para entender seu esquema: *o jogo explícito do anacronismo como o achado de Meissonier para a pintura de gênero*.

Não é difícil identificar um padrão, Meissonier pinta, sobretudo, homens, isolados e introspectivos, em duplas ou em pequenos grupos. Há cenas urbanas, de vilarejos, de estradas, mas há, sobretudo, ambientes fechados em que esses homens fazem alguma coisa, quando juntos, jogam cartas, xadrez, bebem, observam uma pintura, discutem; quando isolados, leem um livro, escrevem, fumam, trabalham em seus gabinetes. A crítica da época mostrou grande interesse pelas pinturas de grupos em que há confronto, luta explosiva, duelo: Meissonier, *pintor de rixa e de camaradagem*.

Enquanto Gautier admira essas cenas de cumplicidade masculina, Castagnary condena o artista por se interessar apenas por homens, e faz disso o centro de sua tentativa de demolição: “[Meissonier] jamais soube, nem pôde, nem quis pintar mulheres. Não existe para ele esse ser, por excelência, que resume todas as sensações carnis, que traz consigo o charme e a voluptuosidade aos olhos” (Castagnary, 1892: 87)³⁴. Nem damas, nem cortesãs, o que, para Castagnary, significava abdicar do mais precioso domínio da pintura e, em outras palavras, afirmar: *Meissonier misógino*. Mas o artista, quase sempre em estado de glória, seguia o seu caminho e podia muito bem dar de ombros a comentários de críticos secundários saídos das boemias do tempo.

Há mais do que uma observação estritamente artística na crítica de Castagnary. Seu *parti pris* é sem dúvida Courbet e toda a voluptuosidade de sua pintura de corpos femininos, e, sobretudo, porque Meissonier teria sido responsável pela desclassificação de quadros de Courbet no salão de 1872, entre eles um nu feminino que teria sido pintado pelo artista em Munique. Mais tarde, depois da morte do crítico, Meissonier fez uma declaração curiosa: “Castagnary está morto, felizmente para nós, era um sectário. Ele me abominava, porque há tempos passados, depois da guerra, eu impedi que seu amigo Courbet fosse admitido no salão com suas maçãs, assinadas em vermelho vivo SAINTE-PÉLAGIE” (Meissonier, apud Gréard, 1897: 153)³⁵. Curioso mal-entendido, Castagnary critica Meissonier por recusar as obras em razão da nudez de um dos quadros e Meissonier confessa ter barrado o rival em razão de, no pequeno quadro das maçãs, haver a referência a Sainte-Pélagie, a prisão em que o artista esteve depois da Comuna de Paris e de sua participação estrondosa na destruição da Colonne de Vendôme (Gréard, 1897: 153). No lugar de conservadorismo moral, a censura política. Maçãs não dizem muito das opções políticas do tempo, mas mostrar que foram pintadas na prisão é uma forma de afrontar o Salão - um prisioneiro no Salão! - assim como de se vangloriar da condição de prisioneiro e, com isso, afirmar os atos revolucionários.

Na chave do elogio, Gréard faz comentários de muito interesse sobre Meissonier, que dizem respeito inicialmente ao conteúdo nacional da pintura. Os holandeses fizeram uma arte nacional; Meissonier, emulando os holandeses, fez, no entanto, uma arte universal - e, por isso mesmo, posso concluir, francesa. E algo semelhante ocorre com as figuras humanas representadas: Meissonier, por meio de pesquisa da expressão particular, busca alcançar a expressão geral do tipo (Gréard, 1897: 32). Ideia sugestiva que abre caminho para uma das conclusões desse artigo: *ao desfazer as coordenadas de tempo e espaço, vestindo homens do presente com roupas da época de Luís XV, situando-os em um lugar qualquer; ao selecionar dramas humanos*

genéricos vividos por personagens tipificados; ao descolar-se das questões do tempo presente e daquilo que nelas pudesse ser áspero ou inaudito, Meissonier deixa clara a sua pretensão de realizar uma arte decorativa, agradável de ser vista, passível de identificação projetiva – como se pudesse haver com aquelas cenas o reencontro de algo que se perdeu –, pintura para ser consumida em um mundo por um século dilacerado.

Há dois comentários que condensam essa apreciação, um de 1840, no início da ascensão do artista, e outro de 1874, no auge de sua fama. Em artigo anônimo de *Le Charivari* (7 abr. 1840), desenha-se o ambiente humano e moral da pintura de Meissonier:

A felicidade doméstica, a vida civilizada, a paz da alma, os costumes puros, a liberdade em meio a uma feliz mediocridade, um solo fecundo, hábitos normais, tradicionais, criaram uma pintura desconhecida à fervorosa e entusiástica Itália, à lasciva e fanática Espanha, digna e conveniente ao gênio francês, tomada de empréstimo e transplantada da Holanda, onde esse gênero nasceu e produziu os seus mais belos frutos. (Charivari, 1840: 1-2)³⁶.

No outro comentário, Jules Claretie, em *La Charente* (2 juin 1874), depois do devido espanto com os preços alcançados por quadros do artista na venda a Oppenheim, recorda a confissão de um cambista, que dizia ter aberto um crédito ilimitado para o artista, e não tinha a menor preocupação com limites, porque Meissonier poderia sempre tudo pagar com seus

[...] *bonshommes*, os mais charmosos, granadeiros da guarda, burgueses do século passado, lanceiros soberbos, mosqueteiros elegantes, refinados, insolentes; aristocratas distintos, [que do crayon ou da pena de Meissonier] nascem de todas as épocas e de todos os costumes como ao acaso, [...] sempre interessantes e preciosos. (Claretie, 1874: 2-3)³⁷.

O vaticínio de *Le Charivari* era então por completo confirmado: Meissonier é um caso que transcende toda discussão de escola ou de sistema; o quadro em questão – *Le liseur* – “[...] Francisco I teria comprado, Luís XIV teria comprado, um banqueiro, o comprará” (Charivari, 1840: 2). A França

encontrou assim o perfeito tradutor de seus *bonshommes*. Não propriamente o *bonhomme* do tempo presente, mas da *eternidade do gênio francês*.

É esse o *realismo da pintura de gênero* de pequeno formato de Meissonier.

Conclusão

Desde o princípio, os problemas até agora debatidos giram em torno de três eixos: a elevação da pintura de gênero na hierarquia das artes, a recusa do modelo italiano e o apelo por uma arte implicada no mundo da vida. O realismo, que entra em jogo como ideia entre 1844 e 1848, para ganhar a cena no salão de 1850, respondeu a esses três anseios. Para se contrapor ao modelo italiano e a seu *belo ideal*, olhou para o século XVII, para o Norte e descobriu a sintonia dos Le Nain, Champagne, Chardin com a pintura de gênero de Flandres e das Províncias Unidas, o que legitimava a arte interessada na *verdade individual, sem elevar-se acima da natureza e atenta ao tempo presente*; desse núcleo elaborou seu próprio programa. De outro lado, sem superestimar o realismo, outra tendência voltava a ganhar terreno, aquela que dizia respeito ao engajamento com o tempo presente à maneira de David e de Gros, entre a revolução e o Primeiro Império: a pintura de história, que com temas contemporâneos ou emprestados do passado – com fins alegóricos – tomava partido nas lutas sociais e políticas.

No salão de 1850, além de *La barricade* de Meissonier [Fig.1], já examinada acima, os títulos dos quadros de Philippoteux, Vinchon, Müller, Hesse, Leleux, respectivamente: *Le dernier banquet des Girodins*, *L'appel des dernières victimes de la terreur*, *Enrôlements de 1792*, *La procession de la Ligue*, *La patrouille de la nuit (février de 1848)* (Geofroy, 1851), revelam a escolha de temas da história francesa, que se não tratam diretamente da revolução de 1848, como *A patrulha da noite*, colocam a revolução na ordem do dia, a de 1789 com seus desdobramentos em 1792, ou a *contrarrevolução* da Liga Católica, nas guerras religiosas do século XVI. Todas essas pinturas descem

ao tempo e tomam partido, independente das maneiras artísticas às quais os artistas pudessem estar filiados. O que demonstra uma tendência de longa duração na arte francesa, presente em ao menos quatro gerações, a de David (1748-1825); a de Gros (1771-1835); a de Delaroche (1797-1856) e Delacroix (1798-1863); e a de Meissonier (1815-1891), Couture (1815-1879) e Courbet (1819-1874); envolvendo no plano da política tanto posturas revolucionárias como conservadoras.

1850 é também momento do realismo no sentido estrito, daqueles que passaram por Barbizon: Rousseau, Millet, Troyon, Corot; acrescidos por Rosa Bonheur e encimados por Courbet, que expõe *Entérrement à Ornans* e *Casseurs de pierre*. Desde então, todos em crescente notoriedade pelas décadas seguintes. Mas os acontecimentos políticos dariam outro sentido aos dois movimentos. Com a vitória eleitoral e depois o golpe de Estado, a censura e as perseguições dos adversários do regime, arrefece a pauta política, que envolvia tanto o realismo estrito senso como a politização da arte no impulso revolucionário. O que foi muito propício para o realismo de animais e plantas firmar-se como exemplo principal da tendência. Da mesma forma que Troyon e Bonheur emularam a pintura de animais dos holandeses, principalmente Paul Potter, outros seguiram os mesmos passos; assim como o modelo campestre e florestal de Barbizon se espalhou não só pela França, mas pelo mundo. E mesmo Courbet, quando apresentava quadros de santuários naturais, seus críticos baixavam a guarda; como diz Thoré: “(...) quando ele toma apenas a paisagem e os animais, a crítica não consegue saber como atacá-lo, pois não há quem pinte melhor do que ele os interiores da floresta e certos animais selvagens, como o cervo e a raposa” (Thoré, 1870, Tome I: 99)³⁸. Quanto aos camponeses, no trânsito entre Millet e Bastien-Lepage, diminui a imagem de “realidade brutal”, que Chesneau julgava insuportável em Millet³⁹. Com isso, um realismo contemplativo, recolhido à natureza, como contraponto à grande transformação da era do capital, parecia perfeitamente cabível. Descabida era a imagem da vida ordinária e do mundo do trabalho no campo produzida por Courbet, exatamente

porque nele o campo não difere da cidade nas suas relações humanas – com exceção de interiores e da grande cena de *Pompiers courant au feu*, Courbet não pintou a cidade. É nisso que está o acerto da interpretação de Clark, com engenhoso argumento: com os quadros de cenas de província expostos na capital, o público visado por Courbet era principalmente aquele que foi expulso da província, para o qual não cabe qualquer imagem comunitária ou idílica, já que a província e o mundo camponês estão marcados por divisões e dominação de classes como a cidade burguesa (Clark, 2007: 249-251)⁴⁰. O camponês que deixou a província, exatamente porque espoliações de todo tipo se acentuaram com o advento do mundo burguês e a expropriação das terras comunais, era obrigado então à condição de trabalhador urbano submetido em Paris aos novos patrões. A plebe rude das gravuras de Daumier - *Dire que nous v'la Parisiens* - a quebrar pedra na capital. Mas quem ia às exposições em Paris ou até mesmo ao pavilhão que Courbet mandou construir para expor os seus quadros recusados no Salão de 1853, era o burguês da cidade, amante das artes; bastante satisfeito com o resultado das *jornadas de junho* e, por isso mesmo, nada paciente com a questão social; e para quem esse tipo de realismo é simplesmente feio. Palavra que virou lugar comum dos críticos no trato de Courbet e de outros artistas que, eventualmente, pudessem emulá-lo (Clark, 2007: 244-5).

O quadro da pintura francesa na Exposição Universal de 1855, delineado por Delécluze (1856) no seu último trabalho de maior monta, resvala no caos. Como a exposição tinha também um caráter retrospectivo, Delécluze classifica coisas do passado com tendências do presente: “Escola de David – Escola de Ingres”, “Batalhas”, “Escola de Roma”, “Artistas livres”, “Idade Média”, “Renascença”, “Neogregos”, “Neocatolizantes sonhadores”, “Da pintura elevada e do gênero – Gênero anedótico”, “Retratos”, “Paisagem”.

Aparentemente disparatada, a classificação é boa para pensar, pois deve ter seguido, em parte, a própria lógica curatorial. Batalhas, Idade Média, Renascença, Neogregos, Neocatólicos sonhadores formam uma classificação temática – que poderia ter Orientalismo como acréscimo. Escola

de David, unida por hífen a Escola de Ingres e subintitulada “Du dessin au coloris” configura quase tudo, setenta anos de arte francesa. Escola de Roma diz respeito a uma tendência que lá se formou havia pouco, com nomes como Cabanel e Bouguereau, mas que remete também a Ingres, que foi o mais destacado diretor da Academia francesa em Roma, na Restauração. Classificações artísticas são “Da pintura elevada e do gênero – Gênero anedótico”, “Retratos” e “Paisagem”. Os realistas estão nas três últimas classes, mas sem Courbet ou Millet, que não são citados por Delécluze.

Com 74 anos na Exposição Universal, Delécluze já tinha sido superado por duas gerações de críticos, mas tinha a autoridade de quem viveu o século e tudo viu de perto. Seu partido ainda era de pensar um caminho reto de David a Ingres, atenuando circunstâncias de todo tipo, sobretudo as políticas; e de fulminar redescobertas como as de Wateau e de Boucher (Haskell, 1993: 107). Mas Ingres já significava para os novos tempos o bastião da arte pela arte; enquanto David era lembrado e também cultuado por arte e engajamento republicano. O livro é copioso, cheio de digressões históricas. Quando chega nos artistas franceses contemporâneos não poupa críticas, e o quadro que apresenta é de entropia. Não usa a mesma linguagem, mas o que diz é no fundo muito parecido com o comentário de Baudelaire sobre o salão de 1846, no qual lastima o fim das grandes escolas e o advento do trabalhador emancipado (Baudelaire, 1999 [1846]: 232-236). Há grupos com pautas temáticas e que buscam um espírito ou algum emblema comum, mas ninguém fica muito tempo no mesmo registro e transitam de um universo a outro no jogo dos caprichos recíprocos, de artista e cliente. Como se deslocam para muitos lugares e outros tempos, não conseguem produzir muito mais do que uma pálida cor local ou um clima de época; como emulam artistas variados redescobertos no passado, variam também suas próprias maneiras:

Enquanto os românticos, os góticos, os Helenos [neogregos] e mesmo os imitadores de Wateau se inflam de orgulho por abrirem caminhos novos,

há ainda ao seu lado os neocatólicos, os pensadores, os sonhadores e os humanitaristas, esforçando-se também para produzir sua pequena revolução. (Delécluze, 1856: 253)

Feito esse diagnóstico, conclui, confessando “certa repugnância em meio a esse caos de ideias, no qual nunca se sabe muito bem onde se está, nem para onde se pretende ir” (Delécluze, 1856: 253).

Desrealização do tempo presente e indecisão de lugar é característica da arte de Meissonier e, para Delécluze, parece ser a característica da escola, dividida em pequenas tribos sempre na eminência da secessão. Para reforçar a tese de que o realismo foi pintura oficial do Segundo Império ou, ao menos, para fazer do realismo uma espécie de espírito do tempo, Albert Boime faz uma curiosa comparação de Courbet e Gérôme. Haveria em ambos um realismo – em Gérôme um realismo míope, e em Courbet, um realismo hipermetrópico. O míope seria mais verossímil nos detalhes picturais, enquanto o hipermetrópico, apesar de menos verídico, quando visto de perto, teria mais poder de convencimento, no que diz respeito à capacidade de se captar a realidade imediata, como é característico de Courbet (Boime, 2008: 606).

Mas isso faria sentido não fosse o fato de que tanto Gérôme como Meissonier, os mais influentes artistas da escola francesa entre o Segundo Império e a Terceira República, desfibraram o realismo ao subtrair o chão, o seu fundo sócio-histórico. Não à toa, ambos foram apelidados de arqueólogos – e Gérôme também de etnógrafo – por uma razão simples, seu compromisso artístico não era com o próprio tempo e lugar. Como dizia Linda Nochlin sobre o realismo, não bastava reafirmar a máxima *Il faut être de son temps*, havia que agregar a ela *One must be of one's place* (Nochlin, 1989: 19).

“[...] classicismo fora de moda, ecletismo confuso ou renovação romântica” (Boime, 2008: 577) é o que se dizia da arte do Segundo Império e que Boime pretende superar com sua noção alargada de realismo. Apesar de sua fluidez, as ideias que Boime pretende descartar não são de todo

descabidas, porque indicam um estado de relativa indefinição. Mostrar sua insuficiência não é difícil, mas não me parece possível tratar o realismo como uma espécie de entelúquia de geração que se coloca em seu lugar, porque as torções que o realismo sofre para ser enquadrado na ideia de arte oficial tendem a arruinar o seu conceito. A situação aparenta muito mais o advento de um estado de progressiva anomia (Bourdieu, 1998: 275-279)⁴¹, que corresponde ao desmoronamento de um conjunto de práticas e de crenças que estruturavam os fazeres artísticos, que começaram a ruir por efeitos vários, entre eles o aumento da população de artistas, nativos ou estrangeiros, e o surgimento de novas clientelas de colecionadores excêntricos, associados à entrada em cena de novas gerações que forçaram rupturas não só estéticas, mas também no estilo de vida e na imagem social do artista. Nesse quadro, menos importância tem o suposto *gosto oficial* das camadas dirigentes aparelhadas no Estado, do que ações de retraimento do próprio Estado⁴², como quando, em benefício de sua própria imagem, admitiu o Salão dos Recusados, em 1863, cujo verdadeiro efeito não foi o privilégio de uma corrente em detrimento de outras – grande parte dos recusados praticava arte tradicional –, mas a descrença nas regras que legitimavam o monopólio acadêmico. O que redundou em um equilíbrio catastrófico que, em poucas décadas, levaria ao completo esgotamento das ideias e rotinas artísticas, que com poucas variações, foram dominantes desde o advento das academias no século XVII.

Referências

- BAUDELAIRE, C. Salon de 1845. In: _____. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- _____. Salon de 1846. In: _____. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- _____. L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix. In: _____. *Écrits sur l'art*. Paris: Librairie Générale Française, 1999.
- BAYET, A. *Deux siècles d'évolution des salaires en France*. Paris: INSEE, 1997.

- BÉNÉDITE, L. Beaux-Arts. In: Liard et Bénédite, *Rapports du jury international, introduction générale. Exposition Universelle Internationale de 1900, à Paris*. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58445519?rk=21459;2>. Acesso em : 14/12/2022.
- BOIME, A. *Art in Age of Civil Struggle 1848-1871*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.
- _____. A institucionalização da anomia. In: _____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998, p.xx-xx.
- CAPRO, P. B. The problematics of artistic patronage under the Second Empire: Gustave Courbet's involved relations with the regime of Napoleon III. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, München, v.58, n.2, p. 240-260, 1995.
- CASO, J. de. David d'Angers et la République d'Anjou. In: *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, tome 99, n. 4, p. 391-400, 1992.
- CASTAGNARY, J-A. *Salons*. Tome II. 1872-1879. Avec une préf. de Eugène Spuller. Paris, 1892. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55007m?rk=42918;4>. Acesso em : 14/12/2022.
- CHAMPFLEURY. *Le réalisme*. Paris: Michel Lévy Frères, 1857. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215466k?rk=21459;2>. Acesso em: 13/12/2022.
- CHAMPOLLION. J-F (1824) *Précis du système hiéroglyphique des anciens Égyptiens*, ou Recherches sur les éléments premiers de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes. Paris: Impr. Royale, 1824. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1047518v?rk=21459;2> Acesso em : 13/12/2022.
- CHARIVARI (Le) (1840). *Salon de 1840* (pp. 1-2). Paris, 7 abril. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k305176oz/f1.item.r=Meissonier>. Acesso em 14/12/2022.
- CHARLE, C. État et Magistrats: les origines d'une crise prolongée. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*, v. 96-97, p. 39-48, 1993. Disponível em : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1993_num_96_1_3039. Acesso em : 14/12/2022
- CHATEAU DE CAMPIÈGN. *Catalogue des peintures du château de Compiègne*. La Confidence, Ernest Meissonier (notice). Disponível em : <https://compiègne-peintures.fr/notice/notice.php?id=537>. Acesso em : 14/12/2022.
- CHESNEAU, E. *La Peinture française au XIXe siècle*. Les chefs d'école: L. David, Gros, Géricault, Decamps, Meissonnier, Ingres, H. Flandrin, E. Delacroix. Paris ; Didier, 1862. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9662503h?rk=42918;4>. Acesso em : 13/12/2022.
- _____. *L'art et les artistes modernes: en France et en Angleterre*. Paris : Didier, 1864. Disponível em : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65362795?rk=42918;4> Acesso em 13/12/2022.

_____. *Les nations rivales dans l'art: peinture, sculpture; L'art japonais; De l'Influence des expositions internationales sur l'avenir de l'art.* Paris: Didier, 1868. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k279774.texteImage>. Acesso em: 13/12/2022.

_____. *Peintres et statutaires romantiques.* Paris: Charavay Frères Éditeurs, 1880. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6574397x?rk=21459;2>. Acesso em : 15/12/2022 .

CLARETIE, Jules (1874). “Le mouvement parisien ». In : *La Charante*. Paris, 2 junho 1874. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4612697h/f3.image.r=Meissonier?rk=21459;2>. Acesso em 14/12/2022.

CLARK, T. J. *Une image du peuple: Gustave Courbet et la Révolution de 1848.* Paris: Presses du réel, 2007.

COURBET, G. *Exhibition et vente de 38 tableaux et 4 dessins de l'oeuvre de M. Gustave Courbet* (Catalogue rédigé par l'artiste. et précédé de : Le réalisme / signé : G. C.). Paris: Impr. de Morris, 1855. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31516ok/f2.item>. Acesso em: 13/12/2022.

DELÉCLUZE, E-J. *Les Beaux-arts dans les deux mondes en 1855.* Paris: Charpentier, 1856. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6536273p?rk=21459;2>. Acesso em: 15/12/2022.

DU CAMP, M. Salon de 1852. *Revue de Paris*, Paris, Pillet et Fils, 1852-5, p. 53-84. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5754778p/f8o.item.r=G%C3%A9r%C3%B4me>. Acesso em : 15/12/2022

_____. *Salon de 1857: peinture, sculpture.* Paris: editora, 1857. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k552044.r=Meissonier?rk=64378;o> Acesso em 14/12/2022.

ELIAS, N. *A peregrinação de Wateau à ilha do amor.* Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

GAUTIER, T. *Mademoiselle de Maupin: double amour.* Paris: Eugène Renduel, 1836. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065298s?rk=21459;2>. Acesso em: 15/12/2022

_____. *Salon de 1847.* Paris: Warnod, 1847. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1091512.r=1847?rk=21459;2>. Acesso em : 15/12/2022.

_____. *L'art moderne.* Paris: Lévy Frères, 1956. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109148c?rk=21459;2>. Acesso em: 13/12/2022.

_____. *Abécédaire du Salon de 1861.* Paris: editora, 1861. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k109146m/f276.image.r=Meissonier>. Acesso em: 14/12/2022.

_____. *Collection des tableaux anciens et modernes de S. Exc. Khalil-Bey / [expert] Haro.* Paris: Panckouke, 1867. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12400957.r=Collection%20des%20tableaux%20anciens%20et%20modernes%20de%20S.%20Exc.%20Khalil-Bey?rk=21459;2>. Acesso em: 15/12/2022.

GENET-DELACROIX, M. C. (1987). Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècles. In: La GORCE et al. (orgs). *La condition sociale de l'artiste: XVIe-XXe siècles*. Paris: CNRS, 1987, p. 82-98.

GOMES JÚNIOR, G. S. Viver de arte entre Brasil e Europa: o esquema Pedro Américo. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 34, n. 100, p. 1-24, 2019 e3410009.

_____. Belmiro de Almeida: the Brazilian Manet?, *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, v. 39, n. 3, p. 661-686, 2020.

GONCOURT, E. *Études d'art: le Salon de 1852, la peinture à l'exposition de 1855*. Préface de Roger Marx. Paris: editora, 1893. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63810525?rk=21459;2>. Acesso em : 14/12/2022.

GRÉARD, O. *Jean-Louis Meissonier: ses souvenirs, ses entretiens; précédés d'une étude sur sa vie et son oeuvre* / par M. O. Gréard. Paris: editora, 1897. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2064492/f37.item.r=Ernest%20Meissonier>. Acesso em: 14/12/2022.

HADDAD, M. Baudelaire et Courbet: quelques précisions. *L'Année Baudelaire*, v.3, Baudelaire et quelques artistes : affinités et résistances, p. 35-49, 1997. Disponível em:

https://www.jstor.org/stable/45073543?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ae456d17b867165c6beeca595e67a8492&seq=8#page_scan_tab_contents. Acesso em: 15/12/2022

HASKELL, F. *La norme et le caprice: redécouvertes en art*. Paris: Flammarion, 1993.

HOUSSAYE, A. *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise*, Tome 2. Paris: Sartorius, 1848. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9630414h?rk=21459;2>. Acesso em: 15/12/2022.

LAMBERTI, M M. Du réalisme et du fromage de Brie. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Paris, v.. 66-67, p. 79-89, 1987.

LACROIX, P (1845). Salon de 1845 : de la valeur vénale des ouvrages d'art exposés ao Louvre. *Bulletin de l'Alliance des Arts*, Paris, n. 22, p. 337-339, 1845. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6125226g/f1.item>. Acesso em: 14/12/2022.

MIREUR, H. *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIIIème et XIXème siècles*. Paris: Ch. de Vicenti, Maison d'éditions d'oeuvres artistiques, 1911.

MOUREAU, F. Vivant Denon collectionneur ou l'autoportrait en amateur. In: DENON, V. *Colloque de Chalon-sur-Saône du 22 mars 1997*. Chalon-sur-Saône: editora, 2005, p. 21-34.

NOCHLIN, L. Courbet, Oller and a sense of place : the regional, the provincial, and the picturesque in 19th-century art. In: ____ *The Politics of vision*. New York: Routledge, 1989, p. 19-32.

REDON, O. *A soi-même: journal, 1867-1915: notes sur la vie, l'art et les artistes*. Paris: H. Floury, 1922. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96853944?rk=42918;4> . Acesso em: 14/12/2022.

SCHAPIRO, M. Courbet e o imaginário popular: um ensaio sobre o realismo e a arte ingênua (1941). In: ____ *A arte moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: Edusp, 1996.

THORÉ, T. Salon de 1843 (2e article). *Bulletin de l'Alliance des arts*, sous la direction de Paul Lacroix, Paris, N. 20 p. 305-308, 10 abr 1843. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61389819/f1.image>. Acesso em: 14/12/2022.

_____. *Salon de 1846*. Paris: Alliance des Arts, 1846. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1079332.image>. Acesso em: 14/12/2022.

[THORÉ] BÜRGER, W. *Musées de la Hollande. Musée Van der Hoop, à Amsterdam*. Bruxelles: Ed. Claassen, 1858. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6424020q?rk=21459;2>. Acesso em: 15/12/2022.

[THORÉ] BÜRGER, W. *Musée d'Anvers*. Bruxelles : C. Muquard, 1862. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6423279q/f14.item>. Acesso em: 15/12/2022.

THORÉ, T. *Galérie d'Arenberg. Études sur les Peintres Hollandais et Flamandes*. Bruxelles : editora, 1859. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9300466?rk=21459;2>. Acesso em 13/12/2022.

_____. *Salons de W. Bürger (1861 à 1868)*. Tome 1: 1861-1863. Paris: Renouard, 1870. Disponível em: <https://bibliotheque-numerique.inha.fr/viewer/12888/?offset=#page=101&viewer=picture&o=info&n=0&q=>. Acesso em: 14/12/2022.

TOUSSAINT, H. Le réalisme de Courbet au service de la satire politique et de la propagande gouvernementale. *Buletin de la Societé de l'Histoire de l'Art Français*, Paris, 1979, p. 241-244.

VAISSE, P. *La Troisième République et les peintres*. Paris: Flammarion, 1995.

Notas

* Esse artigo, apesar de circunscrito ao ambiente artístico francês entre as décadas de 1840 e 1870, faz parte de estudos de figuração que não se restringem a espaços nacionais; relaciona-se com outros estudos de arte e de pensamento nos quais é pressuposto trânsito entre França, Itália e Brasil e é um dos quadros que venho delineando para entender os impasses das artes no Rio de Janeiro quando um novo tipo de viagem se instituiu, a partir de 1859, com Pedro Américo (Gomes Júnior, 2019; Gomes Júnior, 2020). A maneira como os realistas franceses discutiram a relação França e Itália, no século XVII, é paradigmática, não tem caráter circunstancial e é um modelo para pensar relações assimétricas entre espaços artísticos na arte do século XIX.

** Ciências Sociais - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Livro Docente em Sociologia da Cultura (USP, 2003); autor de "Arte da paisagem e viagem pitoresca: romantismos entre academia e mercado" (RBCS, 2012), "Paisagem, graça e sentimento do belo: Winckelmann, Chateaubriand e Girodet" (ARS, 2014), "Mal de Nabuco: paisagem, crônica e crítica" (Tempo Social, 2015), "La forêt de Tijuca: de l'attrayante nature au paysage désolé" (Brésil(s), 2016), "Viver de arte entre Brasil e Europa: o 'esquema Pedro Américo'" (RBCS, 2019), "Belmiro de Almeida, the Brazilian Manet? (Novos Estudos, 2020).E-mail: gomesjr@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3199-6368>.

- 1 Os usos de itálico, nesse e noutros trechos do artigo, são ênfases de meu próprio texto indicativas de problemas centrais que serão tratados adiante e de trechos em que apresento conclusões parciais. Não são glosas de textos alheios. Em alguns casos o itálico indica palavra ou expressão estrangeira que mantive no original. As citações tanto das fontes primárias como dos comentadores estrangeiros que discuto no artigo são traduções minhas.
- 2 *Art in age of civil struggle 1848-1871* é um livro monumental, em mais de 800 páginas traça um panorama das várias tendências da arte realista na França, entre a revolução de 1848 e a Comuna de Paris, em 1871; entremeado por incursões na Itália (os Macchiaioli), nos EUA (a cultura visual do movimento do *Destino Manifesto*) e no mundo germânico, no qual, recuando no tempo, resgata a sensibilidade e o realismo conservador da corrente Biedermeier; para chegar em Manet e nos limiares do impressionismo. A tese do realismo como arte oficial é exposta no oitavo capítulo: "The Second Empire's official realism"; mas a questão do realismo começa a ser tratada mais a fundo no segundo capítulo – "Radical Realism and Its Offspring" –, no qual a noção é desenhada supondo um caráter cíclico, emergindo em contraponto ao fantástico, ao místico, ao classicismo ou ao romantismo, engajada na produção da imagem do mundo em sua imediatez. Apesar de afirmar que o ponto comum entre os diversos realismos é o envolvimento com o mundo, no sentido de sua exposição – sempre seletiva – e até mesmo de sua transformação (Boime, 2008: 77-8), quando Boime expõe a tese da arte oficial a noção desliza para ideia de *realismo como visualidade* e a pintura realista é colocada em sintonia com técnicas apuradas de representação da realidade – o que conduz o autor a trazer artistas como Gérôme para a esfera do realismo –, até a sua articulação com o advento da fotografia e a propaganda governamental (*Ibidem*: 577).
- 3 Rembrandt realista é uma das teses de Arsène Houssaye, figura de importância no processo pelo qual grande parte da arte europeia do século XVII passa a ser dita realista (Houssaye, 1848: 152).
- 4 Tradução do original: "Le réaliste de l'école hollandaise, qui prend le caillou et le rend caillou, sans aucune métamorphose, c'est van der Helst."
- 5 A primeira e única medalha de Courbet, no Salão de 1849, foi obtida com *Une après dînée à Ornans*, uma pintura que emulava os *Le Nain* (Bonfort, 2007: 13).
- 6 Champfleury publica *Essai sur la vie et l'œuvre des Lenain, peintres laonnais* em 1850. Além de *Le réalisme* em 1857, Champfleury publicou, na década seguinte, *Nouvelles recherches sur la vie et l'œuvre des frères Le Nain*, em 1862; e *Documents positifs sur la vie des frères Le Nain*, em 1865. O jornal *Le Réalisme*, de Duranty, foi publicado irregularmente entre 1856 e 1857.
- 7 Tradução do original: "M. Gautier est calme, presque chaste, ne prêche pas le catholicisme, n'est enthousiaste ni de M. de Maistre, ni de M. de Bonald ; ne se pose de romancier catholique, ne s'enquie de la morale, ni du bien, ni du vrai, ni de l'état social, ni de la politique, ni de la guerre, ni de la paix, ni de la misère, ni des tortures de coeur, ni des passions, il ne connait que le Beau, et n'admet pas la souffrance, qui est la base de toutes grandes oeuvres depuis le christianisme."
- 8 Tradução do original: "If Louis-Napoleon's party could not tolerate for long the early radicalism of Courbet and Millet, the Bonapartists at least respected their talents and encotaged them under certain conditions. The positivist, scientific, and industrialists sympatetic view of innovatrice realist forms, including photography, the genre images of the neo-Greeks, the paintings of Ernest Meissonier and the animal scenes of Rosa Bonheur and Constant Troyon. Above all, as the Emperor's stated aim was to communicate with a wide constituency, he needed a direct form of visual communication."
- 9 E o inverso pode ser também verdadeiro: Hélène Toussaint (1979) lê como alegoria o quadro de

Courbet *Pompier courant au feu*: o quadro seria uma encomenda velada, e teria papel de ilustração das teses que Louis Napoléon escreveu sobre a erradicação da pobreza, publicadas em 1846 no livro *Extinction du pauperisme* (Courbet teria chegado a isso por influência de Proudhon). Para Toussain, quem conduz os bombeiros é Napoleão, a mulher do povo à esquerda é uma alegoria da *pauperitas*; e o caminho indicado pelo comandante é a nova direção para o combate da pobreza (Capro, 1995: 243-44).

- 10 Tradução do original: "[...] l'art hollandais se réfugie à l'hôtel de ville, à la salle du banquet civique, au tir à l'arc, à la taverne, à la kermesse, au foyer domestique, où l'Homme et non plus le Héros discute les intérêts et fête les succès de la cité, éprouve sa propre adresse, se réjouit, danse, se repose ou médite. [...] S'il a renoncé aux beautés de la forme, il a conquis une source de variété infinie. Il est entré pour n'en plus sortir dans le monde de la sincérité et du sentiment, manifestés par la lumière et par l'expression."
- 11 Tradução do original: "(...) le réalisme donnera à l'art français son caractère essentiellement original et national, s'il sait unir ces éléments divers, s'il réussit à satisfaire notre goût, en fondant l'alliance étroite de l'idéal et du réel. Cette alliance nous l'invoquons au nom même des impérissables tendances du génie français."
- 12 Tradução do original: "Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantiques. (...) J'ai étudié, en dehors de tout esprit de système et sans parti pris, l'art des anciens et des modernes, Je n'ai pas plus voulu imiter les uns que copier les autres ; ma pensée n'a pas été davantage d'arriver au but oiseux de l'art pour l'art. Non! J'ai voulu tout simplement puiser dans l'entière connaissance de la tradition le sentiment raisonné et indépendant de ma propre individualité. Savoir pour pouvoir, telle fut ma pensée. Être à même de traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque, selon mon appréciation, en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but."
- 13 Tradução do original: "(...) en Grèce la forme fut tout ; on cultivait l'art pour l'art lui-même. En Égypte, il ne fut qu'un moyen puissant de peindre la pensée (...)."
- 14 Tradução do original: "L'art pour l'art veut dire non pas la forme pour la forme, mais bien la forme pour le beau, abstraction faite de toute idée étrangère, de tout détournement au profit d'une doctrine quelconque, de toute utilité direct."
- 15 Sobre a associação entre romantismo e arte pela arte, tratei disso em artigo anterior, que, no entanto, ainda está em avaliação, intitulado "O funeral de Girodet e a deriva romântica". Sobre a recepção de Goethe comandada por Gautier e seu papel na afirmação da arte pela arte, outro artigo será desenvolvido.
- 16 Millet recebeu pequenas medalhas nos salões de anuais de 1853 e 1854 e uma medalha de primeira classe já no fim do império, na Exposição universal de 1867; para ser plenamente reconhecido ao receber a condecoração da Legião de Honra em 1868.
- 17 Tradução do original: "(...) a dès longtemps le parti pris de la réalité brutale; il arrive au style à force de sincérité. Maintenant est-il vrai que tous les paysans scient aussi voisins de la brute qu'il les fait? La chose est douteuse. Dans ces yeux, nul éclair; dans ces cerveaux écrasés, nul rayon d'intelligence n'a jamais pénétré."
- 18 Tradução do original: "(...) malheureusement, il a compromis par ses excentricités une cause que son talent eût dû lui faire gagner."
- 19 Tradução do original: "L'homme qui a fait le plus de tort à l'avenir du réalisme français est celui-là même qui en a usurpé le drapeau, c'est M. Courbet (...) les plaisanteries de M. Courbet sont une bien autre trahison de la cause excellente en principe qu'il a soutenue, non par conviction, – nous en avons

la preuve aujourd'hui, – mais par amour du bizarre ; pour agir, non pas mieux, mais autrement que les autres. Ce qui est à jamais regrettable, c'est que M. Courbet ait justement aperçu la direction exacte dans laquelle il y avait de nouveaux efforts à tenter, car, cette direction, il a réussi à la fausser. Il l'a faussée de parti pris, et nous ne saurons jamais combien de jeunes talents il a perdus et fourvoyés à sa suite (...)."

- 20 Tradução do original: "Nous sommes grands partisans du réalisme en peinture, mais non du réalisme cherché exclusivement dans le laid. (...) Proudhon avait dit : La propriété c'est le vol! M. Courbet a dit : Le beau c'est le laid? (...) Il sera décoré peut-être cette année. C'est un homme d'esprit."
- 21 Tradução do original: "Meissonnier (...) a la prétention d'imiter les plus fines peintures des anciens Flamands et Hollandais."
- 22 Tradução do original: "Meissonnier exécute admirablement ses petites figures. C'est un Flamand moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté (...)."
- 23 Tradução do original: "Meissonnier a trouvé moyen de fondre ensemble Cuyp et Wouvermans."
- 24 Tradução do original: "(...) les panneaux de M. Meissonnier sont touchés avec un esprit rare; la vie respire dans les petites têtes des personnages lilliputiens; l'harmonie générale est exquise, et bien des vieux Flamands signeraient ces tableaux sans difficulté."
- 25 Tradução do original: "[Meissonnier] a lutté de patience et d'énergie calme avec les Terburg, les Metsu, les Gérard Dow, les Miéris, les Slingslandt, et, comme exécution, il les a souvent vaincus."
- 26 Tradução do original: "On est toujours fils de quelqu'un, a écrit Théophile Gautier. Mais en art on peut avoir un père mort depuis long-temps. Terburg, Netscher, Metz, Brouwer, Miéris, Franz Hals, Van Ostade, Peter de Hoogh doivent être suspendus chez Meissonnier comme des portraits d'ancêtres, sans que cette filiation l'empêche d'être lui-même un ancêtre."
- 27 Em 1840, o salário anual médio de um trabalhador na base da pirâmide social era de 550 francos, o que correspondia a uma diária de 1,8 franco; em 1860, o salário médio por diária era de 2,4 francos [aproximadamente 730 francos anuais] (Bayet, 1997: 20). No topo das classificações sociais, na magistratura, a partir da década de 1850, os salários dos juizes dependiam da hierarquia dos tribunais (de sexta à primeira classe e, acima desta, as cortes de apelação), do nível inferior do tribunal de sexta classe ao mais alto nível da corte de apelação de Paris, os salários variavam entre 1.800 e 25.000 francos anuais (Charle, 1993: 42).
- 28 A comparação com Courbet, da mesma geração, faria também sentido, mas não é possível nos limites desse artigo. Nas fontes disponíveis, o melhor preço de um quadro seu foi para *Falaise d'Étretat*, 17.000 francos (130 x 162cm) em 1872. Em outras vendas registradas o maior preço é de 4.000 francos, para *Hallali de Chevreuil*, mas para um segundo comprador, depois de ter passado pela coleção de Khalil-Bay.
- 29 Como o período tratado é de estabilidade monetária, a oscilação dos valores entre 1867 e 1877 não se deve a inflação, que variou em taxas muito reduzidas durante todo o século XIX, entre 0,2% e -0,3% (Piketty, 2014: 207)
- 30 D'Angers foi um escultor claramente orientado para um tipo de arte pública, em sintonia com as ideias republicanas; foi ativo na fase radical da Revolução de 1848 e obrigado ao exílio após o golpe de Estado (Caso, 1992).
- 31 Para Baudelaire, a admiração de Delacroix por Meissonnier parecia demasiada. Mas é um registro que interessa aqui, pois vinha do artista de maior proeminência entre os românticos, naquele momento mais velho e fora de moda, com a entrada em cena da geração polarizada entre Meissonnier

e Courbet. É isso que parece justificar o que Delacroix dizia sobre o futuro, colocando Meissonier no centro de sua atenção: “Depois de tudo, depois de nós mesmos, é ele quem está mais certo da vida” (Baudelaire, [1863]: 496). Daí o espanto de Baudelaire (1821-1867): perceber-se em um mundo no qual Delacroix era substituído por Meissonier.

- 32 Tradução do original: "Meissonier sait donner de vérité aux poses, d'expression aux physionomies, de force mimique aux gestes Il semble qu'on entende ce que disent ces petits personnages; on devine leurs caractères, leurs passions, leurs manies, leurs ridicules. On croirait presque avoir vécu avec eux (...)."
- 33 Tradução do original: "Pour rendre intéressantes ses petites photographies coloriées, il est obligé d'avoir chez lui un magasin de bric à brac et d'habiller ses modèles en marquis ou en valets Louis XV. Supprimez par la pensée ces costumes et remplacez-les par des vêtements actuels, à l'instant tout l'intérêt s'en va.//Grand Meissonier, dit la réclame petit, très petit Meissonier, dira l'histoire."
- 34 Tradução do original: "Meissonier n'a jamais pu, ni su, ni voulu peindre de femmes. L'être par excellence, celui que résume toutes les sensations charnelles, qui fait le charme et la volupté des yeux, n'existe pas pour lui."
- 35 Tradução do original: "Castagnary est mort, heureusement pour nous; c'était un sectaire. Il m'avait en abomination parce que, autrefois, après la guerre, j'avais empêché son ami Courbet d'être admis au Salon, quand il offrit au jury ses Pommes rouges signées en vermillon SAINTE-PÉLAGIE."
- 36 Tradução do original: "Le bonheur domestique de la vie civilisée, l'amour de la famille, la paix de l'âme, les mœurs pures, la liberté au milieu d'une médiocrité heureuse, un sol fécond, des habitudes paisibles, traditionnelles, ont créé une peinture inconnue à la brûlante et enthousiaste Italie, à la lascive et fanatique Espagne, digne de convenir à un génie français, qui en a emprunté la greffe à la Hollande, où ce genre a pris naissance et à porté ses plus beaux fruits."
- 37 Tradução do original: "bonshommes les plus charmants, grenadiers de la garde, bourgeois du siècle passé, hallebardiers superbes, mousquetaires élégants, raffinés, insolents, muscadins tortillés (...) toutes les époques et tous les costumes naissaient alors comme par hasard, (...) toujours intéressants et précieux."
- 38 Tradução do original: "(...) quand il ne s'en prend qu'au paysage et aux animaux, la critique ne sait trop par où l'attaquer, car personne ne peint mieux que lui les dessous de forêt et certains animaux sauvages, tel que le cerf et le renard."
- 39 Como dizia Odilon Redon, “Fantin Latour faz naturalismo apropriado para mundanos, Bastien-Lepage também. Este faz do campo e do camponês um trabalho decente, burguês, apresentável, no qual nada choca a vista daquelas que lá nunca estiveram” (Redon, 1922: 150). Sobre a fortuna artística de Millet e da arte dita social: (Lamberti, 1987).
- 40 Antes de Clark, Meyer Schapiro (1941) abre o caminho para o argumento ao colocar em relação várias referências centrais para o entendimento da pintura de Courbet: a poesia popular de Pierre Dupont, que ganhou intensidade na Revolução de 1848, gravuras e caricaturas com motivos populares, cantos específicos de profissões e toda a corrente da literatura de *colportage*, que se avoluma com o século, consumidos por Courbet e seus amigos e depois tratados por Champfleury em *Histoire de l'imagerie populaire* (1861).
- 41 “Institucionalização da anomia” é um conceito (Bourdieu, [1987] 1998) que diz respeito à ruptura com o monopólio quase oficial da Academia, do qual derivava sua autoridade para ditar as leis (nomos) da arte. A Academia – junto com os grandes ateliês preparatórios para a disputa nos Salões – operava

como um banco central, detentor do capital simbólico em matéria de arte, com sua capacidade de definir princípios e regras. Trata-se de uma revolução de grandes proporções, “que elimina qualquer referência a uma autoridade suprema, capaz de resolver em última instância: o monoteísmo do nomoteta central cede lugar à pluralidade dos cultos concorrentes de múltiplos deuses incertos” (*Ibidem*: 279). Com a anomia, a instituição arte deixa de funcionar como um aparelho hierarquizado controlado por um corpo diretor.

42 O retraimento do Estado se confirma na Terceira República. Para Vaisse, o Estado passa a assumir quase exclusivamente a função de conservador (Vaisse, 1995: 319).

Artigo submetido em setembro de 2022. Aprovado em novembro de 2022.