

Querelas de bombeiros na arte francesa

Guilherme Simões Gomes Júnior

Como citar:
GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. Querelas de bombeiros na arte francesa. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 24-75, jan.2025. DOI: 1010.20396/modos.v9i1.8676067. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8676067.

Imagem [modificada]: J.-L. Gérôme, Jeunes grecs (1846). Fonte: Musée d'Orsay, Paris.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Querelas de bombeiros na arte francesa

Firemen's quarrels in French art

Guilherme Simões Gomes Júnior*

RESUMO

A questão dos bombeiros na arte francesa entre 1870 e 1930. Desde 1878, o uso irônico da expressão *style pompier* foi mobilizado por atores diversos, como arma de combate na esfera pública artística, com significados cambiantes. Por muito tempo, funcionou para afrontar a arte acadêmica, dos tempos de Gérôme e Bouguereau, vencidos pelas novas correntes artísticas, a começar pelo impressionismo; depois, na movimentação que culminou na criação do Musée d'Orsay, correntes revisionistas baniram a noção com relativo sucesso. O artigo desfaz os alinhamentos automáticos gerados por seus usos críticos ou afirmativos e desvela seu papel na desmontagem da ideia de França como protagonista do universal.

PALAVRAS-CHAVE

David. Gérôme. Degas. Style pompier. Anacreonte. Classicismo.

ABSTRACT

The problem of firefighters in French art between 1870 and 1930. Since 1878, the ironic use of the expression style pompier was mobilized by different actors, as a combat weapon in the artistic public sphere, with changing meanings. For a long time, it worked to confront academic art, in the times of Gérôme and Bouguereau, overcome by new artistic currents, starting with impressionism; later, in the movement that culminated in the creation of the Musée d'Orsay, revisionist currents banned the notion with relative success. The article undoes the automatic alignments generated by its critical or affirmative uses and reveals its role in dismantling the idea of France as the protagonist of the universal.

KEYWORDS

David. Gérôme. Degas. Style pompier. Anacreo., Classicism.

RÉSUMÉ

La question des pompiers dans l'art français entre 1870 et 1930. Depuis 1878, l'usage ironique de l'expression style pompier est mobilisé par différents acteurs, comme une arme de combat dans l'espace public artistique, aux sens changeants. Elle a longtemps

travaillé à confronter l'art académique, du temps de Gérôme et Bouguereau, dépassé par de nouveaux courants artistiques, à commencer par l'impressionnisme ; plus tard, dans le mouvement qui aboutit à la création du musée d'Orsay, les courants révisionnistes bannirent cette notion avec un relatif succès. L'article défait les alignements automatiques générés par ses usages critiques ou affirmatifs et révèle son rôle dans le démantèlement de l'idée d'une France protagoniste de l'universel.

KEYWORDS

David. Gérôme. Degas. Style pompier. Anacréon. Classicisme.

Esse artigo retoma a questão *pompier*, depois de seu ocaso no fim do século XX; parte do pressuposto de que se trata de um dossiê aberto e há muito a dizer sobre ele[1]. Mesmo que Jacques Thuillier, na conferência de 1980 no Collège de France, tenha deixado sem resposta a pergunta "Peut-on parler d'une peinture 'pompier'?" (Thuillier, 1984), parece claro que aos poucos a negativa se impôs. Em 1986, os artistas assim chamados retomaram imensa visibilidade no Musée d'Orsay, então inaugurado; multiplicaram-se as exposições individuais e coletivas e, paulatinamente, o uso da noção, seja em chave irônica ou mesmo de forma relativamente neutra, começou a ser rasurado, quando não, explicitamente condenado.

O pequeno livro de Louis-Marie Lécharny, *L'Art Pompier*, escrito para a coleção Que Sais-Je? e publicado em 1998, foi talvez o último a fazer uso do termo de forma aberta e receptiva, mas é importante notar que o autor é artista e não historiador. Depois disso, mesmo em trabalhos de grande envergadura, nos quais a questão poderia reaparecer como um elemento dos debates e dos alinhamentos de correntes em disputa, tanto no livro de Alain Bonnet (2006) sobre a reforma da Escola de Belas Artes, em 1863, como na grande pesquisa de Oriane Hébert (2016), sobre a pintura histórica no Segundo Império, e também na vasta tese de Hélène Jagot (2013) sobre os artistas neogregos, com Jean-Léon Gérôme à frente, a palavra ou se esconde em notas de rodapé ou em citações passageiras nas revisões bibliográficas.

No entanto, *pompier* continua a aparecer aqui e ali em um tipo de livro para o qual há sempre um lugar, "livros de arte" abundantes em imagens, acompanhados de alguma informação histórica ou artística, mas de restrito tratamento analítico. O que revela o poder de atração da palavra para um público leigo, eventualmente interessado em sensualidade, violência, exotismo, ou simplesmente na visão de imagens tão perfeitas, apesar de produzidas manualmente. Mas, nos meios especializados, o que se vê é o ocaso da noção.

Revisionismo

O trabalho de maior envergadura sobre a arte francesa na Terceira República, época da emergência do termo na esfera artística, é de Pierre Vaisse (1980/1995). Para ele, o preâmbulo da reabilitação de Jean-Léon Gérôme, William-Adolphe Bouguereau, Alexandre Cabanel, Fernand Cormon, Jean-Paul Laurens é identificado na exposição *Salon Imaginaire*, em Berlin, 1968; o que rapidamente despertou interesse de colecionadores privados e de responsáveis por coleções públicas, que identificaram muitas obras em seus acervos, que poderiam ser retiradas do depósito. Mas, de outro lado, ações reativas foram rápidas, como as de Paul Vogt e Aleksa Celebonovic; o primeiro, reiterando a crítica aos *pompiers* com argumentos tortuosos, como o entusiasmo das elites do Terceiro Reich por esse tipo de pintura, e a segunda ao associá-los ao kitsch e a aqueles "lugares comuns, de bom tom, de confronto ao burguês" (Vaisse, 1995: 22; Vaisse, 1981: 2). Apesar de suas incursões em outros tempos e outros cenários da história da arte, pode-se dizer que Vaisse, desde sua tese de 1980 até o pequeno livro de 2014, sobre os supostos percalços da *doação* de Gustave Caillebotte ao Museu do Luxemburgo em 1894 (Vaisse, 2014), deu inúmeras voltas sobre a mesma questão, que posso resumir em uma fórmula: o castigo imposto aos pintores *pompiers* por terem presumidamente sufocado os impressionistas

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

por meio de seus poderes na Escola de Belas Artes, nos Salões, no Instituto de França, na Legião de Honra, nos Museus, particularmente o Museu do Luxemburgo, que abrigava os artistas vivos, e em tudo que na esfera artística dependesse do Estado francês. O que fez dele o mais bem sucedido revisionista das ideias e das rotinas artísticas que se impuseram no século XX, desde quando a pintura *pompier* foi relegada à reserva dos museus de província, enquanto os impressionistas passavam à condição de melhores intérpretes de seu próprio tempo, por sua arte, estilo de vida e capacidade de antever e forçar os rumos da modernidade, que em arte não mais suportava os arreios do academicismo. Demolir o maniqueísmo da história da arte; demolir a imagem heroica de luta das vanguardas contra as instituições conservadoras; desfazer os mal-entendidos sobre a figura do burguês e sua relação com a arte (Vaisse, 1977); demonstrar o desengajamento do Estado na Terceira República, reservando-se às funções de conservador em matéria de arte (Vaisse, 1995: 319 et seq); e recuperar a imagem daqueles que na burocracia do Estado cuidavam de assuntos artísticos, que são tratados como homens esclarecidos e não sectários (Vaisse, 2014): um projeto de investigação e de crítica muito bem conduzido por Vaisse[2].

A conferência de Thuillier gerou um pequeno livro que é sempre muito lembrado, mas pode-se dizer que mais confundiu do que esclareceu. Ao falar da retomada da noção nos idos de 1974, no centenário do impressionismo, lembra que *pompier* foi termo amplamente empregado na imprensa e apropriado como "verdade evidente", por jornalistas mal-informados, que não se deram conta de que a noção já havia sido questionada com vigor pelos "verdadeiros historiadores da arte" e de que seu uso era fruto de ideias simplistas, mais próprias para fins polêmicos (Thuillier, 1984: 25)[3]. No entanto, no lugar de desinflar a noção, em razão de seus usos equívocos, Thuillier preferiu levá-la adiante ampliando o seu alcance; e termina o ensaio com o exame de hipóteses nas quais *pompier* poderia fazer sentido. Com isso, acaba por postular *pompierisme* não apenas fora do hexágono francês, mas também para além dos marcos temporais em que a noção havia

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

se acomodado, ao abarcar artistas que vieram antes, como Jean-Auguste Dominique Ingres, Jean-François Millet, Charles Gleyre, Amaury-Duval e outros que vieram depois, como os surrealistas Salvador Dali, Félix Labisse, René Magritte ou Paul Delvaux (Thuillier, 1984: 33-40). A conferência mostra que, apesar das intenções críticas, a noção fascinou Thuiller, caso contrário não perderia tempo com a hipótese de considerar *pompier* toda a arte da segunda metade do século XIX e das primeiras décadas do seguinte. Mas tudo isso pode ser tomado como um torneio retórico, que amplia a ideia por ele mesmo desgastada para que o leitor concorde com a sua retirada de cena.

Thuillier, um especialista em arte francesa do século XVII, quando foi alçado ao Collège de France, em 1977, escolheu como título de sua cátedra "*Histoire* de la création artistique en France" (Ory, 1992: 133), preferindo assim uma referência atemporal no lugar de algo relativo ao que os franceses chamam de "época clássica" – entre os séculos XVII e XVIII. E chama a atenção na conferência, algumas observações sobre seu próprio domínio da matéria: "Personne n'a encore précisé le moment où ce terme de 'pompier' s'implante dans le domaine des arts, ni son sens premier. Il du surgir un beau jour dans les ateliers des peintres parisiens. Est-il d'usage courant dès la première moitié du siècle ? " (Thuillier, 1984: 18) . Observação que é seguida de citação de um livro de Camille Mauclair para explicitar o sentido do termo: "On appela jadis pompiers les Davidiens qui coiffaient des casques leurs Grecs et Romains sempiternels" (Mauclair[1929] apud Thuillier, 1984: 18)[4]. O que se observa, portanto, é que, admitindo não saber ao certo do uso do termo no século XIX, Thuillier recorre a um livro de 1929 para precisar o sentido; procedimento que é perceptível em toda conferência, que não apresenta qualquer referência a fontes primárias anteriores a 1929; o que significa dizer que meio século de uso contínuo do vocabulário no qual *pompier* é palavra relevante não tem presença alguma nas ilações de Thuillier.

Dessa forma, Thuillier pega já pronta a polarização entre Jean-Léon Gérôme e Edgar Degas que, no seu entender, teria dominado toda a reflexão artística da época:

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

> Un jour vient où Degas, qui avait le don des formules rosses 'fin de siècle', définit Albert Besnard, qui a parfois manié la couleur en fauve plus qu'en impressionniste, comme 'un pompier qui a pris feu', et Gérôme, le plus attaqué et le plus intransigeant, renvoi l'injure en déclarant – non sans bon sens : 'Il est plus facile d'être incendiaire que pompier'. (Thuillier, 1984: 20)[5].

Bombeiros

Bombeiros foram figuras populares na vida moderna francesa. Em Paris, o *pompier* foi cercado de imenso anedotário, cultuado em canções estridentes e posto na condição de personagem de comédias ligeiras no teatro de variedades. Como sua presença em salas de espetáculos se tornou obrigatória no fim do século XVIII (Larousse, 1877: 1376) – o *pompier de service* –, o amor ou a simples aventura amorosa entre atriz e bombeiro foram fantasias corriqueiras, assim como a paixão entre *pompier* e *jeune fille* ou o adultério de *pompier* e *Madame*. A corporação dos bombeiros é popular, nas origens por manter em prontidão pedreiros, marceneiros e outros trabalhadores manuais; quando militarizada, em 1812, foi sempre subalterna; seus heróis são gente simples, soldados anônimos que por vezes ganham fama por coragem e desprendimento, como o caporal Thibault, um bombeiro de segunda classe, diversas vezes condecorado, inclusive com a Legião de Honra; e homenageado com *Biographie de l'intrépide caporal Thibault, des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, qui sauva dix personnes au péril de sa vie dans le terrible incendie de la rue Saint-Antoine, le 8 août 1868 : avec le récit des différents actes de courage accomplis précédemment par lui*.

Com grande probabilidade, o maior indício da projeção dos *pompiers* na vida cotidiana da França no século XIX foi o *vaudeville Trois amours de pompiers*, cuja estreia aconteceu em 25 de janeiro de 1852, no Théâtre des Variétés, que foi representado com alguma regularidade por nove décadas.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Na gíria do fim do século XIX, *pompier* pode significar, em certos contextos verbais, um trabalhador assíduo, mas em outros um bêbado (Dictinonnaire argot-français et français-argot, 1896: 226). Curiosamente, as mazelas da profissão são muitas vezes atribuídas a uma companhia específica, os "pompiers de Nanterre": "Arriver comme les pompiers de Nanterre" significa chegar com atraso ou em desordem; nomear alguém de "pompier de Nanterre" pode ser tomado como insulto.

"Se faire pompier" é expressão identificada deste 1836 e desdobra-se em ao menos dois campos, as aventuras amorosas e as ousadias políticas. No primeiro, ocupa simultaneamente dois extremos, "se faire pompier" para ser amado como tal ou "se faire pompier" para apagar incêndios nos tantos corações de mulheres apaixonadas, como no caso de Gardoni, o tenor: "Ce sont des femmes qui m'écrivent. Mais je ne leur répondrai pas. S'il me fallait éteindre tous les incendies que j'allume, je n'aurais plus qu'à me faire pompier" (La France Théatâle, 1844: 8)[6]. Na política, é comum "se faire pompier pour rentrer en grâce": ficar bem com o rei, o ministro, o dirigente. No trânsito para a Terceira República, o político mais descrito, elogiado ou criticado por meio de metáforas de incêndios e bombeiros é Thiers: "Ce géant microscopique n'a pas peur du scandale. On dirait même qu'il le recherche, il veut à tout prix qu'on s'occupe de lui, qu'on ne parle que de lui" (Figaro, 11/10/1873: 1)[7]. Aquele que está por detrás dos incêndios que diligentemente pretende apagar:

> M. Thiers est pour les masses un homme fini. Y a-t-il rien de plus superflu qu'un pompier lorsque le feu est éteint? Il prétend, il est vrai qu'il y a partout des incendies à éteindre; cela rend sa situation pire encore. On ne tardera pas à découvrir que c'est lui qui entretient l'incendie. (Gazete de Nîmes, 6/5/1873 : 2)
>
> M. Thiers qui, dans la coulisse, dirigeait l'opposition et l'excitait au point de ne plus pouvoir l'arrêter ensuite, pompier impuissant contre l'incendie qu'il avait allumé. (Les Guêpes, 1/3/1872: 50)[8].

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Na primeira citação, o redator de *Gazette de Nîmes* fala de Thiers no início da Terceira República; na citação seguinte, o redator de *Les Guêpes* lembra de Thiers no fim da Monarquia de Julho: Luís Felipe atribuía a Thiers a sua deposição na Revolução de 1848. Mas, "se faire pompier" ou "faire du feu pour se faire pompier" não são expressões reservadas a grandes figuras da política, descem a todo tipo de contenda quando situações de crise se avizinham.

Gustave Courbet deixou inacabado um quadro, que em princípio deveria ser destinado ao Salão de 1852, com o título *Pompiers courant au feu*, no qual um comandante enérgico conduz brigada de bombeiros para o combate de incêndio que consome vários pontos da grande cidade. A revolução foi um incêndio, cabe aos bombeiros debelarem-no. Há quem diga que, no quadro, o comandante é Luís Bonaparte (Toussaint, 1979); aliado dos radicais no estertor da Monarquia de Julho, bombeiro preparando o golpe de Estado, depois dos incêndios de 1848.

No campo semântico de artes e letras

Na imprensa, *pompiérisme* é neologismo de 1868 (La Presse Libre, 16/12/1868: 3; Le Charivari, 12/04/1868: 1); cujo significado diz respeito a algo como *excesso de imaginação sobre bombeiros*. Ao que tudo indica, a emergência de *style pompier* na linguagem das artes é devida a Charles Blanc, em comentário à Exposition Universelle de 1878, quando faz um histórico da arte francesa no século XIX:

> Un jour vint où le romantisme nous en délivra, et ce fut un soulagement pour tout le monde, parce que les héros que célébrait l'école de David, ou, pour parler plus juste, la queue de David, étaient des figures tirées des anciens bas-reliefs, armées d'un certain casque bien connu et d'une certaine épée, ou revêtues d'une certaine toge invariable, des figures de marbre, qui ne paraissaient ni vivre ni avoir vécu, et qui constituaient *ce que les rapins appellent le style pompier*. (Blanc, 1878: 203, grifos meus)[9].

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Charles Blanc, irmão do líder revolucionário Louis Blanc, foi chefe da divisão de Belas Artes do Ministério do Interior nos governos da Segunda República até o golpe de Estado; desde então manteve posição de destaque entre os letrados especializados em arte. Na Terceira República ocupou o posto de diretor de Belas Artes (Bonnet, 2006: 151). Alcançou primeiro uma cadeira na Académie de Beaux-Arts e, mais tarde, na Académie Française.

É enganoso supor que, por ser irmão de Louis Blanc e por sua posição de relevo nos quadros dirigentes da Revolução de 1848, Charles Blanc pudesse ser visto como um revolucionário em arte. Diferente do que fez Jacques-Louis David em 1789, Blanc não pretendia suprimir as instituições artísticas, nem promover uma rápida e profunda reforma. Ao contrário, agiu de forma decisiva para manter a unidade e a integridade da Academia, da Escola de Belas Artes e da Escola de Roma, cuja existência estaria ameaçada por grupos mais radicais[10]. Em 1871, não foi diferente; agiu de forma discreta, mas eficaz, para o retrocesso das mudanças resultantes da reforma de 1863, na Academia de Belas Artes[11]. Tanto na sua produção crítica como na sua atividade institucional, Blanc agia mais como bombeiro do que como revolucionário.

Curiosamente, a frase que deu origem ao novo sentido da palavra *pompier* em artes e letras, foi verbalizada por um conservador, amigo de Gérôme (Roujon, 1910: 33), evocando um "sujeito" que chegava ao ápice de sua fama: "les rapins".

Rapin, rapine, rapace. O rapaz, aprendiz no ateliê de pintura. O primeiro registro de *rapin* na linguagem das artes é de 1827 e, na progressão das décadas até o ano de 1880, se torna um termo bastante utilizado, como é possível observar pelo número de menções em jornais, revistas e livros, divididos por décadas: 1820 – 5 // 1830 – 40 // 1840 – 88 // 1850 – 155 // 1860 – 178 // 1870 – 166.

É arriscado dizer que "Les rapins", capítulo IV de *Louis David, son Ecole et son Temps*, de Etienne-Jean Delécluze, faz uso anacrônico da palavra, mas cabe observar o problema: o livro é de 1855, mas trata do ateliê com

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

conhecimento próprio, pois o autor nele ingressou em 1797. Nas pesquisas em Gallica, não encontrei o termo antes de 1827; Robert (1993) data sua aparição em 1824. Entre 1850 e 1870 a palavra está em seu auge. Para Delécluze, na atualidade de seu livro, o rapin podia ser visto como livre e feliz, mas nos seus tempos de aprendiz no ateliê de David "le rapin était une espèce de vassal, d'esclave même, soumis aux volontés et a tous les caprices de celui des ces camarades (...), plus agé que lui (...)" (Delécluze, 1855: 8)[12].

A palavra traz consigo uma pré-noção, que pode ser atribuída à rapinagem que o jovem artista possa fazer da grande arte e de seus nomes distinguidos. Por estar na última e mais reles posição da esfera artística é massacrado pelos maiores e obrigado a ser cordato, por medo de perder o lugar; mas, por estar no bastidor, é capaz de conhecer a arte e o artista de forma desiludida. Para os profanos já pode apresentar os trejeitos da ARTE, mas para os maiores, ali mesmo no ateliê, é ninguém; suporta abusos e insultos, suporta também seus próprios fracassos, mas com a possiblidade de retrucar com a *bicada do mais fraco*, que pode vir depois.

Como muitos artistas do tempo começaram como *rapins*, não demorou para serem tomados como assunto ou personagens literários: de Théophile Gautier: *Feuillets de l'album d'un jeune rapin* (1852); de Maurice, Taxile e Auguste: *Paris-Rapin* (1855); de Louis Leroy: *Artistes et Rapins* (1868); de Chaudes-Aiguës: *Le Rapin* (1876). E tornaram-se também os supostos vocalizadores daquilo que era impróprio de se dizer sobre o mundo das artes.

Poucos dias depois da publicação do artigo de Charles Blanc em *Le Temps* (29 de agosto de 1878), apareceu outra menção muito parecida, em artigo de Georges Guéroult, que trata de representação teatral. Ao comparar o estilo dos figurinos da atualidade com aqueles que eram comuns no século XVIII, Guéroult diz que "Aujourd'hui, par exemple, Phèdre est en péplum [túnica] Thésée et Hippolyte sont en costume grec, style pompier, comme disent les rapins"[13]. A coincidência é notável, como se Blanc e Guéroult fizessem parte de ambientes próximos nos quais formulações dessa natureza fossem usuais; os assuntos são diferentes, mas a fórmula é a mesma. Mas é de interesse

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

notar que tanto Blanc como Guéroult usam a expressão sem demonstrar partidarismo. Ano seguinte, sem muito alarde, Edmond Bazire intercala em uma crônica da vida parisiense sem foco muito definido um comentário importante : “Les classiques, avec leurs maréchaux traditionnels, leurs gardiens du sérail et l'éternel pompier, sont évidemment en lutte avec une école d'impressionnistes qui tend à les renverser”[14](Bazire, 1879 : 3).

Mas foi graças a Théodore de Banville, em *Gil Blas*, que ocorreu o maior impulso, por meio de uma série de pequenas narrativas intituladas “Contes Fantastiques”, mais tarde publicadas em livro. “Le Pompier” é uma delas; a história de Edmond Fransquin, um jovem pintor, grande na invenção e no colorido, mas cujos quadros não encontram comprador. Desiludido de seu destino, decide *vender a alma ao Pompier*: uma figura fantástica que *desce* ao ateliê para orientar os passos de Fransquin, como um fantasma onipresente, com toda a parafernália *pompier*: capacete na cabeça, coturno trágico nos pés, sabre-baioneta cruzando o peito e, afora isso, totalmente nu. A narrativa é simples, a ideia maniqueísta: o jovem pintor abandona Suzanne, sua namorada, para abrir caminho a uma aliança ascensional; se afasta do gentil *rapin* Coup-de-Soleil, deixa de lado suas melhores escolhas artísticas e cede ao padrão. Resultado: prêmios no Salão, encomendas de retratos de burgueses, encomendas públicas, Legião de Honra, Academia de Belas Artes; morte infeliz, mas com direito a estátua em sua homenagem na cidade natal (Banville, 1880 : 1).

Admitindo que *style pompier* tenha sido expressão gerada espontaneamente por *rapins*, nas bordas dos ateliês de pintura parisienses, entre as décadas de 1820 e 1830, é curioso pensar que tenha demorado meio século para transitar da oralidade para o registro escrito da imprensa, com sua multidão de jornalistas, muitos deles antigos *rapins*, em centenas de jornais e revistas, nos quais notas, colunas, artigos e rodapés sobre arte eram publicados rotineiramente. Sobretudo, por ser um dardo para ironizar David e sua escola [Fig. 1, Fig. 2], que, desde o fim do Império e mais ainda na Restauração, perdiam terreno. Por seu caráter de ironia cortante,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

style pompier faria um bom efeito na época, mas isso não aconteceu, nem mesmo entre 1847 e parte da década seguinte, quando os *neo-grecs* – Jean-Léon Gérôme, Jean-Louis Hamon, Henri-Pierr Picou, Gustave Boulanger – apareceram e tiveram grande notoriedade. O que possibilita admitir outra hipótese, a de que, como expressão oral, seja posterior ao que se presume; e seja, de fato, uma espécie de vetor que surge no fim da década de 1860, quando os bombeiros de verdade estão no auge de sua fama, assim como os *rapins*, esses personagens meio reais, meio fantásticos, que povoam a imaginação de letrados e artistas, cuja última blague teria sido despir um bombeiro real, a ser deixado nu com seu capacete no centro da esfera artística.





/www.numistral.fr / Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg

FIG. 1. David. J.-L. Les Sabines (1799), óleo sobre tela, 385 cm × 522 cm. Museu do Louvre. Fonte: Commons Wikimedia. Disponivel em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Intervention_of_the_Sabine_Women_-_David_(Louvre_INV_3691).jpg#mw-jump-to-license

FIG. 2. Boehm, N. Illustrateur. *Pompier environ* 1830. Fonte:Gallica. Disponivel em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10217585c.r=%22Pompier%22?rk=21459;2.

Depois disso, nas três variações que podem ser identificadas – *style pompier, genre pompier e art pompier* – o termo começa a se generalizar, como é possível perceber no número de menções divididas por décadas.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Tabela 1	*Pompier* e *Impressionisme* – correlações			
	Pompier (em todos os sentidos)	*Pompier* (*art*, *genre*, *style*, contidos também na coluna da esquerda)	Impression-niste (me)	Pompier / Impression-niste (me) (até 30 palavras de distância)
1851-60	569	-	-	
1861-70	897	-	3	
1871-80	1063	8 (0,7%)	269	1 (0,3%)
1881-90	1528	55 (3,6%)	828	5 (0,6%)
1891-99	1625	180 (11%)	1033	4 (0,4%)
1901-10	1631	271 (16,6%)	1403	3 (0,2%)
1911-20	1268	192 (15,1%)	1161	18 (1,5%)
1921-30	1233	229 (18,5%)	1483	19 (1,3%)
1931-40	1181	202 (17,1%)	1090	7 (0,6%)

QUADRO.1. *Pompier* e *Impressionisme* – correlações. Tabela produzida pelo autor. Fonte: Gallica.

Por certo há nesses números uma razoável subnotificação, porque *pompier* aparece de forma corriqueira em discussões artísticas sem o acompanhamento dos substantivos *art*, *genre* ou *style*, quando vem associada a um nome próprio: *Gérôme, pompier*; *le pompier Besnard*; também quando *pompier* aparece de forma autonomizada, associado a outras noções: *les indépendentes*, *les impressionnistes*, *les pompiers*; e, como veremos adiante, nas associações de *classique* ou *classicisme* e *pompier*. O que não é quantificável no âmbito dessa pesquisa, sobretudo, em razão da polissemia de muitos destes termos, como também do fato de nomes de muitos artistas, classificados como *pompiers*, serem igualmente nomes de família de *sapeurs-pompiers*.

Restringindo as correlações ao século XIX, dos 243 documentos em que há menções a *pompier* como adjetivo, 22 (9%) estão ligadas por proximidade (máximo de 30 palavras) a *rapin*; há também proximidade com qualificativos como *vieux jeu*, 64 menções (26%); *poncif*, 66 (27%)[15]. Mas, quem diz *vieux-jeu*, não necessariamente está do lado do impressionismo. Nesse aspecto posso dizer com segurança que os alinhamentos que Thuillier pretende encontrar na querela *pompier* não correspondem aos do século XIX nem àqueles das

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

primeiras décadas do século XX: "(...) *'l'art pompier' renvoi nécessairement aux institutions officielles, donc au capitalisme et a la bourgeoisie, et l' 'avant-garde' aux forces révolutionnaires, donc au proletariat*" (Thuillier, 1984: 23)[16].

Não há dúvida que formulações dessa natureza podem ser encontradas – não com todos os termos articulados por Thuillier –, mas são, de fato, bastante tardias.

De qualquer forma, ao resumir a questão de tal maneira – que corresponderia à visão triunfalista daqueles que teriam entendido o impressionismo como uma etapa vitoriosa no rumo da emancipação socialista –, o descarte do problema seria bastante facilitado. Mas às custas da suspeita de que tal caricatura possa ser, de fato, de Thuillier, que nem sempre cita suas fontes.

O primeiro ponto a ser destacado é que, apesar de haver polarizações pontuais, não há correlação forte entre *impressionnisme* ou *les impressionnistes* e o uso do termo *pompier* para designar seus opositores. Como pode ser visto na tabela acima, de todas as menções a *impressionniste* e *impressionnisme*, apenas 0,7% vem acompanhada de menção a *pompier* (distância máxima de 30 palavras), o que indica irrelevância; isto é, o impressionismo segue seu curso e atinge cifras de menções bastante elevadas sem depender do combate aos seus adversários *pompiers*. Apenas no período entre 1911 e 1930 é que as menções simultâneas aos dois termos aumentam, mas não ultrapassam 1,5%; o que é bem pouco, mas pode ser indício de que seja este o período no qual a oposição ganhou maior visibilidade e os principais contornos equívocos de sua posteridade. Mas isso se deu em época na qual impressionismo era coisa do passado.

Degas e Gérôme

No século XIX, desde 1878, quando *pompier* entrou no vocabulário artístico, não há qualquer indício de que Edgar Degas, que foi sempre lembrado como o principal protagonista do embate entre impressionistas e *pompiers*, tenha

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

dito alguma coisa sobre isso: comentário, opinião, nem qualquer das ácidas pilhérias a ele depois atribuídas.

A palavra *pompier* é associada a Degas uma única vez, em 1895, em artigo sarcástico de Léon Daudet em *Le Figaro*. À maneira de um *estudo* sobre os costumes contemporâneos, Daudet traça o perfil dos *Kamtchatka*, uma elite altamente sofisticada, cujo gosto está tão longe do comum dos mortais, como a península de Kamtchatka está de Paris. Para exemplificar, fala de uma senhora para quem Claude Monet é "vieux jeu" e Degas "un peut pompier" (Daudet, 1895: 1). É essa a primeira menção que articula o nome de Degas à questão *pompier*, o que é bastante curioso, porque está no sentido inverso de todas aquelas que foram depois atribuídas ao artista, quase sempre na posição de acusador.

Da boca de Degas - ou atribuída a ela - a primeira menção a *pompier* é de 1910, quando *impressionnisme* tinha mais de trinta anos, *Les Nabis* estavam bem estabelecidos, *fauvisme* e *cubisme* prestes a entrar em cena; e Gérôme, lembrado como seu principal opositor, falecido havia seis anos. A partir de então, ao todo, há 64 menções que relacionam Degas e *pompier*, das quais 55 são posteriores à morte do artista, em 1917. No anedotário a ele relacionado tudo é muito vago e muita coisa é distorcida. A sua mais famosa frase acusatória, de fato, não tem alvo certo: ora é "Mirbeau, 'un pompier qui fout le feu'" (Gil Blas, 11/9/1910: 2) ora é "Besnard, un pompier qui a pris feu" (La Liberté, 29/3/1918: 2). Não há apenas troca do *artista* assim definido, mas também daquele que acusa: em 1913, em *Fantasio*, revista satírica, é dito de Besnard: "(...) lorsqu'il exposa la Femme en Jaune, [il était] appelé par [Jean Louis] Forain 'le pompier qui prend feu'"[17]. Diferente das menções aos ditos de Degas, sempre abstraídos de qualquer contexto, essa última parece ser de alguém que sabe um pouco mais sobre quem e sobre quando; e de comentários análogos de uma época aproximada. O artigo é assinado por Bing em coluna fixa intitulada "Tête de Turc". Voltarei a isso.

As frases atribuídas a Degas começam a aparecer nos últimos anos do artista, marcados pela perda da visão, por misantropia e antissemitismo;

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

pobreza e ressentimento. Sobre a visão, que realmente decaiu, houve também algo da ordem de "ne vouloir pas voir"; a pobreza, pode ser dita relativa, porque Degas possuía uma coleção de arte de grande valor, com destaque a quatro obras de Ingres, das quais não queria se separar (Vollard, 1924: 4; Le Gaulois, 13 nov. 1917: 3; Excelsior, 29 set. 1917:5). O antissemitismo foi particularmente *anti-dreyfusard*; em uma das tantas anedotas sobre Degas há a história de uma modelo que ficou surpresa quando foi demitida e perguntou a razão, já que o artista mais de uma vez havia dito que ela posava bem: "- Oui, mais tu est protestante et les protestants et les juifs marchent la main dans la main dans l'affaire Dreyfus"[18](Vollard, 1917: 1).

"On nous fusille, mais on retourne nos poches"[19](1913) está na classe dos ditos que reclamam da *apropriação indébita de técnicas ou temas impressionistas*, de Besnard ou de outros. Uma das últimas frases famosas é dita em 1912, quando recebe a notícia de que duas de suas aquarelas haviam sido vendidas em leilão por grandes somas – depois de passarem por outras mãos. Felicitado por isso, a resposta de Degas foi cortante: "Que voulez-vous que cela me fasse? Je suis comme le cheval qui a gagné le Grand-Prix, il n'a jamais que son picotin d'avoine"[20](Sizeranne, 1917: 56). E, com isso, por contraponto, parece lembrar das grandes fortunas acumuladas pelos mais notórios pintores ditos *pompiers*, como Gérôme, Bouguereau, Cabanel e tantos outros (Genet-Delacroix, 1987).

Sobre Degas, ele mesmo *pompier*, há algumas menções, mas menos duvidosas, a começar por observação feita por um de seus primeiros biógrafos sobre suas obras de juventude, nas quais estão presentes as marcas da formação acadêmica e de seu aprendizado com os mestres italianos, na temporada em Florença: "Nous allons voir maintenant le pompier Degas, allégé de ses accessoires pris aux siècles précédents, se présenter au feu dans le simple attirail du pompier moderne"[21](Coquiot, 1924: 109).

Ainda sobre Degas e seus supostos pertencimentos, o inverso é também verdadeiro. Nos idos de 1877, Louis Gonse, em meio a elogio ao seu talento e engenho, expressos nos estudos em pastel no "foyer de la danse à l'Opéra",

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

diz "qu(')il s'est rangé sous la bannière des impressionnistes, quoiqu'il ne leur appartienne que par un pan de sa redingote"[22](Gonse, 1 juil. 1877: 162). O que faz dele o possível elo entre as correntes: Degas, o acadêmico italianizante, que na Itália prefere os pré-rafaelitas, afiliado em Paris aos impressionistas pela "cauda de sua sobrecasaca".

Sobre o que é tomado como réplica de Gérôme a Degas – "il est plus facile d'être incendiaire que d'être pompier"[23]–, seu registro é também tardio, posterior inclusive à morte de Gérôme em 1904; e trata-se de frase tirada de seu contexto, que não se refere a Degas. Quem a transcreve é o biógrafo de Gérôme, Charles Moreau-Vauthier, em uma nota sobre as boutades do artista:

> *Dans une commission, un personnage politique parle très longuement, critique l'enseignement des Beaux-Arts*, le détruit de fond en comble mais ne propose rien à la place des ruines qu'il vient de faire. *Gérôme se lève à son tour et commence à parler en ces termes : 'Messieurs, il est plus facile d'être incendiaire que d'être pompier'!* (Moreau-Vauthier, 1906: 8)[24].

Entre os artistas mais mencionados como *pompiers*, Gérôme não é o primeiro, está atrás de David, que é uma espécie de patrono longínquo e campeão dos campeões, de Bouguereau e de Besnard, este tão castigado por ter emulado os impressionistas; mas ninguém retira de Gérôme a condição de líder, de chefe incontestável dos *pompiers*. O tratamento dado a ele por Henry Brisay é exemplar: "(...) partout flamboie l'art étonnant dont M. Gérôme est le prophète. Pompier 1er règne en maître absolu."[25](L'art pour tous, 1891: 1). E como Gérôme era conhecido por sua verve, sua extroversão e até por seu sotaque *franc-contois* (que tinha em comum com Courbet), quase sempre se esperava dele alguma tomada de posição nas contendas artísticas. Mas Gérôme, assim como Degas, preferiu ser discreto e o presumido conteúdo da murmuração resta incerto, tanto nos protestos que poderia ter feito quando da exposição de Manet, recém falecido, na École de Beaux-Arts, em 1884, o que era esperado por Jules Claretie (Le Temps, 4 janv. 1884: 3); assim como no *affaire Caillebotte*, quando se dizia na imprensa

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

que Gérôme era o mentor do protesto da Academia de Belas-Artes contra a decisão do Museu do Luxemburgo de acolher a doação Caillebotte (La Revue Hebdomadaire, 20 janv. 1897: 430). Não só de acolher, mas também de construir um anexo para a exposição do conjunto das obras impressionistas que pertenciam a Gustave Caillebotte, falecido em fevereiro de 1894, que havia deixado explícita sua vontade de que a coleção fosse mantida e exposta na totalidade e não eventualmente distribuída em diversos museus.

Ninguém como Pierre Vaisse (2014) examinou tão bem esse acontecimento, sempre na tentativa de demonstrar os exageros de vitimização presentes na historiografia impressionista; mas há um fato bastante simples nesse episódio: a Academia de Belas Artes, ciente das decisões do Conselho de Estado e do Conselho Superior de Belas Artes da Terceira República se reuniu e deliberou por enviar uma carta de protesto ao ministro contra a introdução no Museu do Luxemburgo da coleção Caillebotte. A reunião foi provocada por iniciativa do arquiteto Honoré Daumet – nenhum dos pintores da academia assumiu essa delicada tarefa. Como diz a carta, "unanimemente aprovada", a Academia lamenta a decisão por se tratar de "une collection de tableaux, indignes à tous les égards, d'une pareille hospitalité, figurer depuis quelques jours sur les murs du Musée national du Luxemburg"[26], por se tratarem de obras "defectueuses, pour la plupart, jusqu'à l'extravagance"[27]. E justifica seu protesto apoiando-se nos estatutos de 1816, segundo o qual a Academia foi "formée pour s'occuper de tout ce que peut contribuer aux progrès et au perfectionement des differentes parties des beaux-arts"[28](Vaisse, 2014: 33). Gérôme estava presente na reunião e não se pronunciou.

De David a Gérôme

Apesar de tardia, a expressão *style pompier* faz, de fato, um julgamento da escola de David. Parece injusta, porque toma a *escola* em uma camada mais profunda e mais alargada, envolvendo até quatro gerações de artistas,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

de Joseph-Marie Vien a Gérôme; o que obriga a colocar o David das salas vermelhas do Louvre em relação com artistas que, para muitos, não mereceriam tal companhia. Pode-se dizer que, em um nível, a querela *pompier* diz respeito a usos de Antiguidade e de Antigo; de um lado, a *Antiguidade de Winckelmann*, que articula a arte dos tempos de Fídias à liberdade e às instituições políticas, que são condutos das luzes da razão, dos corpos saudáveis, da eloquência e da grandeza da arte (Winckelmann, 2005: 227-232); ideias que David parecia encarnar até se curvar ao projeto imperial de Napoleão, nos idos de 1804. De outro lado, uma vasta tradição helenística e latina, *Antique*, que tem muitos nomes, mas que escolho dizer *anacreôntica*.

Referência antiga, também grega, de menor nobreza e maior duração, a movimentação anacreôntica deriva de um gosto aristocrático hedonista – *Ancien régime* –, que soube ganhar novas feições na sociedade burguesa. A proliferação do nome do poeta em registros letrados tem uma impressionante propagação entre os séculos XVII (125 menções) e XIX (7.692 menções). Uma parte disso, vem da Itália, mas há uma vertente propriamente francesa, que começa com a edição da poesia atribuída a Anacréon, em 1556, por Henri Estiènne, que dá início a um rio de traduções e imitações, cujo momento mais expressivo no século XVIII é aquele das poesias anacreônticas de Bernard – que Voltaire tratava como *le Gentil Bernard*. São de Bernard os versos:

> (...) Si tu ne peut vivre / Sans un Apollon, / C'est Anacréon, / Ami, qu'il faut suivre. / Aprends à monter / Ta galante lire : / Si tu veux chanter, / Que Bachus t'inspire / Le tendre délire / Qui cher à Thémire, / S'en fait écouter. (Bernard, 1778-1781: 425-6)[29].

Anacréon é assunto de lírica amorosa, música, dança, mas transborda para as artes do desenho. A representação de Anacréon em gravura e pintura é numerosa, sempre em cenas campestres, na companhia de casal de amantes, ladeados por pequenos Amores; desse núcleo participam, em episódios diversos, gente comum, Bathile, que é o grande amor do poeta,

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

as Três Graças e Vênus, que desce de seu carro para acariciar as barbas de Anacréon, nos seus momentos de tristeza. Magia, sedução, embriaguez, algum êxtase – *tendre délire* –, pés descalços na relva.

Nas querelas *pompiers*, David foi sem dúvida o principal alvo, porque o perfeito capacete de bombeiro está nele: em *Le Serment des Horaces* (1885), em *Les Sabines* (1799), em *Léonidas aux Thermopyles* (1814), três pinturas que se confundem com o grande ciclo da Revolução de 1789. Três alegorias. Mas quando a palavra começa a aparecer em jornais e livros, David era assunto de um passado distante; e mesmo nos anos de seu exílio, entre 1815 e 1825, sua influência declinava. Antoine-Jean Gros, que o sucedeu na liderança do ateliê, não era a figura mais adequada para sustentar o estilo e as ideias do mestre, já que havia ensaiado com êxito em *Pestiférés de Jaffa* (1804) e *Bataille de Eylau* (1807), o caminho que conduziu a Géricault e Delacroix. E enquanto as mudanças se aceleravam em Paris, David, exilado em Bruxelas, liberado das pressões da história, pintava *L'Amour et Psiché* (1817) e *Mars désarmé par Vénus* (1824)[30], como se no fim da própria vida tivesse um encontro marcado com os "Amores" de Joseph-Marie Vien, seu antigo mestre. Para a argumentação que se segue, é necessária alguma atenção a esses quadros, que serão tratados por meio de um enredo hipotético.

Pode-se dizer que *L'Amour et Psyché* de David tem uma relação direta com as três pinturas de Vien, expostas abaixo. Na busca de estabelecer uma cronologia de cupidos – diferente da cronologia das obras –, coloco em primeiro lugar *La marchande des Amours* (1763) e *L'Amour fuyant l'esclavage* (1789), que apresentam um *recém-nascido* que, após ser vendido e escravizado, um dia foge da obrigação de atender a todas aquelas mulheres. Depois destes, vem o Cupido feliz de David (1817), que, ferido por sua própria flecha, seduz Psyché, com quem se deita repetidas vezes, mas nunca se mostra, abandonando o leito sempre antes do amanhecer. Depois deste, na quarta posição, é que deve estar o terceiro cupido de Vien – *Psyché reconnaissant l'amour endormi*, o mais antigo na cronologia dos quadros –, que é flagrado por Psyché quando dorme. Por fim, o último quadro de David: em posição

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

de coadjuvante, o pequeno cupido aparece como guardião ao pé da cama em que Vênus está prestes a tomar Marte como amante [Figs. 3 a 7].



FIG. 3. J. M. Vien. *La marchande d'amours* (1763). Fonte : Musée du Château de Fontainebleau. Disponível: https://www.chateaude-fontainebleau.fr/en/collection-et--ressources/les-collections/paintings/the-sale-of-cupids/.



FIG. 4. J. M. Vien. *L'Amour fuyant l'esclavage"* (1789). Fonte: Musée des Augustins à Toulouse. Disponível em: https://musees-occitanie.fr/oeuvre/lamour-fuyant--lesclavage/.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963



FIG.5. J-L. David. *L'Amour et Psyché* (1817). Fonte: Cleveland Museum of Art. Disponível em:https://www.clevelandart.org/art/1962.37#imageonly.



FIG.6. J.-M. Vien. *Psyché reconnaissant l'amour* (1761). Fonte: Palais de Beaux-Arts, Lille. Disponível em: https://shre.ink/bFXE.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 7. David, J.-L. *Mars désarmé par Vénus* (1824). Fonte: Musées Royaux des Beaux-Arts, Brussels. Disponível: https://fine-arts-museum.be/fr/la-collection/jacques-louis-david-mars-desarme-par-venus.

É importante notar que os dois primeiros quadros de Vien *se passam na terra*, em um mundo de *mulheres comuns*, enquanto os três últimos (David, 1817; Vien, 1761; David, 1824) *no mundo de deuses e daqueles que foram capturados para o seu entorno*. O que remete à *clivagem entre pintura de gênero*, quando o cupido aparece em uma situação de vida comum, *como se fosse uma ave qualquer que possa trazer boa sorte*, em oposição à *pintura de história*, cujos assuntos são extraordinários ou, por inteiro, mitológicos. As pinturas de David se enquadram nesta última chave classificatória, no seu patamar mais baixo; pertencem ao gênero cômico ou familiar, são quadros que se querem graciosos, âmbito no qual Vien era um verdadeiro mestre.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Não me parece haver dúvida de que *L'Amour et Psyché* foi o meio pelo qual David quis deixar registrado o seu vínculo com Vien e a continuidade da escola, o que pode ser visto até como homenagem[31]. Só que resolveu um problema que causava estranheza no quadro de Vien de 1761, o fato de o cupido, na condição de amante, ser uma criança pequena, pouco mais do que um bebê. Já o cupido de David é um moço crescido que parece estar no seu dia mais feliz. Quanto a Vênus e Marte, arrisco dizer que o problema de David era outro e que há um elemento de autoironia.

Termina a guerra, vence o amor, mesmo que seja um amor pleno de astúcias, como é normal em Vênus, e com todos os riscos da situação adúltera. David, o jacobino, regicida e anticlerical, já havia feito um *aggiornamento* em 1804, curvando-se a Bonaparte e declarando-se honrado por retratar um papa, para o qual não poupou manifestações de simpatia e admiração (Delécluze, 1855: 248), então no exílio, está pronto a retomar aqueles temas de sensualidade *frívola* que fizeram a fama de seu mestre.

Em *Mars désarmé par Vénus*, Marte entrega as armas, que são recolhidas por uma das Graças; enquanto outra chega com a ânfora de vinho. No centro, Vênus está pronta a cobrir a cabeça do Deus com uma coroa de flores, que entrará no lugar em que estava o capacete, que a terceira Graça, mais ao fundo, leva embora. Nesse enredo hipotético, o capacete é o elo, o objeto transicional, que, presente no último quadro de David (1824), entrará em recesso, até encontrar outras cabeças. Na série pictórica de David, o capacete é tripla relíquia: de deuses do Olimpo, do civismo republicano dos Antigos, dos revolucionários de 1789 – alegoricamente representados. No mundo urbano e burguês, depois da derrota da Revolução, nem deuses nem heróis, o capacete será dos bombeiros, a mais subalterna das ordens militares, e cairá no gosto do povo: a personagem principal do vaudeville *Trois amours de pompiers*, a cozinheira Mariette, cortejada por três bombeiros, um deles chamado Géromé, faz comentário que vale registro: "(...) j'ai un faible pour cette variété de sapeurs... il y a deux choses qui me charment chez ces êtres-là... leur courage, d'abord, et puis... leur casque"[32](Siraudin, 1852: 3).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Aqui é necessário retroceder ao primeiro parágrafo desse segmento, que trata da *Antiguidade de Winckelmann*, que, entre 1785 e 1804, não significava o engajamento de todo o ateliê de David. Era uma das correntes em disputa, a mais importante para o mestre, que sabia lidar com uma grande diversidade de tendências entre seus alunos. Em 1791, quando David preparava *Le serment du jeu de paume*, Anne-Louis Girodet, que sempre soube mostrar aquilo que, na Escola, havia ficado recalcado pelo engajamento republicano, apresentava *Le sommeil d'Endymion*, uma cena de grande sensualidade onde não falta um cupido crescido. Outras tantas pinturas, com temas antigos, de consumo galante e sensualidade ligeiramente manifesta, eram também comuns. *L'Amour et Psyché* (1798) de François Gérard; as duas *Danaé* (1798 / 1799) e *Pygmalion et Galatée* (1819) de Girodet; *Sapho, Paon et Eros* (1809) do próprio David, são bons exemplos, pinturas dignas da tradição dos Cupidos (1763 / 1789) de Vien[33].

Enquanto em Bruxelas David pintava seus últimos quadros, em Paris Girodet dava acabamento a um de seus últimos projetos, antes de falecer em 1824. Por ser um pintor conhecido por seus dotes letrados, traduziu odes de Anacreonte e fez uma série de desenhos ilustrativos, que estavam quase prontos antes do óbito. O acabamento foi dado por um grupo de discípulos e o livro publicado em 1825[34].

Dessa forma, Girodet deu mais um impulso ao culto a Anacreonte, que voltou a crescer na França no século XIX e teve uma espécie de auge entre as décadas de 1850 e 1880, bem na época em que Gérôme e seus amigos tomaram como pauta a palavra de ordem *neo-grec*, que teve em *Jeunes grecs faisant battre des coqs* (1846) e *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (1848), que são de Gérôme os melhores exemplos [Figs. 8 e 9].

Gérôme, que frequentou o ateliê de Charles Gleyre – que em linha de ascendência foi antes de Delaroche, de Gros, de David e de Vien – não cometeu heresia com sua pintura *neo-grec*, foi tão *frívolo* quanto Vien nas suas emulações do Antigo, que não cabem naquelas belas metáforas de Winckelmann; e, como já visto, não foi também infiel ao próprio David, cujos

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

últimos quadros, apesar da fatura e dos cenários de antiguidade austera, *são peripécias dionisíacas*, de um gênero leve que os franceses apreciavam desde os tempos em que Poussin pintou *Mars et Vénus* (1625) e *Bacchanale à la joueuse de guitare* (1625).



FIG. 8. J.-L. Gérôme, *Jeunes grecs* (1846). Fonte: Musée d'Orsay. Disponível: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/jeunes-grecs-faisant-battre-des-coqs-328.



FIG. 9. J.-L. Gérôme, *Anacréon, Bacchus et l'Amour* (1848). Fonte: Musée des Augustins à Toulouse. Disponível: https://musees-occitanie.fr/oeuvre/anacreon-bacchus-et-lamour/.

Tudo isso se comunica com a irresistível proliferação, na pintura dita *pompier*, de deusas nuas cercadas de pequenos cupidos, que fez a fama de Bouguereau, Cabanel e tantos outros. Entre 1850 e 1899, é possível identificar

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

180 menções simultâneas a "Salon" e "Anacréon" – 52 na primeira metade do XIX –, o que demonstra a constância dos temas ou da própria imagem do poeta, explorados na arte francesa.

É perceptível em Gérôme o cuidado de deixar explícito o seu vínculo com Vien (Figs. 10, 11 e 12) e Girodet (Figs. 13 e 14). Mas fez mais do que isso, diferente dos anacreônticos que não saíam de Paris, Gérôme, um artista inquieto e de imensa energia, depois de sua fase neogrega, decidiu-se por estabelecer uma relação de outra ordem com o *Antigo* e, entre 1856 e 1880, viajou como poucos[35]. Afora o Norte da Europa e o Mediterrâneo latino e grego, esteve em Constantinopla e, em sete viagens de estudos entre 1856 e 1880, circulou por Egito, Terra Santa e Oriente Próximo (Pouillon, 1988: 27). Desse pano de fundo é que deriva a *novidade* que Gérôme introduz na Escola Francesa, que consiste em dois passos; de um lado, o trânsito da pintura de história à pintura de gênero; de outro, da pintura de gênero para a pintura arqueológica, também dita etnográfica. É isso que se costuma dizer (Bonnet, 2006: 181-182; Jagot, 2013: 11; Hebert, 2016: 52).

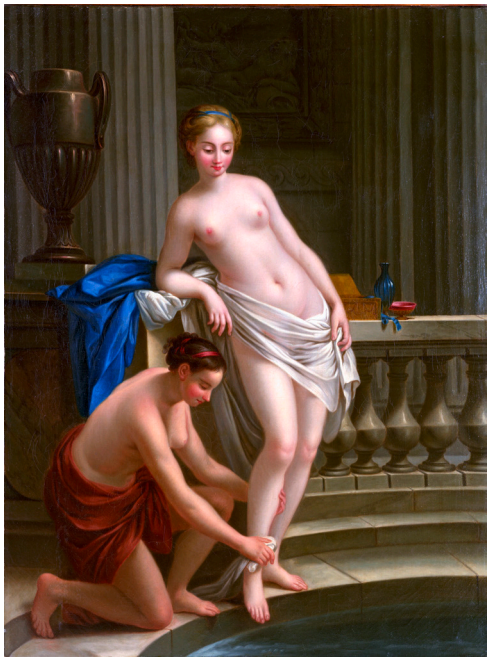


FIG. 10. J. M. Vien, *Femme grec au bain* (1767). Fonte: Museo de Arte de Ponce (Puerto Rico). Disponível: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Joseph-Marie_Vien_-_Greek_Woman_at_the_Bath.JPG.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 11. J.-L. Gérôme, *Intérieur grec* (1848). Fonte: Musée d'Orsay. Disponível: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/interieur-grec-1034.



FIG. 12. J.-L. Gérôme, *Femme nue* (1889)[36]. Fonte: Wikimedia Catalogue Raisonné 2000. Disponível: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/interieur-grec-1034.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Mas, do ponto de vista do que se entendia por pintura de gênero – assuntos ordinários do tempo presente, com tratamento realista –, pode-se dizer que Gérôme não era propriamente um praticante, já que seus trânsitos implicavam na procura de assuntos ordinários em tempos e lugares distantes; coisa que a pintura de história fazia rotineiramente, mas com assuntos extraordinários. Com isso, Gérôme produziu um giro no que diz respeito à violência e ao erotismo na representação artística, admissíveis em assuntos de Antiguidade, com seus deuses, heróis, raptos e guerras trágicas, e nas tradições bíblicas como construções morais.



FIG. 13. A.-L. Girodet, *Pygmalion et Galatée* (1812-1819). Fonte: Musée du Louvre. Disponível: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010067324.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963



FIG. 14. J.-L. Gérôme, *Pygmalion et Galatée* (c.1890). Fonte: Metropolitan Museum, New York. Disponível: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436483.

Dispensa-se então o selo de *Antiguidade legítima*, para fazer pulsar a sensualidade em um grau maior, digna de fantasias lúbricas de banho turco em aventuras coloniais, das quais *Interieur grec* e *Femme nue* de Gérôme são expressões exemplares. Ao cair o selo da *Antiguidade legítima*, cai a pintura de história, instrumento utilitário da esfera moral, veículo do *bem*, e entra em cena o *verdadeiro*, de caráter arqueológico ou etnográfico, com pretensões de realismo, que aparenta emular a *pintura de gênero* das escolas do Norte. Mas há nisso um deslocamento, pois as escolas do Norte pintavam a sua própria gente, bebendo, comendo, fazendo festa ou em um trabalho qualquer, dentro ou fora de casa. Já os percursos greco-latinos e orientalistas de Gérôme supõem um olhar para fora, que diz pouco sobre a vida comum no seu

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

próprio país; a não ser de materiais recalcados no subconsciente, saturados de erotismo e pulsão de morte, que precisam de um cenário externo – colonial – ou antigo, na bacia oriental do Mediterrâneo ou no Oriente-Médio, para serem mostrados.

As pretensões do universal

Classique, como adjetivo, é palavra que se perde no tempo, mas seu uso no século XVIII é bastante restrito; *classicisme* é mencionado pela primeira vez em 1823. Um pouco antes de classicismo, os franceses produziram uma expressão que lhes é muito cara: *âge classique*. Antes de 1815, nenhuma menção a isso. E desde então não pararam de falar de época clássica. Neoclássico, como adjetivo aparece na década de 1840 e neoclassicismo em 1890[37].

No século XIX, cerca de 20% das menções a *pompier* vêm acompanhas da palavra *classique*, em formulações que variam de conteúdo. A mais antiga já diz bastante: "Les classiques, avec leurs maréchaux traditionnels, leurs gardiens du sérail et l'éternel pompier, sont évidemment en lutte avec une école d'impressionnistes qui tend à les renverser"[38](Bazire, 1879: 3); mas, para além dessa disputa específica, as palavras se encontram na ideia genérica de que "Faire pompier en peinture, signifie traiter le classique rigide et correct (...), copier fidelement le casque d'Achille ou le sabre d'Epaminondas"[39] (Comoedia, 2 jan. 1912). O que, de certa forma, não deixa de legitimar o clássico, ao condenar apenas as suas contrafações; o que acontece também quando *pompier* é relacionado a pseudo-classique (7 menções) ou faux classique (5 menções). Na relação de classique e *pompier* percebe-se em geral a associação por contiguidade, que supõe deslizamento de um ao outro, cujo exemplo mais simples é um comentário numismático: "(...) la piece de monnaie est de composition classique, presque pompier"[40](Revue des Beaux-Arts, 1914: 5) .

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

No limite, há a fúria de Joris-Karl Huysmans contra todo o classicismo ou congêneres, em letras, artes e arquitetura, âmbito este cujos principais alvos estavam em Paris. Tamanha a sua aversão, a ponto de desejar incêndio para "(...) la Bourse, la Madeleine, le Ministère de la Guèrre, l'église de Saint-François Xavier, l'Opéra, l'Odeon, tous le dessus du panier d'un art infame"[41](Huysmans, 1889: 165). Edifícios que cabiam nas mesmas qualificações reservadas por Huysmans para o Conseil d'État: "(...) poncif, pompier, coco (...), tout ce que l'on voudra ; cette bâtisse puait le grec, le romain, le premier Empire, toutes les senteurs d'architecture les plus nauséeuses et les plus fades (...)"[42].

E sobre o modelo educativo das letras desde a emergência de *l'âge classique*, Huysmans não deixa de lembrar o que significava a sua rotina para os estudantes:

> (...) on devait admirer les lourdes balivernes d'Horace, le fatras stupéfiant d'Homère, réciter du Racine et du Virgile, du Cicéron et du Boileau, passer en revue tout le solennel ennui des époques classiques, copier des 100 et des 1000 vers, n'apprendre, au demeurant, rien qui fût utile (...). (Huysmans, 1881: 46)[43].

É certo que Huysmans era um tipo estridente, mas seus próximos como Remy de Gourmont (1923: 141) e Octave Uzanne diziam coisas parecidas; e no espectro dos alinhamentos políticos da *belle époque*, na nova e aguerrida direita, *anti-dreyfusard*, Léon Daudet e Louis Dimier – o editor chefe do jornal e o historiador da arte da Action Française – manifestavam a mesma repulsa ao *pompier* (Daudet, 1929: 29; Dimier, 1914: 243); admiravam Manet, mas mantinham distância do impressionismo.

"Quel engouement pour le style pompier ! quelle fureur pour le néo-Grec et l'académitien" (Uzane, 1888: 248)[44]. *Néo-Grec* foi palavra de ordem que entrou em jogo pouco antes da Revolução de 1848. Instalado o Segundo Império, que produziu uma nova nobreza, com gosto e estilo de vida próprios, o Príncipe Jérôme Napoléon construiu um magnífico palacete em 18, Avenue

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Montaigne, sob o comando do arquiteto Alfred Normand, imitando a casa de Diomede em Pompéia. Com magníficas pinturas murais, e uma grande coleção de obras de arte, para a qual Gérôme contribuiu com três pinturas, um *Homère aveugle*, ladeado por duas pinturas menores simbolizando a Ilíada e a Odisseia (Gautier *et al.*, 1886: 21). A residência servia ao príncipe e sua amante, a atriz Rachel, grande intérprete do teatro dos tempos de Corneille e Racine.



FIG. 15. G. Boulanger, *Répetition du Joueur de flute et de la Femme de Diomède chez le prince Napoléon* (1861). Fonte: Musée d'Orsay. Disponível em: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/repetition-du-joueur-de-flute-et-de-la-femme-de-diomede-chez-le-prince-napoleon-70034.

Ficaram famosas as festas e encontros nos quais brincadeiras sofisticadas aconteciam, envolvendo todos os convidados, que se vestiam como antigos pompeianos e posavam como "quadros vivos", representando pinturas ou poemas, como pode ser visto na pintura de Boulanger [fig. 15]. A casa foi o modelo do *bric-à-brac pompier* em arquitetura, decoração, mobiliário, ourivesaria, porcelana, bijuteria, um completo modelo de estilo

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

de vida para os arrivistas do Segundo Império – pret-à-porter, já que fábricas e casas comerciais logo tornaram disponíveis mesas, armários, luminárias, enfeites e todo tipo de objeto identificado com o *style pompéien*, que foi de imediato associado ao empreendimento. Se o palacete é anterior à emergência do termo *pompier* no registro escrito de artes e letras, no entanto, foi *chef d'oeuvre avant la lettre*, por todos os exemplos, vivos ou inertes, acumulados entre suas paredes.

Pouco antes da inauguração do palacete, sobre o Salão de 1859, Charles Baudelaire havia tratado dos neogregos:

> L'esprit français épigrammatique, combiné avec un élément de pédanterie, destiné à relever d'un peu de sérieux sa légèreté naturelle, devait engendrer une école que Théophile Gautier, dans sa bénignité, appelle poliment l'école néo-grecque, et que je nommerai, si vous le voulez bien, l'école des pointus. Ici l'érudition a pour but de déguiser l'absence d'imagination. La plupart du temps, il ne s'agit dès lors que de transporter la vie commune et vulgaire dans un cadre grec ou romain (Baudelaire, 1999: 387)[45].

Pointu, pode ser entendido como agudo, mas ao deslizar para as letras, como agudeza – *esprit*, *finesse* – facilmente resvala em *susceptibilité*. O *pointu* é um pedante.

Se a arquitetura do palácio da Avenue Montaigne poderia entrar na lista dos classicismos a serem incendiados por Huysmans, as fantasias que davam lastro ao estilo de vida do anfitrião e seus convidados, poetas, artistas, atrizes, jornalistas, políticos e arrivistas de variados matizes, eram de um *hedonismo anacreôntico*.

Pode-se dizer que *pompier*, que aparece por escrito em 1878, é um rebento do *poncif*, do *pointu* e do *pompéien*. *Pompier* diz respeito, sobretudo, a pintura (34%); mas é noção que desliza para outras artes do desenho, como escultura e arquitetura (17%); seu uso é comum nas artes cênicas: teatro, música e dança (17%); na crítica à oratória política ou cerimonial (15%); por fim, é identificável em âmbito utilitário: roupas, ornamentos, objetos de

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

decoração e mobiliário (13%)[46]. Obras, representações, rituais, estilo de vida. Pode ser um simples papel, adequado a determinadas circunstâncias, ou característica distintiva de um indivíduo.

Entre 1910 e 1930

Como já visto, entre os anos de 1910 e 1930, houve um acréscimo relativo de menções a *pompier* nos debates sobre arte, até o ocaso da noção nas décadas posteriores. Mudou a qualidade do debate, porque o grande ciclo da arte que foi dita *pompier* entrou em declínio. Além disso, na década de 1910, operou-se um completo giro geracional. Artistas importantes como Albert Besnard, Henri Gerveux, Henri Martin, nascidos entre 1849 e 1860 – mais novos do que os impressionistas, cujos nascimentos preponderam entre 1834 e 1841 –, são híbridos, porque além de formados na disciplina acadêmica incorporaram também o impressionismo como técnica e abordaram aspectos da vida moderna. Perguntado sobre o impressionismo, Georges Rochegrosse, também dito *pompier*, foi irônico ao dizer que Besnard era entre eles um dos mais destacados: "(...) parmi les impressionnistes, Besnard possède certainnement assez de talent pour avoir des audaces que nous autres nous ne pourrions pas nous permettre"[47](Gsell, 1893: 528, grifo meu) . Foi nesse período que Besnard atingiu as posições mais elevadas – eleito para a Académie de Beaux-Arts em 1912 e para a direção da Villa Médicis em 1913 – e sofreu os maiores castigos.

Na sequência das observações de Bing, em Fantasio, já referidas acima (Bing: 39), há um comentário que merece registro: "Il [Besnard] avait enfin réalisé ce prodige de choquer légèrement l'Institut, où Roujon le traitait de 'peintre de feux d'artifice', juste assez pour flatter l'amateur de hardiesses sans faire de concessions avouées aux fauves d'alors" (Fantasio, 15 juin 1913: 798)[48]. Mais uma vez a noção de *juste milieu*: "peintre de feux d'artifice", o

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

ponto de equilíbrio entre o bombeiro e o incendiário. Como ideia, com boa carga de ironia, é um achado de Roujon, um daqueles grandes servidores de Estado – foi chefe de gabinete de Jules Ferry – que circulava entre ministérios, Académie de Beaux-Arts e Académie Française. Solução já encontrada, mais de meio século antes, com os esforços de Delaroche, na tentativa de dissolver a polarização entre Ingres e Delacroix.

Ao mesmo tempo em que artistas como Besnard eram ditos impressionistas, um grupo de antigos alunos do sistema acadêmico, que havia passado pelos ateliês de Cognet, Cabanel, Bouguereau, Gérôme, Pils, decidiram assumir aquilo que antes era tido como insulto. Em fevereiro de 1912, a *Galerie Georges Petit* inaugurou exposição com o título "Les 'pompiers'"; e foram os próprios artistas lá reunidos que, em grupo, assim se disseram. Como reporta *The New York Herald*, em 21 de janeiro de 1912: "Ce groupe uniquement composé d'artistes de haut renom, a pour président M. Luc Olivier Merson et pour vice-président le sculpteur Verlet, tous deux membres de l'Institut"[49]. Não um grupo de amigos, um cenáculo ou uma confraria fluida; um grupo com presidente e vice-presidente. O fato é que a exposição não produziu grandes efeitos de ordem coletiva ou na rotina das artes, mas serviu para marcar posição e vocalizar um certo orgulho das tradições acadêmicas; o que foi possível pelo gesto inesperado, que demonstrou capacidade de criar alguma desordem no campo adversário. A propósito da exposição, Jean Paulhan (1912) elaborou uma noção de interesse não apenas para querelas artísticas, percebeu que no nome dado à exposição havia "l'argument de l'accord innatendu"[50](Paulhan, 1912): sim, somos *pompiers*. Voltarei a isso.

Em *Chronique des Arts*, a notícia foi dada em um campo intitulado "Petites Expositions"; *La Liberté*, menos simpática ao empreendimento, lembrou que tais "pompiers" eram artistas para os quais não faltavam exposições, por sua ampla visibilidade no *Salon des Artistes Français* – que chegou a ser conhecido como "le salon de Bouguereau" (Le Figaro, 1907: 3)[51]. E foi também de *La*

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

Liberté a opinião de que os expositores, reunidos sob a bandeira, não eram os seus melhores representantes, pois demonstravam ser artistas que haviam assimilado novas disposições em matéria de arte.

> (...) ces probes et sincères artistes, qui aiment passionnement leur art, qui en connaissent toute la puissance, qui vont sans cesse à l'école de la nature, qui savent regarder la vie et animer la matière, ces artistes ne sont pas 'pompiers'. (Charles, 1912: 3)[52].

O que foi dito em comentário sobre diversos expositores. Na visão do crítico, não eram artistas que combinavam com a definição para ele corrente: "(...) esclaves des formules étroites, qui n'admettent pas que l'art puisse avancer (...) et qu'on pourrai plus justement appeler des 'fossiles'"[53].

É importante ressaltar que esta não foi proposição exclusiva do crítico de *La Liberté*. De forma abreviada, a *Gazette des Beaux-Arts* foi na mesma direção, ao afirmar em sua nota crítica que alguns dos expositores não eram bons representantes do integrismo da pintura acadêmica no seu combate contra os independentes:

> M. Paul Chabas existerait-il sans M. Albert Besnard ? N'est-ce pas de Whistler que descend M. Miller ? Quant à M. Pointelin, ses synthèses d'un si éloquente mélancolie appartiennent (...) au plus pur, au plus franc et au meilleur impressionnisme. (Gazette des Beaux-Arts, 3 fev. 1912: 36-37)[54]

Além das observações sobre Miller e Pointelin, a própria associação de Besnard aos independentes foi por si indicação de que a solução do *juste milieu* estava assimilada nas hostes daqueles que se diziam *pompiers* e faziam disso uma bandeira a ser defendida. Mas *juste milieu*, alternativa postiça mesmo nos idos de Delaroche, capaz de apaziguar apenas temporariamente algumas regiões dos afazeres artísticos, era menos cabível ainda na passagem ao século XX, no acelerado trânsito da esfera artística rumo à anomia.

Aqui cabe destacar uma noção que apareceu entre as décadas de 1920 e 1930, bom indício de mudança no conteúdo do debate sobre arte na França:

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

a ideia de *École de Paris*. Aparentemente, encadear Escola – uma instituição – ao nome de uma cidade é usual em história da arte; sobretudo quando a cidade é sede de academia ou é reconhecida por tradição artística local. Há também usos de *École de Paris*, no século XIX, quando proliferaram escolas de belas artes nas províncias francesas, o que implicava na configuração de um sistema escolar institucional, no qual escolas como *de* Toulouse ou *de* Lyon relacionavam-se com a escola *de* Paris. O que aconteceu no fim da década de 1920 foi algo bastante distinto. A *École de Paris* da qual se falava então não era uma instituição escolar e se alimentava de artistas que haviam abandonado as escolas. *École de Paris, rive gauche*, mas não *Rue Bonaparte. École de Paris, Montparnasse.*

A formulação mais acabada da noção de *École de Paris* está em René Huyghe, em artigos que escreveu para *L'Amour de l'Art*, revista publicada entre 1920 e 1950. Os artigos de Huyghe produzem a percepção de que nas derivações do impressionismo, desde o fim da década de 1880, não houve uma atualização, à maneira daquelas nas quais a arte oficial assimila e consagra antigos heréticos. Mas o reconhecimento dentro de suas próprias hostes de que em suas práticas predominavam esquemas e todo tipo de artifício, que o *artista sincero* não mais admitia (Huyghe, 1933: 27).

O *artiste sincère* é evocado tanto por Huyghe como pelo redator de *La Liberté*, na crítica à exposição dos "pompiers". Sobre isso, cabe mencionar que, como noção, *artiste sincère* não existe nas duas primeiras décadas do século XIX. Como aparece em 1829, pode-se dizer que é uma invenção romântica. É de interesse observar a progressão de seu uso conforme as décadas: 1830 - 2// 1840 - 8// 1850- 24// 1860- 53// 1870- 71// 1880- 182// 1890- 259// 1900 - 293. Tanto mais se fala de *style pompier*, maior o número de alusões ao *artiste sincère*, o que pode ser entendido como contraponto.

Entre as décadas de 1920 e 1930, o Salão passou a ser visto como a representação permanente da cisão irreparável entre a arte oficial e a arte independente, aquela que representava a *École de Paris*.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

> [Le Salon] ne critique pas seulement cette École de Paris, suivant un cours chronologiquement parallèle mais lontain, satelite de une autre planète artistique, le Salon nous révèle des centaines des peintres a lui, des gloires a lui. Il ne critique pas seulement cette École de Paris, il lui réfuse tout droit de représenter l'art d'aujourd'hui ; il l'accuse d'aberration. (Huyghe, 1934: 345)[55].

No lugar de *aggiornamento* recíproco, dois planetas que não admitem estar na mesma órbita. Nem um nem outro, pois na *École de Paris* a aversão é da mesma ordem. É de interesse observar que *L'amour de l'art* – revista onde estão Huyghe, Germain Bazin, Waldemar George, Raoul Dufy, Michel Florisoone, cujas ligações com o mundo das artes eram principalmente em atividades de história, crítica e conservação –, afirma em "Notre Programe", nas folhas de rosto de seus números, a "Défense et Illustration des Arts Indépendents Français (...)". E dizem isso do alto de suas posições nos quadros superiores de curadoria e conservação no Louvre. O que vale dizer que seu planeta não era mais aquele da *Académie (l'Institut)*, da *École de Beaux-Arts* e do *Salon des artistes français*, cujos artistas eram com mais frequência ditos *pompiers*. Não mais o Louvre que resistiu até 1907 para abrigar Manet (Le Journal des Curieux, 1907).

Nas páginas de *L'amour de l'art* entre 1933 e 1934, Huyghe, Bazin e seus companheiros, escreveram uma *história da arte contemporânea* – uma rubrica que até então se restringia a raras páginas finais em livros de história da arte – tomada em si mesma, sem ser apresentada como mera continuidade do que vinha antes. Como poucos, Huyghe tratou das injúrias de Degas não de forma anedótica, mas como um episódio importante na emergência da nova figuração artística, dividida em dois planetas. Primeiro, um período de surpresa e de repulsa às novidades do impressionismo e das correntes dele derivadas, depois um momento em que alguns artistas, formados na antiga ordem percebem que havia na nova escola aspectos de grande valor que poderiam ser apropriados – Huyghe usa a metáfora do butim de guerra, da pilhagem -; foi então que começaram a girar em torno dela para descobrir o

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

que poderiam incorporar (Huyghe, 1934: 27). É nesse contexto que as frases de Degas – "Ils nous fusillent, disait Degas en un mot célèbre, mais ils vident nos poches"[56] e "Besnard, c'est, un pompier qui a pris feu" [57]– cumpriram o papel de vedar a solução de juste-milieu, sobretudo porque Albert Besnard foi o único que "sut le réaliser sans petitesse et sans gaucherie"[58] a assimilação de temas e maneiras da nova escola. E as frases de Degas foram tão mais ferozes porque "L'art de Besnard n'a pas l'accent profond des grands maîtres qu'il (Degas) admirait, mais il a un souffle, un goût de la vie, un besoin de s'épandre, une aisance seigneuriale (...)"[59]. O que tem um sentido claro: é a força de Besnard que justifica o sarcasmo de Degas.

Falsas ou verdadeiras, dentro ou fora de contexto, de conteúdo neurastênico ou reflexivo, foi então que as frases de Degas cumpriram o seu papel. De fato, a atenção aos dados na série temporal mostra muito bem que suas injúrias não existiram no século XIX, na época de afirmação do impressionismo, nem mesmo nos anos em que o *affaire Caillebotte* produziu as maiores crispações, na década de 1890. São do início da década de 1910, na época em que Besnard chegou ao topo do *planeta* mais antigo da figuração das artes e que a solução do juste-milieu estava em curso. *Un pompier qui a pris feu* é a frase que simboliza a objeção: não haverá acordo. É disso que deriva a sua posteridade.

Conclusão

Arte é o que falam dela. Mas há falas que resistem e outras condenadas ao ocaso. Muito do vocabulário da história da arte foi agregado em categorias estranhas ao seu próprio tempo; algumas até hoje resistem. É difícil imaginar arte e cultura francesas sem seu classicismo ou sua época clássica. Michel Foucault, tão atento às palavras, constrói grande parte de seu pensamento nas molduras da época clássica, que é uma invenção do século XIX; Erwin Panofsky, em um livro de imensa fortuna, culmina a história intelectual

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

da palavra *Idea* no *neoclassicismo* dos tempos de Giovanni Pietro Bellori (1613-1696) e Gian Paolo Lomazzo (1538-1592), enquadrando seus tratados em um termo inexistente; e o mesmo, posso dizer de todos que falam de Winckelmann como teórico do *neoclassicismo*.

Art pompier, *style pompier* são termos de época, *categorias nativas*, nem por isso proponho que sejam instituídos para designar a arte francesa ou internacional da *Belle Époque*, como nas torções retóricas de Thuillier. No entanto, como a perspectiva desse trabalho é figuracional, *art pompier* é termo necessário. A figuração é uma unidade, mais fluida em suas bordas, mais compacta em seu centro em razão do peso de instituições que a sustentam; correntes adversárias disputam no interior da figuração, o que significa dizer que é unidade dinâmica e antinômica. Na figuração o poder de nomear é o mais disputado, a começar por nomear aquilo que fazem. Arte. O que é arte? A produção de classicismo a partir de 1820, em clara reação ao romantismo, imprimiu na figuração um sentido, doado ao passado e prometido ao futuro. Arte tem regras; são conhecidas; não variam conforme o lugar.

Definições exógenas impostas do exterior são atos de poder, tornam-se correntes com maior facilidade quando a relação é assimétrica e a definição atinge o imigrante, o *outsider* ou grupos e camadas dominadas. No caso de *pompier*, trata-se de uma ficção, o *rapin*, suposta camada dominada de outra época, dá o troco contra um grupo dominante em vias de ser destronado, o que chamei de *bicada do mais fraco*. Mas, de fato, os alvos daqueles senhores que começaram a falar em *style pompier* não estavam no passado. Não era difícil perceber as linhas de articulação entre David, Girodet e Gérôme, Bouguereau; sob o patronato longínquo de Vien. A lógica então se inverte, todos aqueles pretendentes ao reconhecimento na figuração artística têm à mão a possibilidade de fazer troça com os vitoriosos do *Salon des Artistes Français*.

A maneira mais simples de lidar com a definição exógena, quando é apenas um ruído que vem de polos mais fracos, é ignorá-la; mas, depois que

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

se generaliza e passa a fazer estragos, "l'argument de l'accord innatendu" (Paulhan, 1912) pode ser uma boa alternativa, como aconteceu na exposição de 1912 na *Galerie Georges Petit*; mas há o problema do momento oportuno; na maré montante da força do adversário, aparece como capitulação. Enquanto *nabis*, *fauvistes* e *cubistes* aceleravam a marcha, os *pompiers* demonstravam a capacidade de produzir um bom *impressionismo*. Não há acordo quando o adversário que acusou já deixou de ser o que era, tem o seu próprio planeta e soube colocar sob suspeita as crenças da arte acadêmica – não é feita por *artistas sinceros*.

Mas o problema *pompier* não se resume àquele núcleo dominante da figuração artística – Gérôme, seus aliados, seus herdeiros, que ocupavam as posições centrais –, se a conclusão fosse essa, eu estaria apenas na busca de inverter o que fizeram os revisionistas, que certificaram a simplificação do problema, tal como aparecia na visão triunfalista da *saga do impressionismo*, fundada nas dicotomias Pompier / Avant-garde; Gérôme / Degas; burguesia / proletariado. Visão falseada que facilitou o descrédito imposto pelas interpretações de Vaisse e Thuillier.

Esse é apenas um lado do problema *pompier*, que transcende a pintura e mesmo as artes do desenho. Desde que Paris recebeu entre o Diretório e o Império os inúmeros carroções com obras da Antiguidade e do Renascimento, pilhadas nas Guerras Napoleônicas, a capital francesa e o Louvre, inaugurado em 1803, estavam prontos para disputar com imensa vantagem a condição de legítimos herdeiros de Atenas e Roma. A produção de artes e letras das décadas seguintes foram coerentes com esse propósito. Na época em que os Estados viviam a mutação nacional e se orientavam para as particularidades de sua história e cultura, a França renovava a sua crença de protagonista do universal com a invenção de *época clássica*, de *classicismo* e dos modelos escolares que lhes deram sustentação. E assim o fez no que diz respeito tanto aos seus usos de Antiguidade como ao Antigo. O Antigo – anacreôntico – que poderia ser fonte de desmesura ou até de ruptura, foi

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

esquematizado, reificado e transformado em mercadoria de luxo ou grande decoração para o ornamento do Estado.

Si tu ne peut vivre / Sans un Apollon, / C'est Anacréon, / Ami, qu'il faut suivre. Nos tropeços do desejo do universal que invadiu a França, Anacréon se insinuou pelas bordas e entrou por muitas brechas para ganhar o centro da cena. *Pompier* como sarcasmo é reação ao que se produziu com isso: absorção sistêmica em larga escala de modelos e conteúdos *apolíneos* e *dionisíacos*.

Referências

BANVILLE, T. de. Contes fantastiques.*Gil Blas*, 12 nov. 1880. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75246400/f1.image.r=; acesso em 05 jul. 2024.

BAUDELAIRE, C. *Écrits sur l'art*. Presentation et notes F. Moulinat. Paris: LGF, 1999.

BAZIRE, E. La foire aux pains d'épices. *Le Rappel*, Paris, 15 avr 1879. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7530538m.r= ; acesso em : 05 jul 2024.

BEAUNIER, A. A travers les Revues – Paul Cézane. *Le Figaro*. Supplément litteraire du dimanche, p.2, 12 oct. 1907. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k272933k/f3.image.r= . acesso em: 05 jul. 2024.

BERNARD. Automne (l'). In: ENCYCLOPÉDIE POÉTIQUE ou Recueil complet de chef-d'oeuvres de poésie sur tous les sujets possibles. T. 2. Par Gaigne, Alexis Toussaint de, 1778.81, p. 422-428. Disponível em:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10402192/f434.item.r= ; acesso em: 05 jul. 2024.

BING. Tête de Turc – M. Besnard. *Fantasio* – Magazine Gai, p. 798, 15 juin 1913. Disponível em : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t511924353/f16.item ; acesso em: 05 jul. 2024.

BONNET, A. *L'enseignement des arts au XIXe siècle*: la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2006.

CELEBONOVIC, A. Peinture kitsch ou réalisme bourgeois : l'art pompier dans le monde. Paris: Seghers, 1974.

CHARLES, E. *La Liberté*, Paris, p. 3, 24 jan. 1912. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k47976555/f3.item.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

COQUIOT, G. *Degas*. Paris: Librairie Ollendorff, 1924. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6572234f?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

COQUIOT, G. *Le vrai J-K Huysmans*. Avec un portrait de Raffaëlli. Paris: Bosse, 1912. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4058660?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

DAUDET, L. (Le Figaro, 8 mars 1895. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2832061/f1.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

DAUDET, L. *Stupide XIXe siècle*. Paris: Grasset, 1929. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t5373448r?rk=42918;4; acesso em: 05 jul. 2024.

DIMIER, L. *Histoire de la peinture française au XIXe siècle* (1793-1903). Paris: Delagrave, 1914. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9773484f?rk=64378;0; acesso em: 05 jul. 2024.

DUPIN, C. *Essai historique sur les services et les travaux scientifiques de Gaspard Monge*, 1829. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56128715/f52.image.r= ; acesso em: 05 jul. 2024.

FRANCIS, H. S. Jacques Louis David: Cupid and Psyche. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, v. 50, n.2, p.29–34, feb. 1963. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/25151934?read-now=1&seq= ; acesso em: 05 jul. 2024.

GAUTIER *et al*. *Le palais pompéien de l'avenue Montaigne*: études sur la maison gréco-romaine, ancienne résidence du prince Napoléon / par Théophile Gautier, Arsène Houssaye, Charles Coligny, 1886. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6458492n?rk=21459;2. ; acesso em: 05 jul. 2024.

GENET-DELACROIX, M. C. Vies d'artistes: art académique, art officiel et art libre en France à la fin du XIXe siècle. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n.1. p. 40-73, 1986. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1986_num_33_1_1346?q=; acesso em: 05 jul. 2024.

G. J. Actualités. *Le Bulletin de l'art ancien et moderne*: supplément hebdomadaire de la Revue de l'art ancien et moderne, p. 242-3, 01 jun. 1931. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5780502f/f3.image.r= ; acesso em: 05 jul. 2024.

GIFFREY, J. J. Marchés passés par le Bureau de la Ville avec plusieurs artistes en 1763. *Revue de l'art français ancien et moderne*, p. 3-5, 1888. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5824627f/f9.item; acesso em: 05 jul. 2024.

GIRODET, A.-L. *Anacréon*. Recueil de compositions dessinées par Girodet et gravées par M. Chatillon. Paris, 1825. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84543600/f11.item; https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5548564f?rk=42918;4#; acesso em: 05 jul. 2024.

GONSE, L. Aquarelles, dessins et gravures au Salon de 1877. *Gazette de Beaux-Arts*, p.156.169, 01 jul. 1877. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k203105d/f168.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

GOURMONT, R. de. *Epilogues*. Réflexions sur la vie, 2eme série, 1899-1901. Paris: Mercure de France, 1923. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23500g?rk=107296;4; acesso em: 05 jul. 2024.

GSELL, P. A propos des salons. *Revue Bleue*, la Revue politique et litteraire, 29 avr. 1893.

HÉBERT, O. *La peinture d'histoire en France sous le Second Empire libéral (1860-1870)*. Thèse de doctorat. Université Blaise Pascal (Clermond-Ferrand), 2016. Disponível em: https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01674242v2/document; acesso em: 05 jul. 2024.

HUYGHE, R. Suites de l'Impressionisme. *L'Amour de l'Art*: revue mensuelle, p.25-27, 1 janv. 1933. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226156d/f37.item.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

HUYGHE, R. (1934). Le salon. *L'Amour de l'Art*: revue mensuelle, p. 345-348, 1 janv. 1934. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4226030t/f93.item; acesso em: 05 jul. 2024.

HUYSMANS, J.-K. Certains : G. *Moreau, Degas, Chéret, Whistler, Rops, le Monstre, le Fer*. Paris: Tresse & Stock, 1889. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040746p?rk=21459;2; ; acesso em 2024.

HUYSMANS, J.-K. *En ménage*. Paris: G. Charpentier, 1881. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65419087?rk=42918;4; acesso em: 05 jul. 2024.

HASKELL, F. Un mécène itelien de l'art neoclassique françai. In: ____. *De l'art et du goût jadis et naguère*. Paris: Gallimard. 1989, p. 107-144.

JAGOT, H. *La peinture néo-grecque (1847-1874)*: réflexions sur la constitution d'une cathégorie stylistique. Thèse de Doctorat, Université de Paris – Ouest, 2013. Disponível em: https://bdr.parisnanterre.fr/theses/internet/2013PA100017_1.pdf; acesso em: 05 jul. 2024.

LAMBIN, G. *Anacréon*: Fragments et imitations. Nouvelle édition [en ligne]. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2022. DOI : https://doi.org/10.4000/books.pur.33241; acesso em: 05 jul. 2024.

LAROUSSE, P. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*: français, historique, géographique, mythologique, bibliographique.... T. 13 POUR-R. Paris, 1866-1877. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205365n?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

MOREAU-VAUTHIER, C. *Gérôme, peintre et sculpteur*: l'homme et l'artiste, d'après sa correspondance, ses notes, les souvenirs de ses élèves et de ses amis. Paris: Hachette, 1906. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6578375k?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

MOREAU-VAUTHIER, C. *La peinture : les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux*. Paris: Hachette, 1913. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97533389?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

NANTEUIL, L. de. *David*. New York: Abrams Inc., 1990.

ORY, P. «Comme si de rien ne fut» ou la gloire des Pompiers. Contribution à l'histoire du goût. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 39, n. 1, p. 127-147, 1992.

PAULHAN, J. Le Salon des Pompiers. *Le Spectateur*, p. 151-154, avr. 1912. Disponível em: https://jean-paulhan.fr/textes/le-salon-des-pompiers; acesso em: 05 jul. 2024.

POUILLON, F. L'ombre de l'islam : les figurations de la pratique religieuse dans la peinture orientaliste du 19ème siècle. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. v. 75, 1988, p. 24-34.

ROUJON, H. La vie de Gérôme. *In*: *Gérôme: huit reproductions fac-simile en couleurs*, 1910, p. 17-41. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65723052?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

SIRAUDIN de Sancy *et al*. *Trois amours de pompiers*. 1852. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=YzEsKryl9PsC&dq=Trois+amours+de+pompier&hl=pt-BR&source=gbs_navlinks_s; acesso em: 05 jul. 2024.

SIZERANNE, R. de la (1912). Degas et l'Impressionnisme. *Revue des Deux-Mondes*, p. 36-56, 1 nov. 1917. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k431873t?rk=21459;2; acesso em: 05 jul. 2024.

THUILLIER, J. *Peut-on parler d'une peinture pompier?* Paris: PUF, 1984.

TOUSSAINT, H. Le réalisme de Courbet au service de la satire politique et de la propagande gouvernamental. *Buletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, Année 1979 ; Paris, SHAF, 1981, p. 241-244.

VAISSE, P. Thomas Couture ou le bourgeois malgré lui. *Romantisme*, n. 17-18, p. 103-122, 1977.

VAISSE, P. Les raisons d'un retour: retrouvailles ou ruptures ? *Le Debat*, n. 10, p. 12-28, 1981.

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

VAISSE, P. *Deux façons d'écrire l'histoire. Le legs Caillebotte*. Paris: Editions Ophrys, 2014.

VOLLARD, A. *Degas*. Paris, 1924. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6577195b/f15.item; acesso em: 05 jul. 2024.

WINCKELMANN, J. J. *Histoire de l'art dans l'Antiquité*. Traduction de D. Tassel. Paris: Librairie Générale Française, 2005.

Jornais e Revistas

EXCELSIOR: journal illustré quotidien, Paris, (1917/09/28). Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4606234k/f5.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

GIL BLAS, Paris, 16 mai 1890. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k75282329/f1.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LA PRESSE LIBRE, Paris, 16/12/1868. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3876412w/f3.image.r=. acesso em: 05 jul. 2024.

L'ACTION FRANÇAISE: ORGANE DU NATIONALISME INTEGRAL, Paris, (1921 juil 6). Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7609092/f4.item.r=. acesso em: 05 jul. 2024.

LA LIBERTÉ, 29/3/1918. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4793932z/f1.item.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LA REVUE DES BEAUX-ARTS: gazette hebdomadaire, Paris, 7 juin 1890. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7054983d/f1.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LA REVUE DES BEAUX-ARTS: gazette hebdomadaire, Paris, 1 mai 1914. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k120125j?rk=150215;2; acesso em: 05 jul. 2024.

LA REVUE HEBDOMADAIRE: romans, histoire, voyages, Paris, Plon Librairie, 20/3/1897. Disponível em:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k37972859/f142.item.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

L'ATTAQUE, 6 dec 1891. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62421512/f1.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LE CHARIVARI, Paris, 12/04/1868. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k30538227/f1.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LE CHARIVARI, Paris, 26 mai 1890. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3069762j/f1.item.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LE CORSAIRE, journal des spectacles, de la littérature, des arts, des moeurs et des modes, Paris, 16 avr. 1829,. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k46889676/f1.item.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LE GAULOIS: littéraire et politique, Paris, 13/10/1917. Disponível em:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k537404d/f3.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

LE JOURNAL DES CURIEUX (1907). Numéro spécial consacré à Edouard Manet. Paris, n. 27, p. 1-2, 10 mars 1907. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3221244/f3.image.r=; acesso em: 05 jul. 2024.

Notas

* Ciências Sociais - PUC-SP. Livre 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), Arte oficial do Segundo Império? Realismo em Chesneau e Meissonier (Modos, 2023). E-mail : gomesjr@uol.com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3199-6368.

1 Atenta à linguagem das artes no período em tela, a pesquisa fez uso intenso de aceleradores de buscas por palavras e expressões em Gallica; algumas tomadas isoladamente, outras em buscas simultâneas de dois termos separados por 10, 20 ou 30 outras palavras, o que gerou estatísticas de menções e de correlações. Do século XIX são disponíveis 311.330 documentos (livros, edições diárias de jornais,

edições periódicas de revistas). A unidade mínima é a "menção", de uma palavra ("pompier", por exemplo) ou dois termos encadeados ("style pompier"; "faux classique"). Como examinei a emergência e a generalização de muitas noções usei o critério de separá-las por décadas.

2 De forma breve, mas segura e amparada em vasta bibliografia, Pascal Ory faz um balanço preciso do processo de reabilitação da pintura pompier entre as décadas de 1960 e 1980 (Ory, 1992)

3 Tradução livre: "Ninguém ainda identificou o momento no qual a palavra 'pompier' é introduzida no domínio das artes, nem seu sentido original. Deve ter surgido um belo dia nos ateliês parisienses de pintura. Seu uso era corrente desde a primeira metade do século?".

4 Tradução livre: "Outrora eram ditos pompiers os discípulos de David que cobriam com capacetes as cabeças de seus invariáveis gregos e romanos".

5 Tradução livre: "Um dia, Degas, que tinha o dom das frases grosseiras 'finesseculares', define Albert Besnard, que às vezes manuseava a cor mais como fauvista do que como impressionista, como 'um bombeiro que pegou fogo'; e Gérôme, o mais acusado e o mais intransigente, responde à ofensa ao declarar – não sem bom senso: 'É mais fácil ser incendiário do que bombeiro'".

6 Tradução livre: "São as mulheres que me escrevem. Mas eu não respondo. Se eu tivesse que apagar todos os incêndios por mim provocados, não teria alternativa além de me transformar em bombeiro".

7 Tradução livre: "Esse gigante microscópico não tem medo do escândalo. Pode-se mesmo dizer que o procura, que falem apenas dele, não importa o preço".

8 Tradução livre: "Para as massas, o Sr. Thiers é um homem acabado; há alguma coisa mais supérflua do que um bombeiro quando o fogo apagou? Como ele supõe, é verdade que há ainda em muitos lugares incêndios a serem apagados, o que piora a sua situação. Muito cedo vão descobrir que é ele quem anima o fogo.// O Sr. Thiers, nos bastidores, dirigia a oposição excitando-a de tal maneira a ponto de não conseguir controlá-la em seguida, bombeiro impotente contra o incêndio por ele mesmo ateado."

9 Tradução livre: "Houve um dia no qual o romantismo nos libertou, o que para todo mundo foi um alívio, porque os heróis celebrados pela escola de David, ou, para falar com justiça, os caudatários de David, eram tirados de baixos-relevos antigos, armados de um certo capacete muito bem conhecido e de uma certa espada, ou vestidos de uma invariável toga; figuras de mármore, que não aparentavam estar vivas nem ter vivido, e que representavam aquilo que os aprendizes chamam de estilo bombeiro."

10 *Ibidem*: 150.

11 *Ibidem*: 151.

12 Tradução livre: "o aprendiz era uma espécie de vassalo, escravo mesmo, submetido às vontades e a todos os caprichos (de alguns) de seus camaradas mais velhos(...)".

13 Tradução livre: "Hoje, por exemplo, Fedra veste túnica, Teseu e Hipólito vestem costume grego, estilo bombeiro como dizem os aprendizes".

14 Tradução livre: "Os clássicos, com seus marechais da tradição, seus guardiões do serralho e o eterno pompier estão evidentemente em luta com a escola dos impressionistas que tende a superá-los".

15 *Poncif*, na origem, é termo técnico de ateliê de desenho e pintura, é uma folha picotada na qual são reproduzidos os contornos do desenho de uma obra de arte; no começo do século XIX, se dizia que Rafael transferiu para o alto das paredes do Vaticano os desenhos preparados no ateliê por meio de *poncifs* (Dupin, 1829: 50). Mais tarde, passa à condição de adjetivo para referir-se à falta de originalidade, quando se transforma em sinônimo de clichê, até chegar à dimensão de afetação, voltando à condição de substantivo para indicar um tipo humano.

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

16 Tradução livre: "(...) a arte *pompier* remete necessariamente às instituições oficiais, ao capitalismo e à burguesia, portanto, e a '*avant-garde*' às forças revolucionárias, ao proletariado, portanto".

17 Tradução livre: "Mirbeau, um pompier que ateia fogo"; "Besnasd, um pompier que pegou fogo";

"(...) quando expôs La femme en jaune, foi chamado por (Jean Louis) Forain 'le pompier que pega fogo'".

18 Tradução livre: "Sim, mas você é protestante e os protestantes e os judeus caminham de mãos dadas no l'affaire Dreyfus".

19 Tradução livre: "Além de sermos fuzilados, reviram os nossos bolsos".

20 Tradução livre: "O que você quer que eu faça, sou como o cavalo que ganhou o Grande Prêmio e nunca recebe mais do que seu pote de aveia".

21 Tradução livre: "Agora podemos ver o pompier Degas, despojado de seus acessórios tomados de séculos anteriores, apresentar-se ao fogo na simples parafernália do bombeiro moderno".

22 Tradução livre: "(...) que (ele) se alinhou à bandeira dos impressionistas, embora só lhes pertença pela cauda de sua sobrecasaca".

23 Tradução livre: "É mais fácil ser incendiário do que ser bombeiro".

24 Tradução livre: "Em uma comissão, um homem da política faz um longo discurso, critica o ensino das Belas Artes, que é demolido de cabo a rabo, mas nada propõe para ocupar o lugar das ruínas que ele acaba de produzir. No seu turno, Gérôme se levanta e começa a falar nos seguintes termos: 'Senhores, é mais fácil ser incendiário do que ser bombeiro'!

25 Tradução livre: "(...) por todo lado brilha a arte surpreendente da qual o Sr. Gérôme é o profeta. Pompier 1°, reina como um mestre absoluto".

26 Tradução livre: "uma coleção de quadros indignos em todos os aspectos de semelhante hospitalidade, serem expostos em alguns dias nas paredes do Museu Nacional do Luxemburgo".

27 Tradução livre: "em grande parte [obras] defeituosas, próximas da extravagância".

28 Tradução livre: "[a Academia foi] formada para se ocupar de tudo aquilo que possa contribuir para o progresso e aperfeiçoamento das diferentes partes das belas artes".

29 Tradução livre: "Se você não pode viver / Sem um Apolo / É Anacreonte / Amigo, que dever ser seguido. / Aprende a mostrar / Tua galante lira: / Se você quer cantar, / Que Baco te inspire / O terno delírio / Que, caro à Thémire / Se faz escutar. (tradução literal).

30 Esses dois quadros fazem um tríptico com *Sapho, Phaon et l'Amour* (1809), encomenda do Príncipe Youssoupoff, que fazia parte da comitiva de Alexandre III em visita à França, onde fez questão de conhecer David e seu ateliê (Nanteuil, 1990: 40).

31 *L'Amour et Psyché* foi encomenda de Sommariva (Haskell, 1989a), colecionador italiano, o que não exclui a possibilidade de David, na encomenda, realizar propósitos também seus.

32 Tradução livre: "(...) tenho uma queda por essa variedade de soldado... há duas coisas que me encantam nesses tipos... sua coragem, em primeiro lugar, e, além disso,... seu capacete"

33 *Sappho à Leucate* (1801 – Bayeux, Musée Baron Gérard) de Gros não está nessa lista, a despeito de o culto a Sappho ter sido paralelo e complementar ao de Anacréon, mas é uma pintura que está mais próxima de Prud'hon do que de Vien ou David.

34 Houve complacência com "Anacréon" de Girodet, mas predominou a crítica mordaz. A revista Le Corsaire, sugere que os amigos e discípulos do artista, na tentativa de fazer dele também um poeta, o deixaram bem próximo do ridículo (Le Corsaire, 16 avr. 1829: 1).

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

35 Para o pensamento evolucionista, dominante na época, ir ao Oriente Médio ou adiante era como ir ao Antigo.

36 *Fenme nue* (1889) de Gérôme é pintura classificada em Wikimedia como "esboço": *Nude woman' preparatory sketch for 'Women at the bath'*. É bastante cabível a ideia de que seja citação de Femme grec au bain de Vien, o que pode sustentar a hipótese de que as inúmeras cenas orientais de mulheres no banho, preparando-se para receber seus donos, sejam glosas do *fundador da escola*. Por onde andou o quadro de Vien, antes de chegar ao acervo do Museo de Arte de Ponce, em Porto Rico, é difícil saber, mas sabe-se também que há cópias de Femme Grec, uma delas no Musée Henri-Martin em Cahors.

37 Um artigo sobre isso está em preparo. No primeiro quarto do século XIX, "art classique" é mencionada 4 vezes, no segundo, 87 vezes, no terceiro, 442 vezes, no último, entre 1876 e 1899, 937 vezes. O que parece indicar que a verdadeira época clássica das artes francesas é a segunda metade do século XIX.

38 Tradução livre: "Os clássicos, com seus marechais da tradição, seus guardiões do serralho e o eterno pompier estão evidentemente em luta com a escola dos impressionistas que tende a superá-los".

39 Tradução livre: "A fatura pompier em pintura significa tratamento clássico, rígido e correto (...), copiar fielmente o capacete de Aquiles ou o sabre de Epaminondas".

40 Tradução livre: "A peça de moeda é de composição clássica, quase pompier".

41 *Ibidem*: 161. Tradução livre: "(...) a Bolsa, a Madalena, o Ministério da Guerra, a igreja de São-Francisco Xavier, a Ópera, o Odéon, o suprassumo de uma arte infame".

42 Tradução livre: "(...) clichê, *pompier*, bizarro (...), tudo que se queira; essa construção tem o fedor do grego, do romano, do primeiro Império, todos os odores de uma arquitetura nauseabunda das mais insípidas".

43 Tradução livre: "(...) era necessário se extasiar com as cansativas futilidades de Horácio, as surpreendentes confusões de Homero, recitar Racine e Virgílio, Cícero e Boileau, passar em revista todo o solene tédio das épocas clássicas, copiar de 100 a 1000 versos e não aprender, em resumo, nada de útil (...)"

44 Tradução livre: "Quanta paixão pelo estilo pompier! Quanto furor por neogrego e acadêmico."

45 Tradução livre: "O espírito francês epigramático, combinado com um elemento de pedanteria, destinado a dar um toque de seriedade à superficialidade natural, foi capaz de engendrar uma escola que Theophile de Gautier, em sua benignidade, de forma polida, nomeou de escola neogrega, e que eu nomearei, se quiserem, de escola dos agudos (pointus). Nesse caso, a erudição tem por objetivo disfarçar a ausência de imaginação. Na maior parte do tempo, trata-se apenas de transportar a vida comum e vulgar para um ambiente grego ou romano".

46 Tradução livre: "Essas porcentagens têm caráter aproximativo, foram feitas a partir de um primeiro inventário, com base em buscas aleatórias nas quais recolhi 59 menções".

47 Tradução livre: "(...) entre os impressionistas, por certo, Besnard possui talento suficiente para apresentar audácias que muitos de nós não poderíamos nos permitir".

48 Tradução livre: "(Besnard), enfim conseguiu realizar o prodígio de chocar ligeiramente o Instituto, onde Roujon o tratava como 'pintor de fogos de artifício', o suficiente para seduzir o amador de dificuldades sem fazer concessões explícitas aos fauves de então".

49 Tradução livre: "Esse grupo, unicamente composto por artistas de grande renome, tem por presidente o Sr. Luc Olivier Merson e por vice-presidente o escultor Verlet, ambos membros do Instituto".

50 Tradução livre: "O argumento da admissão inesperada".

MODOS
revista de história da arte
volume 9 | número 1
janeiro - abril 2025
ISSN: 2526-2963

51 Com o progressivo desengajamento do Estado na Terceira República, os salões passam a ser organizados por associações de artistas; entre os acadêmicos, o mais importante era o *Salon des Artistes Français*, dito de *Bouguereau*; desde 1890, depois de dissenções entre Bouguereau e Meissonier, abre-se o *Salon National des Beuax-Arts*, dito de Meissonier. As repercussões da disputa na imprensa são inúmeras e duradouras; para a conjuntura específica das artes no momento da inauguração do *Salon National* em maio de 1890; cf. La Revue des Beaux-Arts (7/6/1890); Le Charivari (26/5/1890) e Gil Blas (16/5/1890). Alinharam-se a Meissonier, Puvis, Carolus Duran, Besnard, Gerveux, Rodin...

52 Tradução livre: "(...) esses honrados e sinceros artistas, que amam apaixonadamente sua arte, da qual conhecem toda a sua potência, que frequentam ininterruptamente a escola da natureza, que sabem observar a vida e animar a matéria, esses artistas não são 'pompiers'.".

53 *Ibidem*: 3. Tradução livre: "(...) escravos de fórmulas estreitas, que não admitem que a arte possa avançar (...) e que poderiam ser chamados de 'fósseis'".

54 Tradução livre: "Sem Albert Besnard, existiria o Sr. Paul Chabas? Não é de Whistler que descende o Sr. Miller? Quanto ao Sr. Pointelin, suas sínteses de eloquente melancolia pertencem (...) ao mais puro, ao mais franco e ao melhor impressionismo".

55 Tradução livre: "[O Salão] não critica apenas essa Escola de Paris, seguindo um curso cronologicamente paralelo, mas afastado, satélite de um outro planeta artístico, o Salão nos apresenta centenas de pintores seus, com suas próprias glórias. Ele não critica apenas essa Escola de Paris, ele lhe recusa o direito de representar a arte atual, ele a acusa de aberração".

56 *Ibidem*: 17. Tradução livre: "Eles nos fuzilam, dizia Degas em uma frase célebre, mas reviram os nossos bolsos"

57 *Ibidem*. Tradução livre: "Besnard é um pompier que pegou fogo"

58 *Ibidem*. Tradução livre: "[Besnard] soube realizar sem mesquinharia, sem timidez e sem embaraço (...)"

59 *Ibidem*. Tradução livre: "A arte de Besnard não tinha a dicção profunda dos grandes mestres que (Degas) admirava, mas tinha um fôlego, uma vivacidade, um desejo de se expandir, uma elegância senhorial".

Artigo submetido em março de 2024. Aprovado em julho de 2024.