

A renovação da pintura de paisagem no século XIX: O plein air, a École de Barbizon e a formação francesa de Henri-Nicolas Vinet

Elaine Dias

Como citar:
DIAS, Elaine. A renovação da pintura de paisagem no século XIX: O plein air, a École de Barbizon e a formação francesa de Henri-Nicolas Vinet. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 8, n. 3, p. 88–128, set.2024. DOI: 10.20396/modos.v8i3.8677329. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8677329.

Imagem [modificada]: Jean-Baptiste-Camille Corot, Paisagem com camponesa, 1861, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Doação Arnaldo Guinle, 1950. Foto: Google Arts.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

A renovação da pintura de paisagem no século XIX: O plein air, a École de Barbizon e a formação francesa de Henri-Nicolas Vinet

The renewal of landscape painting in the 19th century: the plein air, the École de Barbizon and the French training of Henri-Nicolas Vinet

Elaine Dias*

RESUMO

A renovação da pintura de paisagem na França, no século XIX, deu-se, inicialmente, com o protagonismo de pintores como Camille Corot, Gustave Courbet e dos artistas da chamada *École* de Barbizon, especialmente de Théodore Rousseau. Durante as décadas de 1830 e 1850, os trabalhos destes artistas revelavam a prática de estudos em *plein air*, de esboços acabados e da experiência do pintor diante da paisagem. Discípulo de Corot, Henri-Nicolas Vinet, pintor que vive no Rio de Janeiro entre 1856 e 1876, formou-se a partir destes métodos, atuando em Fontainebleau e na Normandia, entre outros locais. Pretende-se, neste artigo, discutir o processo de renovação da pintura de paisagem na França, entendendo a formação de Vinet antes de sua chegada ao Brasil.

PALAVRAS-CHAVE

Paisagem. *École* de Barbizon. *Plein air*. Henri-Nicolas Vinet. Século XIX.

ABSTRACT

The renewal of landscape painting in France in the 19th century, initially took place with the protagonism of painters such as Camille Corot, Gustave Courbet and the artists of the so-called École de Barbizon, especially Théodore Rousseau. During the 1830s and 1850s, the works of these artistes revealed the practice of plein air studies, finished sketches and the painter's experience in the landscape. A disciple of Corot, Henri-Nicolas Vinet, a painter who lived in Rio de Janeiro between 1856 and 1876, was trained using these methods, working in Fontainebleau and Normandy, among other places. The aim of this article is to discuss the process of renewal of landscape painting in France, understanding Vinet's training before his arrival in Brazil.

KEYWORDS

Landscape. *École* de Barbizon. *Plein air*. Henri-Nicolas Vinet. Nineteenth Century.

Introdução

Estar diante da natureza era prática comum do pintor de paisagem. Pequenos esboços em aquarela, em óleo e desenhos constituíam instrumentos essenciais para a compreensão da natureza, isto é, para a captação da luz e da atmosfera, das formas dos elementos naturais para o desenvolvimento do olhar, conduzindo à posterior produção da pintura no ateliê. Até as primeiras décadas do século XIX estes eram, sobretudo, exercícios informais e espontâneos - ainda que elaborados – destinados a auxiliar na composição final, não sendo, portanto, expostos e comercializáveis (Morton; Munro; Luijten, 2020: 12).



FIG. 1. Jean-Baptiste-Camille Corot , *Paisagem com camponesa*, 1861, óleo sobre tela, 26 × 42 cm , Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.Doação Arnaldo Guinle, 1950. MASP.00066 Fotografia: Google Arts.

Esse cenário começa a mudar a partir, sobretudo, da década de 1830. O interesse cada vez maior dos artistas pelo desconhecido, o distanciamento das regras clássicas, a portabilidade dos materiais e o desejo de inovar nas formas e cores impulsionaram a transformação dos métodos e da execução

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

da pintura de paisagem, renovação esta que conhecerá seu auge na década de 1870, com o movimento impressionista. Gustave Courbet, Camille Corot [fig. 1] e os artistas da chamada *École* de Barbizon foram os primeiros protagonistas dessas mudanças na França. No Brasil, coube ao artista francês Henri-Nicolas Vinet operar essa mesma transformação. Sua filiação a Corot, mencionada pelos jornais do Rio de Janeiro, confirma as inovações empreendidas pelo artista, tornando-se, também ele, um dos protagonistas da renovação do gênero da paisagem no Brasil.

Vinet chega à capital da corte em 1856. Pintor de paisagem, foi um dos artistas mais apreciados pela crítica e pelos colecionadores brasileiros no século XIX. Em sua longa permanência no Rio de Janeiro, cidade onde faleceu em 1876, participou de exposições e representou a natureza tropical de diversas maneiras, recebendo críticas positivas e negativas a respeito, sobretudo, da forma como compunha suas telas, repletas de empastamentos e, por vezes, tons escurecidos. Em sua primeira aparição nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes, em 1859, a pintura *Vista da Normandia*, de autoria do artista e pertencente ao colecionador J. G. le Gros, mostrava ao Rio a sua formação francesa, sendo, possivelmente, a obra que apresentou no *Salon* parisiense de 1848. Em 1860, ao apresentar cinco paisagens, os críticos brasileiros mencionam sua filiação a Corot, ora colocando-o como "um dos melhores alunos de Corot"[1] (Échos de Rio de Janeiro. Ouverture du salon brésilien. In: Courrier du Brésil, 23 dez. 1860, n. 52: 4), ora considerando-o "o seu filho perdido":

> Sr. Vinet podia gabar-se de ser discipulo de Corot. Corot o pintor harmonioso por excellencia; (...) que faz folhas que não pegam nos ramos; ramos que pegam apenas aos troncos, e que apezar dessa falta de destreza commove e attrahe pelo seu talento, observação, poesia, e maravilha com a sua côr terna e melancolica, e com o esplendor e affrouxamento gradual das suas côres nos céos. O Sr. Vinet é de um temperamento, de um talento opposto ao do mestre. É o seu filho perdido! A sua pintura energica, forte e mesmo brutal, os seus céos pesados, empastados, côr de chumbo, os seus longes de uma côr azul esverdeada, os seus segundos planos tão vigorosos

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> como os primeiros, não recordam em nada, o repetimos, a pintura poetica do Sr. Corot. (Exposição no palácio da academia imperial das Bellas-Artes. Paisagens, marinhas, flôres, frutas. In: Diário do Rio de Janeiro, 27 jan 1861, n. 27: 1-2) [grafia original]

A crítica refere-se, possivelmente, à "Vista da baía de Guanabara"[2]. A tela apresenta, de fato, o céu pesado e tonalidades escuras, mas, ao contrário daquele julgamento, ela não se distancia dos ensinamentos do mestre Corot e nem mesmo das obras de muitos artistas da *École* de Barbizon, tais como Théodore Rousseau. A menção à "falta de destreza" de Corot denota, por um lado, a dificuldade de compreensão das inovações do pintor e, por outro, um certo conservadorismo derivado dos métodos clássicos.

Vinet segue no Brasil a mesma prática empregada na França a partir da observação direta do natural, obedecendo as cores da paisagem e a luz ofertada pelas horas do dia. Pouco tempo depois, os críticos também mencionaram suas incursões pela floresta da Tijuca ao seguir o caminho tomado por ele próprio e por seus colegas franceses que adentravam as matas de Fontainebleau ou subiam as montanhas e rochedos da Normandia. Há poucos estudos, no Brasil (Chaimovich, 2017), sobre a renovação da pintura de paisagem proposta pelos artistas de Barbizon, Courbet e Corot no período de formação de Vinet entre as décadas de 1830 e 1850. Como se deu esse processo? Como os artistas franceses transformaram a maneira de observar o natural a partir dos estudos ao ar livre? Como os ensinamentos de Pierre-Henri de Valenciennes foram seguidos e ultrapassados por estes artistas para a fundamental transformação da pintura de paisagem? E, sobretudo, como Vinet se coloca em meio a esse grupo e como discípulo do mestre Corot?

Para entendermos a transformação da pintura de paisagem, discorreremos sobre a importância da teoria e dos estudos em *plein air*, as inovações propostas por Courbet, assim como a questão do acabado e do inacabado, conceitos fundamentais para entendermos a renovação do gênero. Passaremos, então, para a compreensão dos elementos que designam

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

a chamada *École* de Barbizon, abordando a importância do local e dos artistas que ali estiveram – especialmente Théodore Rousseau – e, finalmente, a relação de Vinet com a região de Fontainebleau, com os artistas de Barbizon e com o mestre Corot, central em sua formação e filiação antes e depois da chegada ao Brasil.

Os estudos em plein air e a transformação da paisagem: teoria, tradição e inovação

Se os impressionistas ganharam a alcunha de artistas do *plein air* a partir da década de 1870, esta mesma prática era parte comum e essencial na carreira dos pintores paisagistas entre o século XVIII[3] e início do século XIX. Em 1708, Roger de Piles dedicou uma parte de seu *Cours de Peinture par principes* à pintura de paisagem, evocando, entre outros aspectos, a importância da perspectiva e da prática do *plein air* para a representação detalhada dos elementos da natureza, como as árvores, montanhas e o céu em diferentes horas do dia e estações do ano (De Piles, 1708: 244-245, 247). Além disso, a passagem quase obrigatória por Roma levava os artistas a experiências mais cotidianas na captura da luz e na busca pela essência do natural[4].

É nesse contexto romano que o francês Pierre-Henri de Valenciennes conquista um lugar de excelência. Ele publica *Élémens de perspective à l'usage des artistes* entre 1799-1800, oferecendo aos artistas um extenso manual sobre a perspectiva, os esboços em *plein air* e a pintura de paisagem, abordada especificamente na segunda parte do texto denominada *Réflexions et Conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage*. Artista formado pela tradição de Claude Lorrain e Nicolas Poussin, enfatiza a importância da idealização da natureza e sua associação ao estudo do natural. A prática do *plein air* poderia relacionar-se, assim, ao tema pastoril ou a outros que evocassem a pintura de história. A captura da luz na atmosfera de acordo com as horas do dia deveria ser feita de modo rápido, em pouco tempo, ao

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

contrário da longa permanência dos artistas no mesmo local, "porque todo estudo a partir do natural deve ser feito rigorosamente dentro do intervalo de duas horas no máximo: e se é um efeito do sol nascente ou poente, não deve levar mais de meia hora"[5] (Valenciennes, 1799: 407).

A busca pelo instante de forma rápida proposta por Valenciennes foi, de certa maneira, usada mais tarde pelos impressionistas na captura do instante, ainda que o resultado tenha sido completamente diferente. Com essas técnicas, recomendava que fosse encontrada a essência do lugar no que ele chamava de *paysage portrait* (Valenciennes, 1799: 479-482). A nomenclatura remete aos chamados *portraits d'arbre*, forma com que teóricos e críticos pensarão, mais tarde, as composições de artistas da paisagem, tais como Camille Corot e Théodore Rousseau. Os diversos estudos de Valenciennes realizados na Itália por volta de 1780, hoje conservados no *Musée du Louvre*, mostram de maneira bastante clara a técnica e o interesse do artista, onde se nota o detalhamento de arquiteturas, ruínas, de troncos de árvores, rochedos, como em *Nemi. Étude de troncs et racines*, as composições com largos planos de céus para compreensão das mudanças das horas do dia em *Vue de Rome par temps d'orage, dit aussi Vue de Rome le soir/Rome orage-chaud*, os pontos de vistas diferenciados no detalhamento de elementos da paisagem, notados em *Sur la rive du lac de Nemi* e *À la villa Farnèse: arbre devant une maison rustique*[6]. Para ele, o encontro com a natureza era determinante para a afirmação do pintor de paisagem: "É o amor pelo campo, o desejo de contemplar o espetáculo da natureza e, acima de tudo, a ardente ambição de representá-la, que determinaram nossa profissão"[7] (Valenciennes, 1799: XXIV). Ainda que os escritos e o método de Valenciennes estivessem intimamente ligados à formação acadêmica e neoclássica (Galassi, 1990: 243), ele foi uma figura chave no desenvolvimento dos estudos ao ar livre, abrindo o caminho para a consolidação de um método fundamental não apenas para os esboços, mas, futuramente, para a pintura de paisagem finalizada.

Estas regras foram indispensáveis a Achille-Etna Michallon, vencedor do *Grand Prix de Paysage Historique* instituído em 1817[8]. Embora a criação do

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

prêmio se voltasse a questões políticas, visando a restauração das glórias de Louis XIV nos tempos de Louis XVI, como bem destaca Peter Galassi (1990: 237), uma das consequências é que, de fato, houve, por parte de Michallon, a consagração dos temas clássicos, mas igualmente de Roma como um dos espaços ideais para os estudos dos efeitos da luz na natureza, a exemplo de seu mentor Valenciennes. Michallon foi um dos mestres de Corot[9], que também teve a Itália como um dos principais locais de formação e de desenvolvimento dos estudos em *plein air* na década de 1820. Mas foi na França que Corot começou a operar a mudança, tornando-se, segundo Galassi (1990: 246), "a ponte entre o mundo de Valenciennes e Bidault e o mundo de Pissaro e Monet"[10]. Galassi (1990: 245) ainda afirma que "na Itália, Corot foi o herdeiro de uma rica tradição, com quase meio século de idade; na França, ele foi um pioneiro"[11].

Ao lado de Corot, Gustave Courbet também foi fundamental na transformação da visão do artista frente ao natural e dos gêneros artísticos, entre eles a paisagem. Suas monumentais obras *l'Enterrement à Ornans* e *L'Atelier du Peintre*, de 1855[12], e a tela *La Rencontre* ou *Bonjour M. Courbet*, de 1854, mostram o confronto à hierarquia dos gêneros, a elevação da pintura de gênero e da paisagem, as incursões diretamente sobre o motivo e o conhecimento de si próprio em meio ao natural. Em *Bonjour M. Courbet*[13], o artista mune-se de todos os aparatos necessários para o deslocamento em meio à natureza, reflexo de um certo nomadismo, do artista marginal entregue ao mundo em busca de si, como já ressaltou Jorge Coli (2007). Courbet encarna ainda a idéia do *artiste-paysan*[14] e do *homme-paysage*, vistas nas metamorfoses presentes em sua série de *Puits Noir*[15], consideradas o "ateliê" do pintor e o autorretrato do artista, o *l'homme de roche*, como bem destaca Segolène Le Men (2017: 279-282, 292).

É notória sua produção quando estava em exílio na Suíça, mas o artista interessou-se também pela Normandia – pintando, entre outras paisagens, as célebres falésias de Étretat – e pela região de Franche-Comté,

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

representando as águas das fontes e de rios como o Sena, cascatas, rochedos e árvores (Joly; Laurent, 2022: 10), em composições caracterizadas ora por pinceladas mais fluidas na captura do instante e da instabilidade da natureza (Alix-Leborgne, 2022: 17), ora pela materialidade das tintas na representação da força do natural (Duret, 1918). Como bem ressalta Bruno Foucart (1995: 101; 107-108), nas montanhas e rochedos de lugares como o Jura, Ornans ou Étretat, vemos *la structure des choses*, enfatizada, muitas vezes, por um interesse geológico e descritivo ou pela relação sentimental do artista com o local.

É bem verdade que a década de 1840 foi fundamental a essa transformação na maneira de Courbet, à sua atuação como artista em busca do desconhecido, ao seu papel perante o natural e às representações realistas (Font-Réaulx, 2018: 35). Mas é importante também pensar o quanto Courbet e os artistas da *École* de Barbizon compartilhavam os mesmos interesses, seja nos estudos e na pintura em *plein air* ou em esboços finalizados no ateliê. A esse respeito, Pomarède (2018: 54) destaca:

> Quando pintava paisagens "puras", as vistas no sentido clássico do termo, ou paisagens ao ar livre no espírito da Escola de Barbizon, Courbet expressava plenamente aquilo que em seu tempo era a concepção de paisagem: uma representação fiel do lugar e uma representação realista dos "ornamentos" naturais, unidas pela evocação de sentimentos provados *in loco* e sem a adição de qualquer narrativa que fosse extrínseca à representação daquele fragmento específico da natureza. Nas paisagens puras, Courbet não inseria figuras, nem ações, nem conteúdos anedóticos. Na verdade, suas vistas refletiam a maneira como sua geração havia reinterpretado e precisado a representação objetiva da natureza. Sua contribuição para a renovação da paisagem por volta de 1850 é, portanto, tão importante quanto aquela realizada por um Théodore Rousseau ou por um Camille Corot. Com o mesmo talento, Courbet sabia reinterpretar a natureza trabalhando em ateliê ou relembrar um lugar observado a partir do natural para utilizá-lo em uma paisagem com figuras, renovando efetivamente o conceito de paisagem histórica.[16]

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Courbet e os artistas de Barbizon eram movidos pelo mesmo desejo de romper as amarras dos gêneros artísticos, seja para fundi-los ou confundi-los diante do espectador, seja para dar a eles novos significados a partir da liberdade e do sentimento do artista. Eles não faziam parte da mesma "escola", sua "maneira lhe resta própria, à diferença dos *barbizoniens*"[17], como já lembrou Foucart (1995: 139), mas as composições de Courbet e dos colegas de Barbizon terminavam por compartilhar cenas, ângulos, detalhes, tonalidades, inovações nas composições e no papel do artista diante da paisagem. As lições de Valenciennes começavam, portanto, a ganhar um outro prisma e a geração de artistas das décadas de 30 a 50 – entre eles Henri-Nicolas Vinet – pavimentava o caminho da renovação da paisagem e enfrentava novos limites e dilemas em suas composições.

Limites e dilemas entre o acabado e o inacabado na pintura de paisagem

A prática do exercício ao ar livre e as inovações em curso ligavam-se a duas questões centrais ao desenvolvimento da pintura de paisagem na segunda metade do século XIX: o aprimoramento dos materiais e a composição em esboço finalizada. Acerca dos materiais, Roger de Piles já mencionava a tal caixa portátil que os artistas levavam para os estudos, além de outras comodidades relativas ao cavalete móvel descrito na *Encyclopédie* de Diderot e d'Alembert, segundo nos relata Anthea Callen (2020: 33). Algumas pinturas mostram os artistas ao lado desses materiais, como na tela de Nicolas Antoine Taunay – *A Cascatinha da Tijuca*[18] – ou naquela de Corot intitulada *Le Petit porteur de chevalet*, datada entre 1823 -1824[19], em que o pintor aparece diante da paisagem portando seus instrumentos. Callen (2020: 36; 2015: 33-104) aponta que as tintas embaladas em tubos com tampas de rosca produzidas desde 1841, as tintas estáveis, as inovações dos pigmentos, os cartões mais apropriados graças aos avanços da química na década de 1850, os formatos

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

mais leves e reduzidos de chassis e telas nos anos 1860, as maletas cada vez mais funcionais davam ao artista mais comodidade, criatividade e a possibilidade de permanecer horas diante do motivo.

A inovação desses instrumentos liga-se à segunda questão, isto é, a fusão entre o estudo e o acabado, ou a decisão de tornar o inacabado uma obra pronta. A recepção das obras de diversos artistas ao longo do século XIX foi muitas vezes tratada pela crítica de arte por meio desse viés, quando, na realidade, o conceito de acabado na pintura de paisagem sofreu modificações justamente em razão da ampliação e da centralidade da prática do *plein air* na composição das obras. Théophile Thoré aborda de maneira sutil o problema no *Salon* de 1844, ao comentar as pinturas do artista em sua *Lettre à Théodore Rousseau*:

> Eu te dizia que se pode também acusar o sol de fazer mais regularmente esboços e que os efeitos vagos são os mais frequentes na natureza. É raro, pelo menos em nosso clima, que a paisagem seja escrita positivamente com linhas fixas. No entanto, você não ficou mais comovido com minhas razões, porque você não estava procurando o *finito* na pintura, mas o infinito na poesia. [20](Thoré, 1870:13 [Salon 1844]).

Thoré foi um dos principais críticos a problematizar essa questão em seus escritos sobre a paisagem, voltados, justamente, à obra de Rousseau. O que antes era entendido como esboço pode passar a ser visto e exposto como acabado. Essa questão, no entanto, levou algumas décadas para ser definitivamente aceita e superada pelos críticos do século XIX, e até mesmo pelos artistas que, normalmente, conservavam seus estudos de modo privado, optando por não os expor, apenas utilizando-os como uma etapa do trabalho. Nas décadas de 1830 e 1840, os pintores mergulharam nessa problemática e transformaram a maneira de pintar, dando o veredito de finalizada para a composição a partir de um processo longo de experiências frente ao natural. John Constable já havia mostrado, no *Salon* de 1824, como a questão do estudo e da obra finalizada poderia se "fundir" em uma mesma composição, como bem ressalta Michael Clarke (2020: 28). O impacto da *touche d'esquisse* de sua

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Charette de foin[21] (Clarke, 2020: 29), composta de um emaranhado de tons em verde de uma aparência inacabada, operou mudanças fundamentais na pintura francesa. Além disso, o olhar distanciado do ideal e sua preferência pelo local ofereciam novos rumos para o pintor de paisagem. Albert Boime (1986: 89-90) destaca que o problema se intensifica nesse período quando Eugène Delacroix, impactado justamente por Constable, apresenta, desde o *Salon* de 1824, pinturas compostas de muitos empastamentos, de cores em movimento, vistas como *sketch-finish*, isto é, composições antes guardadas como esboços ou etapas para o quadro final, que passam a ser mostradas como obras finalizadas[22]. O mesmo acontece com Corot, Rousseau e outros artistas de Barbizon que, nos salões da década de 1840, igualmente apresentam obras que, como bem enfatiza Vincent Pomarède, confrontam o dilema do estudo e do acabado, e sua relação com o *plein air*:

> Pouco a pouco, artistas reconhecidos reivindicam, portanto, não apenas a liberdade de trabalhar *en plein air*, mas igualmente a legitimidade de expor estudos executados em tais condições. Mas notamos que se trata de estudos para os críticos ou para os próprios artistas, e não ainda obras executadas como tais. Ainda resta um passo essencial a ser dado: apresentar pinturas executadas inteiramente a partir do natural como verdadeiros quadros, que não provêm de uma simples cópia literal da natureza por seu autor, mas que procedem de um real ato criador. A esse respeito, foi preciso esperar Camille Corot e Théodore Rousseau para que a pintura *en plein air* fosse finalmente considerada como um quadro inteiro por si só.[23] (Pomarède, 2020: s/n.)

Muitas telas de Corot, Rousseau e outros artistas do *plein air* eram finalizadas em ateliê, isto é, muitos "esboços" realizados ao ar livre sofriam retoques, ainda que mantivessem a mesma estrutura. No caso de Corot, ele é visto ora na mesma chave de Rousseau, ou seja, de pintores que realizavam esboços acabados, ora visto como um artista que realizava estudos preparatórios ao ar livre. A questão, no entanto, passa a ser central na visão do artista e suas escolhas, especialmente no que se refere a Corot:

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> O que é novo não é a prática do *plein air*, é que a obra realizada dessa forma não será mais necessariamente ou exclusivamente um estudo e, sobretudo, que não há mais fronteira entre a natureza e o ateliê, dois mundos que antes eram estritamente distintos na tradição acadêmica. Muitas vezes é difícil determinar o que se tira de um ou de outro, porque o paisagista mistura os dois; a natureza observada, capturada "no ato", mas também rememorada, imaginada – as impressões e as sensações, tudo contribui para o quadro final. A fronteira se confunde: a natureza é um ateliê e vice-versa, mas o ateliê é também, para Corot, um canto da natureza onde o artista redescobre as sensações do mundo exterior, que ele conta com humor e poesia nas observações relatadas por Théophile Silvestre: "Depois de minhas excursões", diz ele, 'convido a Natureza a vir passar alguns dias em minha casa; é quando começa minha loucura; com o pincel na mão, eu procuro avelãs nos bosques de meu ateliê, eu ouço os pássaros cantarem, as árvores tremerem com a brisa; eu vejo os córregos e rios correndo carregados de mil reflexos do céu e de tudo o que vive em suas margens; o sol se põe e nasce em minha casa'.[24] (Salé, 2020: 41)

Este ponto verdadeiramente nevrálgico pode ser também a chave para o reconhecimento do que Peter Galassi (1990: 246) considera como modernização da paisagem na França:

> A Chave para a moderna pintura de paisagem francesa é justamente o fato de que o novo recurso da pintura ao ar livre não estava isolado da grande ambição do ateliê. A conquista de Corot não foi derrubar Valenciennes, mas recriar um intercâmbio frutífero entre os lados opostos de seu legado[25].

A prática de estudos e da pintura em *plein air* – entre os quais os esboços e os esboços-finalizados – avança consideravelmente a partir da década de 1840, quando os pintores franceses se interessam cada vez menos pela Itália e mais pelo seu próprio país, explorando as paisagens da Normandia, de Auvergne, de Barbizon e da floresta de Fontainebleau, entre outros locais, gerando resultados que escaparão das regras clássicas da pintura de paisagem. A *École* de Barbizon é central no desenvolvimento da nova forma de ver o natural, onde a experiência do artista na paisagem constitui parte fundamental na renovação do gênero.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

A École de Barbizon e a experiência da natureza

École de Barbizon é um termo cunhado pela crítica de arte e pela historiografia em referência aos artistas do *plein air* que passaram e viveram na pequena cidade da região francesa de Seine-et-Marne, onde está também a floresta de Fontainebleau. Edmond e Jules de Goncourt dão protagonismo ao local em seu romance *Manette Salomon*, publicado em Paris em 1867. No segundo volume da obra, o pintor Coriolis e Manette viajam até a cidade, hospedando-se no tradicional albergue Ganne, local que recebeu diversos artistas, entre eles Corot, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Narcisse Diaz de la Peña, François Millet, entre outros. Coriolis está ao lado de outros pintores na sala de jantar, após um dia de estudos diante do natural:

> E ao redor da mesa alegre, tudo ria: o grande *bouffet* com suas sopeiras de galo e sua grande cabeça de *dix-cors* [oito anos ou mais]; a sala de jantar com todas as suas pinturas em tiras de madeira branca, onde o álbum da *École* de Fontainebleau parece estar emoldurado. O dia morria sobre todo esse pequeno museu, pintado por todos os hóspedes de Barbison, e que coloca em suas paredes, atrás das cadeiras daqueles que jantam, a sombra ou o *souvenir*, os nomes daqueles que jantaram ali, escritos com uma pincelada, em um dia chuvoso, com um resquício de estudo e a verve de seu primeiro talento, em todos os quadros pendurados: paisagens, ovelhas, bosques, guarda-chuvas cinzentos na floresta, cavalos, canis, caças com vestimentas vermelhas, naturezas-mortas, crepúsculos mitológicos, sol no Rialto, canoagem no Sena, amores frágeis batendo à porta de Mercúrio[26] (Goncourt, 1995: 332)

Atualmente, no *Musée des Peintres de Barbizon*, situado na mesma casa do albergue Ganne, podemos ver as pinturas descritas por Coriolis nos móveis e nas paredes da casa[27]. Edmée e François Ganne abriram as portas do albergue em 1822 (Forges, 1962: 32). O lugar abrigava os artistas e também vendia alguns produtos, entre os quais café, açúcar e tabaco. A região atraía os pintores[28] em razão de seus campos de lavoura, da floresta de Fontainebleau (Georgel, 2007) e do pequeno deserto localizado em meio

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

às árvores, contando ainda com rochedos e o rio Sena (Parinaud, 1994: 30). Os artistas que frequentavam o local vinham na corrente do impacto realista promovido pelos ingleses desde o *Salon* de 1824, sem desconsiderar a importância da escola realista holandesa de paisagem.

Sarah Herring (2019: 16) relata que foi Hector Callias o primeiro a mencionar o termo "École de Barbizon" em um artigo publicado na revista *L'Artiste*, em 1866. Antes de Callias, Théophile Thoré (1870: 45) analisou as obras daqueles artistas no *Salon* de 1861, mencionando a "nouvelle école de paysage". Mas foi em 1890 que David Croal Thomson publicou o livro *The Barbizon School of Painting* – ainda hoje uma referência fundamental –, discorrendo sobre os pintores que passaram pelo albergue Ganne. Foi o primeiro livro inteiramente dedicado à produção dos artistas da "Barbizon school". Após Thomson, e no mesmo ano, John Mollett publicou *The Painters of Barbizon – Millet, Rousseau, Diaz*, igualmente dedicado aos pintores da *École*[29]. A denominação ligava-se não apenas ao lugar, mas à forma como os artistas pintavam suas obras e se relacionavam com a natureza.

Corot foi, certamente, o primeiro artista mais célebre a se hospedar no albergue Ganne em Barbizon, ainda que ele não possa, segundo Bouret (1972: 66), ser completamente assimilado ao lugar, se comparado aos outros artistas. Corot, que havia já viajado à Itália entre os anos de 1825 e 1828, interessa-se pela paisagem da França, pela paisagem de seu país. Barbizon, Normandia, Bretanha, Auvergne, entre outros locais, correspondem ao seu desejo de retratar o local, abordando aspectos naturalistas da paisagem, a exemplo de Constable. A viagem continua, mas ela se transforma. E não apenas para Corot, mas para aqueles que viajam a Barbizon e tornam a natureza o seu próprio ateliê, aprofundando o percurso obrigatório ao pintor de paisagem, isto é, o conhecimento dos lugares a partir dos estudos realizados diretamente do natural. O foco distancia-se cada vez mais do modelo clássico e encontra novos valores no conhecimento das árvores, das montanhas, das águas e da luz, a depender das estações e das horas do dia, resultando em estudos rápidos e esboços finalizados.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

A afirmação de Barbizon como local do artista da paisagem e do *plein air* dá-se nas décadas de 1830[30] e 1840. Muitos artistas começam a se estabelecer não apenas no albergue Ganne, mas também comprando propriedades na *Grande Rue*[31]. Rousseau e Dupré, artistas muito próximos, empreendem algumas viagens juntos pela França, mas Barbizon será sempre um retorno certeiro para eles e para outros pintores. As características que uniam os artistas de Barbizon podiam ser vistas nos salões franceses, chamando a atenção dos críticos que, como Edmond About (1855: 215), reconhecem o processo criativo, o *plein air* e os resultados semelhantes: "Cinquenta ou sessenta artistas, com a mesma força ou parecida, se dispersam espalhados pelos campos com armas e bagagem. Eles retornam a Paris, eles comparam seus quadros na próxima exposição e eles constatam que fizeram mais ou menos a mesma coisa"[32]. Ainda que o comentário pareça um tanto irônico, ele deixa escapar, justamente, a ideia inovadora da *École*.

Estas eram características comuns aos artistas que passaram ou que viveram em Barbizon. Eles também utilizavam duas telas nas incursões pela natureza – uma para a luz da manhã e outra para o crepúsculo da tarde (Marumo, 1975: 58) – mas, para problematizar o comentário de About, é possível dizer que há especificidades na produção daqueles artistas, ao menos se compararmos aqueles que hoje são os mais célebres. Rousseau, um dos mais emblemáticos, Dupré, Diaz de la Peña e Troyon apresentam em suas pinturas elementos que os aproximam e os distinguem, assim como o mais diverso do grupo, Millet, um dos únicos a portar uma mensagem social e sentimental por meio de suas figuras na paisagem. Se Millet interessava-se mais prontamente pelo trabalho no campo, pela representação do camponês e a poesia que envolvia sua relação com a lavoura, se Troyon inclinava-se a mostrar os animais nas pastagens, Rousseau, Dupré e Diaz tinham uma preferência pelo estudo direto da floresta – de suas árvores, troncos e rochedos – e do pequeno deserto que se formava em meio a Fontainebleau, le Gorges d'Apremont. A respeito dessa diversidade e de suas dificuldades de classificação, Vincent Pomarède (2002: 18) pontua:

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> Mas, paralelamente a estas dificuldades de definição e de classificação - e talvez por causa delas -, o que surpreende então, quando se estuda a abundante bibliografia dedicada aos artistas que trabalharam na Floresta de Fontainebleau é justamente o incômodo, ou a impossibilidade da história da arte de qualificar esteticamente os pintores que fizeram parte da *École* de Barbizon. De modo geral, o ecletismo de seus olhares voltados à natureza desconcerta os comentadores e aparece então realmente como uma nova característica do fenômeno '*barbizonnien*', já que o trabalho desses artistas, unicamente fascinados pela natureza, pela luz, pelas formas vegetais e minerais e sua representação, parece escapar das "capelas" artísticas existentes e dos combates profissionais em curso.[33]

A dificuldade de uma análise mais específica sobre a produção dos artistas de Barbizon, a novidade que adentrava os salões e atraía os olhares da crítica, a busca pela afirmação no sistema artístico e a emergência de um novo gosto privado, começavam a abalar os alicerces da história da arte. Uma nova pintura de paisagem se formava em detrimento da paisagem histórica já consolidada pelos séculos, cujos maiores expoentes na França eram Claude Lorrain e Nicolas Poussin. Além disso, o prêmio de *Paysage historique* criado em 1817 não renovou de forma expressiva essa escola francesa ainda muito pautada no modelo clássico. Corot começava a abrir essa via, sendo considerado, segundo Pomarède, o *chef de l'école française de paysage* em 1845, mas o grupo de Barbizon ampliou consideravelmente esse caminho. Ainda que alguns artistas conservassem um certo sentimentalismo em relação à natureza em meio às inovações, tais como o próprio Corot, a questão do acabado e do inacabado, os empastamentos, os pontos de vistas distintos dos tradicionais voos de pássaro, a mudança da luz nas diferentes horas do dia, as cores em detrimento de linhas, os planos mais livres em suas dimensões de terra e céu, o interesse pela natureza *tout court*, isto é, árvores, troncos, montanhas, animais, demonstravam a ruptura progressiva com aquela tradição.

Há ainda outros aspectos a serem considerados quanto aos artistas de Barbizon, tais como os contrastes entre luz e sombra, que ocupou, muitas vezes, um lugar central nas composições. Muitas pinturas realizadas em

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

plena floresta eram, de fato, muito escuras. Os tons de cinzas, verdes e marrons eram correntes nas pinturas dos artistas, e o recurso da iluminação de algum ponto da paisagem, central ou superior, foi bastante utilizado por eles. Rousseau, especificamente, utilizava o marrom como marca de suas obras (Herring, 2019: 29), como notamos em *L'allée des châtaigniers*[34], elemento relacionado à sua admiração pela escola holandesa, igualmente importante para os colegas de Barbizon, e também à utilização do betume (Schulman; Bataillès, 1999: 50). Isto provocava, inicialmente, um efeito de grande transparência nas obras, escurecendo-as com o passar do tempo, alterando consideravelmente as cores e, por vezes, causando danos à tela (Schulman; Bataillès; Sérafino, 1997: 15). Corot também foi "acusado", em muitas ocasiões, de escurecer suas telas, de usar sempre o mesmo tom para representar locais diferentes, assim como Vinet também foi julgado no Brasil pelo escurecimento excessivo da paisagem carioca. Estes eram sintomas de uma mesma formação, de um mesmo interesse por parte do artista em sua experiência com a paisagem, isto é, da tentativa de capturar da forma mais realista possível os aspectos coloríticos e os contrastes de luz e sombra oferecidos pela natureza diante de seus olhos em diferentes momentos do dia e em distintos locais, representando na tela as suas percepções *sur le motif*. Estas percepções eram muitas vezes contrárias ao que se esperava do artista da paisagem no que se refere a pontos de vista, à preferência de uma composição iluminada ou mais voltada às regras daquele gênero, elementos habituais ao crivo da crítica e que continuavam, de certa maneira, a balizar a recepção e a compreensão da paisagem realista.

Essas características podem ser vistas também nas pinturas que ainda são conservadas nos móveis e nas paredes do antigo albergue Ganne, hoje *Musée des Peintres de Barbizon*[35]. O pequeno edifício preserva, em suas paredes e mobiliários, alguns registros da passagem dos artistas, que pintavam retratos e autorretratos com os utensílios do ofício de pintor nas paredes, em pinturas e desenhos, e também paisagens em armários e suportes semelhantes a portas penduradas na parede. Entre estas representações,

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

há uma paisagem pintada sobre um painel de madeira. Neste painel, há ainda outras 4 pinturas de paisagem, todas juntas, um pequeno espaço vazio onde se visualiza a madeira, isto é, o suporte onde todas as obras foram pintadas, e uma espécie de *trompe-oeil* abaixo de uma delas, representando a parte de trás de dois pequenos quadros, semelhante aos chassis. Uma das pinturas representa a Baía de Guanabara com o Pão de Açúcar ao fundo, do lado direito, algumas jangadas e uma figura – talvez uma mulher negra, com saia vermelha e camisa branca – com um cesto na cabeça. A pequena obra nos leva a formular hipóteses sobre a possível passagem de Henri-Nicolas Vinet pelo albergue Ganne. A imagem tem ainda em seu contorno uma espécie de emolduramento, simulando uma passagem que parece imitar troncos de árvores. Esta "moldura" que simula uma passagem em *trompe-l'oeil*, apresenta tons escuros e marrons, à semelhança de muitas obras feitas pelos artistas de Barbizon, conforme apontamos acima. Esta pintura não está assinada, assim como as outras duas que fazem parte do conjunto. No mesmo painel, encontram-se duas pinturas assinadas por E. R. e datadas de 1856. Parece-nos que as pinturas do conjunto foram realizadas pelo menos por dois pintores diferentes. Na legenda colocada ao lado deste pedaço de madeira com as paisagens, não há informações precisas sobre as representações, mas há o nome de dois pintores chamados Hugues Martin e André-Charles Villemot e a seguinte informação:

> Atribuído a Hugues Martin (1809 - ?) e a André-Charles Villemot (1822 ou 1823-1893). Painel com quadro inverso e paisagens. Pintura a óleo sobre painel de madeira. Félix Pigeory descreve assim os dois quadros pendurados em ambos os lados da lareira nesta sala: Uma das duas telas já passadas a estado de quadros é de M. Chiffart [sic], *Grand Prix de Rome*, que a deixou em 1851 como um símbolo de sua presença e de seus estudos em Barbizon; a outra é o resultado da colaboração dos Srs. Martin e Voillemot.[36]

Algumas pinturas, no entanto, como mencionamos acima, são assinadas por E.R., nome que não aparece na legenda, e são datadas de 1856,

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

o que pode excluir a hipótese inicial do painel ter sido "deixado" em 1851. Aventa-se a hipótese de que a legenda parece referir-se a alguma outra representação, possivelmente existente naquela data, neste local. Para a paisagem do Rio que não está assinada, talvez possamos imaginar – embora não tenhamos qualquer prova documental, é importante frisar – que Vinet seja seu autor. Nesse caso, se seguirmos esta ideia hipotética, emergem alguns questionamos: Se de fato for o autor, Vinet teria pintado essa vista antes de partir para o Rio? O cenário natural em *trompe l'oeil* que parece ser a floresta de Fontainebleau seria uma memória de sua passagem por Barbizon e o Pão de Açúcar um sinal de sua viagem ao Rio de Janeiro, em 1856? Ainda não encontramos fontes documentais que comprovem que Vinet esteve hospedado no albergue Ganne, mas, por outro lado, não temos conhecimento de outros pintores de passagem por esta região que viajaram para o Rio de Janeiro. Outra hipótese a ser levada em conta, caso não seja comprovado que Vinet é o autor da obra, é a possibilidade desta imagem ter sido realizada por outro artista, comprovando o interesse dos pintores que frequentavam o albergue Ganne pela natureza tropical do Rio de Janeiro, o que poderia, ainda, ter despertado o interesse de Vinet em viajar e conhecer o Brasil[37].

O albergue Ganne hospedará um número cada vez maior de artistas nas décadas de 1840 e 1850, especialmente na época da epidemia do cólera em Paris, em 1849, segundo nos relata Charles Léger. Ele menciona ainda as pinturas realizadas pelos artistas em vários locais do albergue:

> Em Barbizon, o albergue Ganne estava na moda. Em 1849, a colônia tinha cerca de quarenta pensionistas "a cinquenta e quatro por dia", com pão e vinho a seu critério. E com três refeições e acomodação. É um albergue-museu, as paredes, as portas e as lareiras são cobertas de retratos e de caricaturas, de paisagens, de cenas cômicas, *pochades*, desenhos, estudos, esboços, que constituem o mais singular conjunto de obras de artistas executadas por artistas bem-humorados. Basta um olhar; os olhos brilham, os rostos ganham vida. Ouvem-se piadas e a sociedade gargalha.[38] (Léger, 1946: 105-106).

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Os artistas viajaram a Barbizon para observar diretamente a natureza, distanciando-se da idealização do natural, voltando-se ao conhecimento das árvores da floresta, do pequeno deserto em meio a Fontainebleau, dos rochedos, montanhas, da rusticidade e da vida no campo, traduzidos em estudos, esboços e, por vezes, pequenas pinturas ao ar livre, acabadas em ateliê ou inacabadas, instaurando uma nova forma de percepção e de representação da natureza.

Théodore Rousseau, chefe da École de Barbizon

Dezoito meses após a morte de Rousseau, ocorrida em 1867, Alfred Sensier publica na *Revue de l'Art et de la Curiosité*, o texto *Souvenirs sur Th. Rousseau*. Amigo do artista, ele relata o pensamento do pintor e a forma com que ele se entregava à natureza:

> Eu ouvia a voz das árvores, ele me dizia; as surpresas de seus movimentos, suas variedades de formas e até sua singularidade de atração pela luz haviam subitamente revelado a linguagem das florestas. Todo esse mundo de flora vivia silencioso e eu adivinhava os sinais; eu queria conversar com elas e poder dizer a mim mesmo, por meio dessa outra linguagem da pintura, que eu havia colocado o dedo no segredo de sua grandeza.[39] (Sensier, 1872: 52)

Essa relação do artista com a natureza foi objeto da exposição *Théodore Rousseau: la voix de la forêt*, realizada em 2024, no *Petit Palais*, em Paris[40]. Rousseau é recolocado na história da arte, após décadas de esquecimento. Nunca é demais lembrar o quanto a ascensão do Impressionismo, a partir da década de 1870, obscureceu a importância dos pintores de Barbizon. Na exposição do *Petit Palais*, Rousseau foi relembrado pela sua forma de olhar o natural, pela inovação proposta ao lado de outros artistas e por seu papel como defensor da natureza, concretizada em ações de preservação das florestas (Dargnies-de-Vitry, 2024: 10-18; Théodore, 2024). Artista diversas vezes recusado nos salões franceses, chamado de *le grand refusé*

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

pelos críticos do período, Rousseau demonstrou a importância de seu papel como promotor de uma nova percepção da natureza, da "espontaneidade do efeito" – como já apontou Théophile Thoré[41] –, de uma relação mais íntima do artista diante do natural, onde a pintura em *plein air* e o conhecimento da floresta ocupavam lugar central. É importante trazer para esta discussão o papel de Rousseau neste período, uma vez que o artista teve papel central na transformação do gênero, e foi atuante na mesma época da formação de Vinet na França.

Aos quinze anos de idade, Rousseau frequenta o ateliê de Jean-Charles-Joseph Rémond, *Prix de Rome* de *Paysage historique* em 1821, instrução que recebe até 1829, quando se recusa a participar do prêmio daquele ano (Schulman; Bataillès; Sérafino, 1997: 4). Ele não deixou de admirar, por um lado, a clássica paisagem de Claude Lorrain e a pintura contemporânea de Georges Michel e, por outro, as escolas holandesa e flamenga, especialmente a maneira de Meindert Hobbema e Jan Van Goyen. As características destas escolas podem ser percebidas nas cores e no tratamento dos planos, na horizontalidade e no detalhamento que, segundo Charles Blanc (1876: 438), se inicia a partir do segundo plano, técnica conhecida como *repoussoir*. Eugène Fromentin (1876: 276) enfatiza essa questão e sua importância na inovação da escola francesa:

> é que ele representa em sua bela e exemplar carreira os esforços do espírito francês para criar na França uma nova arte holandesa: quero dizer, uma arte tão perfeita quanto nacional, tão preciosa quanto mais diversificada, tão dogmática quanto mais moderna[42].

Seu verdadeiro aprendizado se dará, sobretudo, com as viagens às localidades francesas, como Auvergne, Normandia e Fontainebleau. Ele irá para Barbizon em 1837, instalando-se no albergue Ganne e retornando ao lugar diversas vezes, até instalar seu ateliê em 1847. A participação nos salões franceses dá-se, sobretudo, entre os anos de 1831 e 1836, onde já apresenta obras decorrentes de suas viagens, como uma vista de Auvergne

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

denominada *La Montagne du Falgoux* (1831), *Étude d'après nature* e *Vue des côtes de Grandville*, ambas de 1833. Suas pinturas são pouco notadas pela crítica, mas de 1836 até 1841, ele será recusado pelo júri, sendo uma das mais impactantes, para o artista, a recusa de *Descente des vaches dans le Jura*[43] no *Salon* de 1836. Pintura em formato vertical (pouco utilizado pelo artista nos anos posteriores) e de grande tamanho (2,59 x 1,62 m), foi considerada inacabada e esboçada pelo júri. Ali, ficava quase explícita a ideia de que Rousseau, em franca contrariedade ao modelo neoclássico e à paisagem histórica, não era bem-vindo. Jean-Joseph Xavier Bidault, pintor de paisagem neoclássico, fazia parte do júri, ali permanecendo por doze anos, justamente no período em que Rousseau é recusado. Ele volta definitivamente à cena artística após a Revolução de 1848, quando retoma o envio de obras ao *Salon* de 1849, passa a receber encomendas, ganha medalhas, entre as quais aquela da *Légion d'Honneur*, em 1852, e torna-se presidente do júri da Exposição Universal de 1855 (Herring, 2019: 404; Dargniès-de Vitry, 2024).

Seu triunfo definitivo como artista se dá na Exposição Universal de 1855, onde apresenta as duas pinturas *Sortie de forêt à Fontainebleau*[44], composições que se diferenciam pelas horas do dia - manhã e crepúsculo - afirmando a transformação da pintura de paisagem ao representar a mesma cena com diferentes cores em razão da incidência da luz, mostrando os passos a serem seguidos pelos artistas nas décadas seguintes. Desde o início de sua carreira, Rousseau dedica-se à representação da luz a partir da observação dos céus, dos contrastes de luz e sombra que tocam as árvores e rochedos em diferentes horas do dia e estações do ano, onde o outono e inverno serão privilegiados, como em *Paysage de neige en Forêt de Fontainebleau* (Schulman; Bataillès, 1999: 64). Será na representação das árvores, especialmente o carvalho, que Rousseau se concentrará, encarnando definitivamente a ideia dos *portraits d'arbre*, do cuidado com o detalhamento de suas características e de sua inserção na paisagem.

Rousseau se colocará também como articulador e agente de uma nova causa, a defesa da floresta de Fontainebleau[45], frente ao progresso

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

que se instala na região. A construção das estradas de ferro em Melun e Fontainebleau levará ao número cada vez mais crescente de artistas e frequentadores da natureza. O avanço do progresso urbano também ceifou muitas árvores de Fontainebleau, comprometendo a floresta. Nesse contexto, Rousseau envia, em 1852, uma petição a Napoleão III para denunciar o problema, apontando as ameaças decorrentes do corte de árvores e a defesa da floresta de Fontainebleau, tratada como monumento nacional, como reserva artística e natural da França (Watt, 2024: 162). Já em 1847, sua tela *Le Massacre des Innocents*[46] denunciava a questão de forma impactante ao representar uma paisagem abatida pelo homem em île de Croissy, tornando-se o ponto de partida para seu engajamento na preservação e na defesa da floresta (Greg, 2024: 186).

Rousseau foi, certamente, um dos mais completos pintores de paisagem do século XIX. Absorveu a natureza pela pintura, pela experiência do natural, pela transformação do gênero: "A paisagem não é apenas a natureza, ela é muito mais, a natureza afetada por nossa experiência vivida em seu seio"[47] (Watt, 2024: 168). Sua atuação como homem e como pintor impactou uma geração de artistas da paisagem, da qual Vinet também faz parte.

Vinet, aluno de Corot: pistas, lacunas e hipóteses na França

Muitos artistas frequentaram o ateliê de Corot na França. David Croal Thomson (1890: 78) ressalta a relação do artista com seus discípulos e amigos nos passeios em Fontainebleau ou nos arredores de Paris, entre os quais "Appian, Auguin, Charles Boulogne, Chintreuil, Delpy, Dierterle, Daumier, Damoye, Louis Français, Flahaut, Charles le Roux, Lavieilli, Lacroix, La Rochenoire, Lépine, Masure, Oudinot, Petitjean e Servin".

Ainda que o nome de Henri-Nicolas Vinet não apareça em nenhuma das principais análises sobre a trajetória de Corot, desde os livros de

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Thomson, de Robaut e Moreau-Nélaton, até os escritos de Vincent Pomarède, é possível comprovar a relação de ambos, primeiramente, a partir das fontes documentais dos salões franceses. Os registros de artistas dos salões de 1843[48], 1846[49], 1847[50] e 1850[51] identificam Corot como mestre de Vinet. É provável que Vinet frequentasse o ateliê de Corot já em 1838, quando se inscreveu pela primeira vez no salão francês. No entanto, não há registro de obras enviadas em seu nome naquele ano, recusadas ou aceitas[52], e tampouco há menção a Corot em sua inscrição.

A referência a Vinet aparece no caderno de número 65 de Corot, conservado no *Département des Arts Graphiques* do *Musée du Louvre*. O caderno apresenta 72 folhas e tem datação imprecisa, de 1845 a 1855, conforme sua ficha descritiva. O período indicado é o mesmo que consta no *catalogue raisonné* do artista organizado por Alfred Robaut, cuja obra é numerada como 3102 (Robaut; Moreau-Nélaton, 1905a: 96). Esse intervalo de tempo é também parte daquele em que Vinet vive na França, partindo para o Brasil em 1856. Nesta folha, Corot escreve: *Promenade avec Vinet. Poissy*[53]. Trata-se de uma pequena composição de paisagem, em que aparecem esboçadas duas árvores que emolduram a cena, com duas pequenas casas ao fundo. Os registros de salão mostram que Vinet vivia em Morainvilliers, na região de Île-de-France, Seine et Oise, ao menos desde 1845[54]. Região repleta de campos verdes e com uma floresta atrativa aos artistas – a Grand Bois –, Morainvilliers fica a 10 km de distância de Poissy, local do passeio designado por Corot em seu caderno. Corot também tem uma ligação com o lugar, estudando em Poissy em 1812 (Robaut; Moreau-Nélaton, 1905: 22). Outra datação mais precisa e outro título foram dados ao pequeno desenho, conforme notamos no catálogo da exposição *Estampes et Dessins de Corot*, organizada pela *Bibliothèque Nationale de France* em 1931. Nomeado como *Souvenir d'une promenade à Poissy*, o título sofre o acréscimo da palavra *Souvenir*, conceito ligado a algumas obras de Corot, subtraindo o nome de Vinet (Estampes, 1931: 46). A nova datação é de aproximadamente 1847. No Salão daquele ano, Vinet apresenta duas obras e Corot aparece como seu

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

mestre, como notamos acima. O desenho também integra o catálogo da exposição *De Corot aux Impressionnistes: donation Moreau-Nélaton*, ocorrida na *Galerie Nationale du Grand Palais*, em 1991, e em *Dessins de Corot* (1796-1875), organizada pelo *Musée du Louvre* anos antes, em 1962. Intitulada *Étude de paysage avec de grands arbres* na exposição do *Louvre* (Dessins, 1962: 40) e sem título naquela do *Grand Palais* (De Corot, 1991: 201), não há propostas de nova datação nas duas mostras, seguindo a indicação de Robaut. A mostra de 1962 acrescenta, no entanto, a menção às anotações feitas por Corot nesse mesmo caderno do passeio com Vinet, o que nos permite entender a sua compreensão sobre a relação entre o pintor de paisagem e a natureza, sobre sua condição de artista frente aos obstáculos, objeto, talvez, de comentários entre o mestre e os discípulos:

> Um homem deve abraçar a profissão de artista somente depois de reconhecer em si mesmo uma paixão viva pela natureza e uma disposição para persegui-la com uma perseverança que nada poderia abater. Sem sede de aprovação ou ganho financeiro. Não se desencorajar pela culpa que se poderia cair sobre suas obras; deve estar blindado por uma forte convicção que o faça seguir em frente e não temer nenhum obstáculo. Um trabalho incessante, seja executando, seja observando. Uma consciência invulnerável. Repleto dessa consciência, ele produziria obras nas quais uma falha gritante se tornaria aparente, mas ele continuaria: não se torna um artista em um dia. Que ele persevere, a consciência o salvará. Ele vê a escuridão? Conscientemente, ele relacionará tudo e, com o tempo, se aproximará da natureza dia após dia. O importante é não fazer nada além do que ele vê e como ele vê. O único bastão que ele pode usar de tempos em tempos para firmar seus passos é dar uma olhada nas obras dos mestres e os melhores: Michelangelo, Rafael, Leonardo da Vinci, Holbein, Correggio, Ticiano, Le Poussin, Lesueur, Claude Lorrain, Hobbema, Terburg, Metzu, Canaletto. Essas inspirações irão facilitar o desenvolvimento desses meios.[55] (Dessins de Corot, 1962: 40)

As palavras de Corot parecem remeter aos tempos difíceis para os artistas que pintavam *d'après nature* nos salões parisienses. Não apenas

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

Vinet, mas muitos pintores de Barbizon tiveram suas obras recusadas durante a década de 1840, situação que muda apenas com o Salão de 1848[56], como já notamos quando abordamos a trajetória de Théodore Rousseau. Não foi diferente para Vinet, mas a relação com Corot parece ter nutrido o artista de ensinamentos para perseverar sobre sua relação com a natureza. Ao lado da perseverança, o exemplo das grandes escolas também era fundamental, tais como Correggio, que se tornou um dos pintores mais apreciados pelos artistas do *plein air*. Vinet também copiou este mestre, precisamente a tela *Mariage de St. Catherine*, em 1856, conforme nos mostram os registros de autorização para realização de cópias dos *Musées Nationaux*[57]. Narcisse Diaz de la Peña igualmente copiou Corregio, precisamente a tela *Antiope* conservada no *Musée du Louvre*, sendo chamado de "Correggio of Fontainebleau" segundo nos informa David Thomson (1890: 170, 194).

O nome de Vinet está presente em outros extratos de cadernos de Corot, conforme nos mostra Robaut no *catalogue raisonnée* do artista, tais como o carnet 14:

> No. 3051. Caderno 14 - 60 folhas (1851). Esboços: vistas de La Rochelle (agosto de 1851); de Angoûleme; de Arras. La Gabie - perto de Verneuil (Haute-Vienne) - La Roche (Haute-Vienne). Retrato de Comairas em La Repentie (julho de 1851). Uma vaca etc. Notas diversas (passim): Nomes e endereços: Flahaut, rue de Rivoli, 4; Gourlier, Valentin, Vinet, etc.[58] (Robaut, Moreau-Nélaton, 1905a: 89)

Vinet aparece também em outros momentos, mas a exemplo desse, também está ao lado de outros nomes, como no *carnet* 78 (n. 3115), composto de 48 folhas (Robaut; Moreau-Nélaton Robaut, 1905a: 98). No *Département des arts graphiques du Musée du Louvre*, podemos ver as demais anotações desta folha, onde constam alguns dias da semana, seguido pelos nomes Harpignies, Briand, Lambinet, Troyon, Vinet, Prescher, entre outros, novamente com alguns dias da semana[59]. Vincent Pomarède (1996a: 30) destaca como se davam as relações de Corot com seus amigos e discípulos:

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> Sem oferecer cursos de fato, ele dava aulas de forma informal, um ensinamento *in loco*, durante os simpáticos passeios com amigos. Ele recebe muitos visitantes em seu ateliê, comentando suas obras e apreciando de relance os quadros que lhe são trazidos para opiniões.[60]

Robaut menciona também a coleção de obras que pertenciam a Corot e que foram objetos de venda e exposições após sua morte. A coleção era composta de mestres antigos, com telas atribuídas a Claude Lorrain, Nicolas Poussin, Correggio, Primaticcio, Rembrandt e também de artistas contemporâneos a Corot, como seu mestre Michallon, os pintores mais próximos, tais como Jules Dupré, Harduin, Harpignies, Jonking. Vinet também aparece na coleção do mestre com três obras, uma delas datada e outras duas sem data. O nome "VINET (H.)" aparece duas vezes no mesmo catálogo. Na primeira, há uma obra datada de 1857 e denominada *Paysage d'Afrique*, de tamanho 0,27 x 0,41 cm, vendida por 26 francos a M. Lavaste. Vinet já estava no Brasil desde 1856, aparecendo nas notícias de jornais em junho, mês de sua chegada, e em agosto, anunciando aulas de desenho e pintura em sua casa (Pintura Artística, 25 ago. 1856: 4; Pintura Artística, 27 ago. 1856: 3). Depois dessa data, ele aparece novamente em agosto de 1858, expondo obras ao lado de outros artistas franceses e brasileiros no Theatro São Pedro de Alcântara. Teria Vinet se deslocado para a África e realizado esta obra que pertencia a Corot? Nada sabemos sobre uma possível viagem do artista ao continente africano. Podemos aventar também a probabilidade de ser uma paisagem brasileira, nomeada erroneamente como *Paysage d'Afrique* naquele catálogo de obras de Corot. Outras duas obras de Vinet aparecem nesta mesma coleção, não datadas. Trata-se de "Au bord de la mer. Bois 0,12 x 0,22" e "Un parc à mouton au bord de l'eau. 0,17 x 0,34. 80 fr. à M. Bureau" (Robaut; Moreau-Nélaton, 1905a t. 4: 261). São obras de tamanho reduzido, principalmente as duas últimas, podendo ter sido realizadas em *plein air* no Brasil ou mesmo em suas viagens pela Normandia.

David Croal Thomson relata que Corot apreciava comprar obras de artistas próximos ou mesmo de seus discípulos:

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

> Em uma sala acima do ateliê de Corot, na Rua Paradis-Poissonière, havia armazenado um número considerável de quadros, bons, ruins e indiferentes, que lhe haviam sido dados por artistas a quem ele havia ajudado em momentos de necessidade - vendidos a ele era como ele os chamava. Ele sempre dizia, ao dar dinheiro em troca dessas mercadorias invendáveis: "Sou apenas seu banqueiro. Algum dia esses quadros farão minha fortuna". Mas, é claro, quando se lembra que esses trabalhos foram executados pelos artistas em um momento de extremo desânimo e dificuldade, não é de se admirar que poucas obras excelentes tenham sido encontradas entre elas.[61] (Thomson, 1890: 89-90)

Uma das últimas menções ao nome de Vinet associado ao mestre Corot aparece no catálogo do *Salon* de 1867. Vinet, que também apresenta uma pintura na Exposição Universal de 1867 em Paris, envia uma obra para o salão francês que ocorreu no mesmo ano. No catálogo da mostra, há a seguinte descrição: "VINET (Henry). Nascido em Paris. Casa do Sr. Corot. Rua de Paradis Poissonières, 58. 1536 – Bananeiras ao redor de Rio-de-Janeiro"[62] (Salon, 1867: 211). Trata-se do endereço do ateliê de Corot, também mencionado por Thomson no extrato acima. Corot vivia no número 56 do Faubourg Poissonnières (Thomson, 1890: 91). Não encontramos até o momento qualquer nota ou fonte que comprove a ida de Vinet para a França em 1867, seja para participar do salão daquele ano ou da delegação brasileira da Exposição Universal. Nesta mostra, Vinet expõe *Um rancho de tropa na Estrada de Macahé perto da vila de Santa Maria Magdalena*, ao lado da obra *Moema*, de Vitor Meirelles. Os dois artistas figuram na chamada Primeira Classe da exposição brasileira. Vinet não faz parte da comissão da mostra pela parte do Brasil, sendo, portanto, pouco provável que ele tenha viajado a Paris naquele momento, e sim enviado a obra ao Salão[63], mencionando o endereço de Corot.

Em todas as fontes de arquivo franceses e críticas brasileiras encontradas até o momento não encontramos menções a outros artistas que tenham contribuído na formação de Vinet. Corot foi o principal mestre do artista. As menções a Vinet em seus cadernos denotam o aprendizado

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

e a relação mais próxima ao artista, confirmadas também pelo passeio em meio à paisagem, possivelmente mais um exercício de formação em *plein air*. As obras apresentadas por Vinet nos salões franceses demonstram sua relação direta com a natureza em alguns locais da França e algumas delas coincidem com o momento em que Corot frequentava o mesmo lugar. Em 1843, por exemplo, Corot realiza uma viagem à Normandia. No salão daquele ano, Vinet apresenta uma paisagem de Sainte-Adresse, localidade desta mesma região. Sua obra é recusada, assim como duas outras paisagens. Outras paisagens da Normandia foram apresentadas nos salões franceses. Antes, em 1840, Vinet apresenta *Ruine à Tancarville*[64] e, posteriormente, *Souvenir de Normandie*, em 1848, e *Vue près du Havre*, em 1849[65]. Vinet e Corot estiveram juntos na Normandia? Não há provas documentais dessa viagem em 1843, mas o mestre pode ter, certamente, incentivado o aluno a conhecer a paisagem *in loco*, praticando a observação do natural. A Normandia foi o tema da primeira pintura apresentada por Vinet nas Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas do Rio de Janeiro. Era o cartão de visita de sua formação, da observação do natural e de sua relação com a renovação da paisagem na França do século XIX.

Conclusão

A importância de Corot na formação de Vinet pode ser vista, assim, de duas maneiras. A primeira delas é, conforme explicitamos acima, o aprendizado direto com o natural, o conhecimento da natureza *in situ*. O passeio em Poissy ou a possível viagem à Normandia são, nesse sentido, reveladores, uma vez que demonstram a cumplicidade dos artistas que, juntos, se relacionam diante do elemento fundamental de suas carreiras: a observação da paisagem. Corot, no entanto, não foi um artista inteiramente voltado ao estudo do natural. Ao contrário, ele soube mesclar, em suas obras, o conhecimento da natureza à referência aos mestres, a observação do natural

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

aos estudos de memória, os chamados *Souvenirs* (Pomarède, 1996: 175-190), fundamentais no momento de produção da obra do ateliê.

A formação de Vinet com Corot é explorada pelos críticos no Brasil no momento de sua chegada e também na análise de suas obras apresentadas nas exposições brasileiras. As comparações são inevitáveis e, por vezes, não refletem nem a relação do artista com o mestre – centrada principalmente na relação do homem com a natureza, em seu contato direto com a floresta – nem as formas de compor a imagem aprendidas com o mestre e com seus colegas de Barbizon. São escolhas de cores, de pontos de vistas diferenciados, de empastamentos que compõem as paisagens mais conhecidas do Rio, como o Pão de Açúcar, ou os outros locais pouco explorados pelos artistas na natureza carioca. Entender o processo de transformação da pintura de paisagem na França desde os tempos de Pierre-Henri de Valenciennes, a importância de Gustave Courbet e dos artistas de Barbizon – especialmente de Théodore Rousseau – na instauração de uma nova forma de pintar, onde a experiência do pintor diante do motivo é central, torna-se fundamental para compreender a formação de Henri-Nicolas Vinet na França e sua posterior produção no Rio de Janeiro.

Referências

ABOUT, E. *Voyage à travers l'exposition des beaux-arts*. Paris: L. Hachette, 1855.

ALIX-LEBORGNE, V. Jeu d'eau. La mer sans Horizon. *In*: GUSTAVE COURBET. De la source à l'océan. Cabourg: Éditions Cahiers du temps, 2022, p. 13-21.

BLANC, C. *Les artistes de mon temps*. Paris: Firmin-Didot, 1876.

BOIME, A. *The Academy and French painting in the nineteenth century*. New Haven: Yale University Press, 1986.

BONJOUR, MONSIEUR COURBET! Gand: Snoeck; Montpellier: Musée Fabre, 2019.

BOURET, J. *L'École de Barbizon et le paysage français au XIXe siècle*. Paris: La Bibliothèque des arts; Neuchâtel: Éditions Ides et Calendes, 1972.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

BRUGEROLLES, E. La pratique du plein air dans l'enseignement académique. *In*: *DESSINER EN PLEIN AIR*: variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle. Paris: LienArt; Paris: Louvre éditions, 2017, p. 51-58.

CALLEN, A. *The work of art. Plein-air painting and artistic identity in Nineteenth-century France*. London: Reaktion books, 2015.

_____. Considérations techniques: le matériel des peintres de plein air au XIXe siècle. *In*: *PLEIN AIR: de Corot à Monet*. Paris: Gallimard; Giverny: Musée des impressionnismes, 2020, p. 30-37.

CHAIMOVICH, F. O impressionismo e o Brasil: o nascimento da arte industrial. In: *O impressionismo e o Brasil*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017

CLARKE, M. En perspective: études de paysage et tableaux 'finis'. *In*: *SUR LE MOTIF*: peindre en plein air 1780-1870. London: Paul Holberton Publishing, 2020, p. 19-29.

COLI, J. Bom dia, Senhor Courbet! In: NOVAES, A. (org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 407-424.

CONISBEE, P. *Claude-Joseph Vernet (1714-1789)*. London: The Iveagh Bequest, Kenwood, Hampstead Lane, Greater London Council, 1976.

DARGNIES-DE-VITRY, S. Théodore Rousseau: la voix du vivant? *In*: THÉODORE ROUSSEAU: la voix de la forêt. Paris: Paris Musées, 2024.

DE COROT AUX IMPRESSIONNISTES, donations Moreau-Nélaton. Paris: Réunion des musées nationaux: Bibliothèque nationale, 1991.

DE PILES, R. *Cours de peinture par principes*. Paris: chez J. Estienne, 1708.

DESSINS DE COROT (1796-1875). Paris: Musée du Louvre, 1962.

DIAS, E. (org.). *Artistas franceses no Rio de Janeiro (1840-1884). Das Exposições Gerais da Academia Imperial de Belas Artes aos ateliês privados. Fontes primárias, bibliográficas e visuais*. Prefácio: Jacques Leenhardt. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2020. Disponível em: https://repositorio.unifesp.br/items/57b381fc-9d26-422b-a8d5-51ab64e22c7f; acesso em: 25 jul. 2024.

DURET, T. *Courbet*. Paris: Bernheim-Jeune, 1918.

ÉCHOS DE RIO DE JANEIRO. OUVERTURE DU SALON BRÉSILIEN. *In*: Courrier du Brésil, 23 dez. 1860, n. 52, p. 4.

ESTAMPES ET DESSINS DE COROT. Paris: Éditions des Bibliothèques Nationales de France, 1931.

EXPOSIÇÃO NO PALÁCIO DA ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS-ARTES. PAISAGENS, MARINHAS, FLÔRES, FRUTAS. *In*: Diário do Rio de Janeiro, 27 jan 1861, n. 27, p. 1-2.

FONT-RÉAULX, D. de. I paesaggi di Courbet: l'intimo elevato a universale. *In*: COURBET E LA NATURA. Ferrara: Fondazione Ferrara arte, 2018, p. 33-42.

FORGES, M.-T. *Barbizon*. Paris: Ed. du Temps, 1962.

FOUCART, B. *Courbet*. Paris: Flammarion, 1995.

FROMENTIN, E. *Les Maîtres d'autrefois*. Paris: E. Plon, 1876.

GALASSI, P. The Nineteenth Century: Valenciennes to Corot. In: *CLAUDE TO COROT*: the development of landscape painting in France. New York: Colnaghi; Seattle: University of Washington Press, 1990, p. 233-249.

GEORGEL, C. *La forêt de Fontainebleau: un atelier grandeur nature*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux: Musée d'Orsay, 2007.

GONCOURT, E. de; GONCOURT, J. de. *Manette Salomon*. Paris: Gallimard, 1995.

GREG, T. *Art and ecology in nineteenth-century France: the landscapes of Théodore Rousseau*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

_____. Le Massacre des Innocents. In: *THÉODORE ROUSSEAU*: la voix de la forêt. Paris: Paris Musées, 2024, p.186.

GUSTAVE COURBET: de la source à l'océan. Cabourg: Éditions Cahiers du temps, 2022.

HERBERT, R. *Barbizon Revisited: essay and catalogue*. New York: Clarke & Way, 1962.

HERRING, S. *The Nineteenth century French paintings. Volume I. The Barbizon school.* London: National Gallery Company, 2019.

JOLY, C.; LAURENT, K. Gustave Courbet (1819-1877). Jeux d'eau. De la source à l'océan. In: *GUSTAVE COURBET*. De la source à l'océan. Cabourg: Éditions Cahiers du temps, 2022, p.9-11.

LEGER, C. *La barbizonnière*. Paris: Julliard, 1946.

LE MEN, S. *Courbet*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2007.

MARUMO, C. *Barbizon et les paysagistes du XIXe*. S.l.: Ed. de l'Amateur, 1975.

MOLLETT, J. *The painters of Barbizon: Corot, Daubigny, Dupré*. London: S. Low, Marston, Searle & Rivington, ltd., 1890.

MORTON, M.; MUNRO, J.; LUIJTEN, G. Introduction. In: *SUR LE MOTIF*: peindre en plein air 1780-1870. London: Paul Holberton Publishing, 2020, p. 11-17.

PARINAUD, A. *Barbizon: les origines de l'impressionnisme*. Paris: A. Biro; Vaduz, Liechenstein: Bonfini, 1994.

PINTURA ARTÍSTICA. *In*: Correio Mercantil, 25 ago. 1856, n. 234, p. 4.

_____. *In*: Correio Mercantil, 27 ago. 1856, n. 236, p. 3.

POMARÈDE, V. *Corot*. Paris: Flammarion, 1996.

_____. *Promenade avec Corot*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1996a.

_____. L'étude de l'école de Barbizon: une nécessaire remise en question de l'histoire de l'art. In: *L´ÉCOLE DE BARBIZON*: peindre en plein air avant l'impressionnisme. Lyon: Musée des beaux-arts; Paris: Réunion des musées nationaux, 2002, p. 12-27.

_____. Gustave Courbet, la tradizione, la natura, la pittura di storia, il paesaggio. In: *COURBET E LA NATURA*. Ferrara: Fondazione Ferrara arte, 2018, p. 43-56.

_____. Sur le vif. D'après nature. Partager le motif...Le plein air. In: *PLEIN AIR*: de Corot à Monet. Paris: Gallimard; Giverny: Musée des impressionnismes. 2020, s/n.

ROBAUT, A.; MOREAU-NÉLATON, É.. *L'oeuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*. Tome Premier. Paris: H. Floury, 1905.

_____. *L'oeuvre de Corot. Catalogue raisonné et illustré*. Tome 4. Paris: H. Floury, 1905a.

SALÉ, M.-P. Dessiner en plein air. Entre "sur-nature", souvenir, et atelier. In: *DESSINER EN PLEIN AIR*: variations du dessin sur nature dans la première moitié du XIXe siècle. Paris: LienArt; Paris: Louvre éditions, 2017, p. 9-27.

_____. Le plein air et la nature 'vraie', de Valenciennes à Corot. In: *PLEIN AIR*: de Corot à Monet. Paris: Gallimard; Giverny: Musée des impressionnismes. 2020, p.38-43.

SALON. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*.... 1846, 1848, 1867.

SCHULMAN, M.; BATAILLÈS, M.; SÉRAFINO, V. *Théodore Rousseau, 1812-1867*: *catalogue raisonné de l'oeuvre graphique.* Paris: Éd. de l'Amateur: Éd. des Catalogues raisonnés, 1997.

SCHULMAN, M.; BATAILLÈS, M. *Théodore Rousseau, 1812-1867: catalogue raisonné de l'oeuvre peint*. Paris: Ed. de l'amateur, 1999.

SENSIER, A. *Souvenirs sur Th. Rousseau*. Paris: Léon Téchener, 1872.

THÉODORE ROUSSEAU: la voix de la forêt. Paris: Paris Musées, 2024.

THOMSON, D. C. *The Barbizon school of painters: Corot, Rousseau, Diaz, Millet, Daubigny,* etc. New York: Scribner and Welford, 1890.

THORÉ, T. [Willy Bürger]. *Salons de W. Bürger. 1861 à 1868*. T.1. Paris: Vve J. Renouard, 1870.

WATT, P. Une écologie patrimoniale. Théodore Rousseau et la forêt de Fontainebleau. In: THÉODORE ROUSSEAU: la voix de la forêt. Paris: Paris Musées, 2024, p. 162-177.

WEINLING, M. *La fabrique des écoles: les cas de 1830 et de Barbizon*. Thèse de doctorat, Université Paris 1, 2023.

Notas

* Docente do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Este texto deriva da pesquisa intitulada Da École de Barbizon ao Rio de Janeiro: Henri-Nicolas Vinet e a pintura de paisagem no Brasil, desenvolvida na *École du Louvre* sob supervisão de François-René Martin e financiada por uma bolsa BPE – FAPESP (processo n. 2023/08949-1). E-mail: elaine.dias@unifesp.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3735-9610.

1 Tradução nossa do texto original: "l'un des meilleurs élèves de Corot"".

2 A pintura é, provavelmente, aquela que hoje está conservada no Museus Castro Maya, datada de 1858. Ela pode ser visualizada no website Google Arts&Culture. Disponível em: https://artsandculture.

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

google.com/asset/view-of-guanabara-bay-henri-nicolas-vinet/IgG6I_BMe1vmYw?hl=pt-br. Acesso em: ago. 2024.

3 Claude Lorrain, Salvator Rosa e Nicolas Poussin praticavam estudos em *plein air* já no século XVII (Morton; Munro; Luijten, 2020: 14). Ver também Conisbee, 1976; Pomarède, 2020: s/n; Salé, 2017: 9-26.

4 Emanuelle Brugerolles relata que, em Roma, o diretor da *Académie de France* Nicolas Vleughels levava os alunos a Tivoli para exercícios em *plein air* desde 1724 (Brugerolles, 2017: 52).

5 Tradução nossa do texto original: "car toute étude d'après Nature doit être faite rigoureusement dans l'intervalle de deux heures au plus: et si c'est un effet de soleil levant ou couchant, il n'y faut pas mettre plus d'une demi-heure".

6 As pinturas sobre papel colados em cartão estão expostas no *Musée du Louvre* e podem ser acessadas no website do museu. Disponíveis em: https://collections.louvre.fr/recherche?author%5B0%5D=2335&location%5B0%5D=141080. Acesso em: ago. 2024.

7 Tradução nossa do texto original: "C'est l'amour de la campagne, le désir de contempler à loisir le spectacle de la Nature, et sur-tout l'ardente ambition de la représenter, qui ont déterminé notre profession".

8 O *Grand Prix de Paysage historique* aconteceu de 1817 a 1867. Segundo Brugerolles, o prêmio "incluía várias provas preliminares semelhantes àquelas do Prix de Rome: um 'primeiro ensaio' que consistia em um esboço sobre um tema executado em um único dia, seguido por um 'segundo ensaio' em um alojamento durante seis dias, dedicado à representação de 'uma árvore que se destaca contra o céu', prova intitulada 'concurso da árvore'". (Brugerolles, 2017: 56-57). Tradução nossa do texto original: "comprenait plusieurs épreuves préliminaires proches de celles du Prix de Rome: un 'premier essai' consistant en une esquisse sur un sujet exécuté en une seule journée, puis un 'second essai' en loge, sur six jours, consacré à la représentation d'un arbre se détachant sur le ciel', épreuve intitulé 'concours de l'arbre'".

9 Além de Michallon, Jean-Victor Bertin também foi mestre de Corot.

10 Tradução nossa do texto original: "the bridge from the world of Valenciennes and Bidault, to the world of Pissaro and Monet".

11 Tradução nossa do texto original: "[i]n Italy Corot was the inheritor of a rich tradition, nearly half a century old; in France, he was a pioneer".

12 As duas pinturas estão conservadas no Musée d'Orsay e podem ser visualizadas no website do museu. Disponíveis em: https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/un-enterrement-ornans-924 e https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/latelier-du-peintre-927 . Acesso em: ago. 2024.

13 Ver o catálogo *Bonjour, monsieur Courbet!*, mostra realizada no *Musée Fabre* em 2019. A tela está conservada neste museu e pode ser visualizada em seu website. Disponível em: https://www.museefabre.fr/la-rencontre-ou-bonjour-monsieur-courbet. Acesso em: ago. 2024.

14 Segundo Segolene Le Men (2007: 222), Courbet se apresenta no *Salon* de 1844 como "paysan de Danube".

15 A série está distribuída em alguns museus, tais como a *National Gallery of Art*, de Washington, o *Harvard Art Museums*, o *Art Institute of Chicago*, o *Musée d'Orsay*, entre outras instituições museológicas.

16 Tradução nossa do texto original: "Quando dipingeva dei paesaggi "puri", delle veduta nel senso classico del termine, o dei paesaggi en plein air nello spírito della Scuola di Barbizon, Courbet

esprimeva pienamente quella che al suo tempo era la concezione del paesaggio: una raffigurazione fedele del luogo e una resa realistica degli 'ornamenti' naturalli, unite all'evocazione dei sentimenti provati in loco e senza l'aggiunta di alcuna narrazione che fosse estrinseca alla rappresentazione di quel particolare brano di natura. Nei paesaggi puri Courbet non inseriva figure, né azione, né contenuti aneddotici. Egli dipingeva di fatto delle vedute chi riflettevano il modo in cui la sua generazione aveva reinterpretato e precisato la rappresentazione oggettiva della natura. Il suo contributo al rinnovamento del paesaggio attorno al 1850 è quindi altrettanto importante di quello apportato da un Théodore Rousseau o da un Camille Corot. Con lo stesso talento Courbet sapeva reinterpretare la natura lavorando in studio o rievocare un luogo osservato dal vero per utilizzarlo in un paesaggio con figure, rinnovando di fatto in concetto di paesaggio storico".

17 Tradução nossa do original: "manière lui reste propre, à la différence de barbizoniens".

18 A pintura está conservada no Museu I Reinado, Casa da Marquesa de Santos/Funarj, no Rio de Janeiro, e pode ser visualizada no website do wikipedia. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Nicolas_Taunay_-_Cascata_da_Tijuca.jpg. Acesso em ago. 2024.

19 A pintura está conservada em coleção particular. Ela pode ser visualizada no catálogo *Plein air*. De Corot a Monet (2020), na pág. 32.

20 Tradução nossa do texto original: "Je te disais qu'on peut aussi accuser le soleil de faire le plus souvent des esquisses et que les effets vagues sont les plus fréquents dans la nature. Il est rare, du moins dans nos climats, que le paysage soit écrit positivement avec les lignes arrêtées. Cependant tu ne t'émouvais pas davantage à mes raisons, parce que tu ne cherchais pas le fini dans la peinture, mais l'infini dans la poésie".

21 A pintura é intitulada T*he Hay Wain* está conservada na *National Gallery of London* e pode ser visualizada no website do museu. Disponível em: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/john-constable-the-hay-wain. Acesso em: ago. 2024.

22 Boime também analisa em seu livro a prática do esboço empregada na *Académie des Beaux-Arts* como etapa do trabalho, e seu uso cada vez mais corrente no decorrer do século XIX frente às inovações propostas pelos artistas fora da instituição. Os esboços pintados eram, ainda, utilizados nos concursos para o *Prix de Rome.* Para uma maior compreensão do tema, ver Boime (1986: 79-181).

23 Tradução nossa do texto original: "Peu à peu, des artistes reconnues revendiquent donc, non seulement la liberté du travail en plein air, mais également la légitimité d'exposer des études exécutées dans de telles conditions. Mais notons qu'il ne s'agit pour les critiques comme pour les artistes eux-mêmes que des études et non pas encore d'œuvres en tant que telles. Une étape essentielle reste à franchir: présenter des peintures entièrement exécutées d'après nature comme des véritables tableaux, qui ne proviennent pas d'une simple copie littérale de la nature par leur auteur, mais qui procèdent d'un réel acte créateur. À ce sujet, il faut attendre Camille Corot et Théodore Rousseau pour que la peinture en plein air soit considérée enfin comme un tableau à part entière".

24 Tradução nossa do texto original: "Ce qui est nouveau, ce n'est pas la pratique du plein air, c'est que l'oeuvre réalisée ainsi ne sera plus nécessairement ou exclusivement une étude et, surtout, qu'il n'y ait plus de frontière entre la nature et l'atelier, deux mondes autrefois strictement distincts dans la tradition académique. Il est souvent difficile de déterminer ce qui relève de l'une ou de l'autre car le paysagiste mêle les deux; la nature observée, saisie 'sur le fait', mais aussi remémorée, imaginée - les impressions et les sensations, tout concourt au tableau final. La frontière se brouille: la nature est un atelier mais inversement, mais l'atelier est aussi, pour Corot, un coin de nature où l'artiste retrouve les

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

sensations du dehors, qu'il raconte avec humour et poésie dans des propos rapportés par Théophile Silvestre: 'Après mes excursions, dit-il, j'invite la Nature à venir passer quelques jours chez moi; c'est alors que commence ma folie; le pinceau à la main je cherche des noisettes dans les bois de mon atelier, j'entends chanter les oiseaux, les arbres frissonner sous les vents; je vois couler les ruisseaux et les rivières chargés de mille reflets du ciel et de tout ce qui vit sur leurs bords; le soleil se couche et se lève chez moi'".

25 Tradução nossa do texto original: "The Key to modern French landscape painting is precisely that the new resource of open-air painting was not isolated from the grand ambition of the studio. Corot's achievement was not to overthrow Valenciennes but to recreate a fruitful exchange between the opposing sides of his legacy".

26 Tradução nossa do texto original: "Et autour de la table egayée, tout riait: le grand bouffet avec ses soupières à coq, et sa grande tête de dix-cors; la salle à manger avec toutes ses peintures dans des baguettes de bois blanc, où semble encadrer l'album de l'École de Fontainebleau. Le jour mourait sur tout ce petit musée, barbouillé par tous les hôtes de Barbison, et qui met à ses murs, derrières les chaises de ceux qui dînent, l'ombre ou le souvenir, le nom de ceux qui ont dîné là, écrit d'un bout de pinceau, un jour de pluie, avec un reste d'étude et le verve de leur premier talent, dans tous ces tableaux qui se cognent: paysage, moutons, dessous de bois, parapluies gris dans la forêt, chevaux, chenils, chasses en habits rouge, natures mortes, crépuscules mythologiques, soleil sur le Rialto, partie de canotage sur la Seine, amours boiteux frappant sur la porte de Mercure".

27 Retornaremos a essa questão mais tarde. Algumas salas do local são descritas no website do *Musée des Peintres de Barbizon*. Disponível em: https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/salle-par-salle. Acesso em: 27 ago. 2024.

28 Artistas como Simon Lantara (1729-1778), Lazare Bruandet (1755-1804) e Georges Michel (1763-1843) foram os primeiros a percorrer a região e associaram as referências holandesas às incursões por Barbizon (Schulman, 1997: 9-10). Stamati Bulgari, pintor de paisagem amigo de Corot, parece ter sido o primeiro, de fato, a instalar-se em Barbizon, na casa de um morador do local, antes mesmo da abertura do albergue Ganne (Schulman, 1997: 16).

29 Não é intenção deste artigo debater a integralidade da fortuna crítica sobre a *École* de Barbizon, mas gostaríamos de destacar o livro *Barbizon Revisited,* de autoria de Robert Herbert (1962). Para uma maior compreensão sobre o termo "école" e "École de Barbizon", ver: (Weinling, 2023).

30 O termo "école de 1830" é utilizado para designar as especificidades das produções dos artistas no período, incluindo alguns pintores de Barbizon, como Jean-François Millet, mas também outros que produziam fora desta região. Ver: (Weinling, 2023).

31 Rousseau e Millet adquiriram suas casas em 1847 e 1848, respectivamente. Atualmente, podemos ver algumas casas de artistas nesta mesma rua em Barbizon, tais como Félix Ziem, Charles Daubigny, François Millet, Théodore Rousseau e Diaz de la Peña.

32 Tradução nossa do texto original: "Cinquante ou soixante artistes, de même force ou peu s'en faut, se dispersent dans les champs avec armes et bagages. Ils rentrent à Paris, ils comparent leurs tableaux à la prochaine exposition et ils constatent qu'ils ont fait à peu près la même chose".

33 Tradução nossa do texto original: "Mais, parallèlement à ces difficultés de définition et de classification - et peut-être à cause d'elles - ce qui étonne ensuite, lorsque l'on étudie l'abondante bibliographie consacrée aux artistes ayant travaillé en forêt de Fontainebleau, est justement la gêne, voire l'impossibilité de l'histoire de l'art à qualifier esthétiquement les peintres qui font partie de l'école de Barbizon. D'une manière générale, l'éclectisme des regards portés sur la nature déroute

MODOS
revista de história da arte
volume 8 | número 3
setembro - dezembro 2024
ISSN: 2526-2963

les commentateurs et apparaît alors réellement comme une nouvelle caractéristique du phénomène 'barbizonnien', puisque le travail de ces artistes, uniquement fascinés par la nature, la lumière, les formes végétales et minérales et leur représentation, semble échapper aux 'chapelles' artistiques existantes et aux combats professionnels en cours".

34 A pintura de Rousseau conservada no *Musée du Louvre* é datada entre 1825-1850 e pode ser visualizada no website do museu. Disponível em: https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010059103. Acesso em: ago. 2024.

35 A visita ao *Musée de Peintres de Barbizon* foi realizada em 15 de fevereiro de 2024. Agradeço a Guillaume Peigné por ter me levado até o local. Não acessamos o *registre de police*, livro que contém o nome dos artistas de passagem pelo local a partir de 1849, pois o mesmo se encontrava em empréstimo para a Exposição *Théodore Rousseau: la voix de la forêt*. Algumas imagens do museu e de suas salas podem ser vistas no website da instituição. Disponível em: https://www.musee-peintres-barbizon.fr/fr/salle-par-salle. Acesso em: 27 ago. 2024.

36 Tradução nossa do texto original: "Attribué à Hugues Martin (1809 - ?) et à André-Charles Villemot (1822 ou 1823-1893). Panneau au tableau retourné et aux paysages. Peinture à l'huile sur panneau de bois. Félix Pigeory décrit ainsi les deux tableaux accrochés de part et d'autre de la cheminée de cette salle: 'L'un des deux paravents déjà passés à l'état de tableaux est de M. Chiffart [sic], grand Prix de Rome, qui l'a laissé en 1851, comme un gage de sa présence et de ses études à Barbizon; l'autre est le résultat de la collaboration de MM. Martin et Voillemot".

37 Agradeço aos pares da Revista Modos por terem apontado essa interessante hipótese.

38 Tradução nossa do texto original: "À Barbizon, l'auberge Ganne est en vogue. La colonie compte, en cette année 1849, une quarantaine de pensionnaires 'à cinquante-quatre sous par jour'; pain et vin à discrétion. Et pour trois repas et le logement. C'est une auberge-musée, les murs, les portes, les cheminées sont couverts de portraits et de caricatures, de paysages, des scènes comiques, pochades, dessins, études, esquisses, qui constituent le plus singulier assemblage d'oeuvres exécutées par des artistes en belle humeur. Il suffit d'une saillie; les yeux pétillent, les visages s'animent. On entend des gaudrioles salées, et la société pouffe de rire".

39 Tradução nossa do texto original: "J'entendais la voix des arbres, me disait-il; les surprises de leur mouvements, leurs variétés de formes et jusqu'à leur singularité d'attraction vers la lumière m'avaient tout d'un coup révélé le langage des forêts. Tout ce monde de flore vivait en muets dont je devinais les signes, dont je découvrais les passions; je voulais converser avec eux et pouvoir me dire, par cet autre langage de la peinture, que j'avais mis le doigt sur le secret de leur grandeur".

40 Servane Dargnies-de Vitry é curadora científica da exposição, e Annick Lemoine, diretora do *Petit Palais*, é a curadora geral da mostra, realizada entre 5 de março e 7 de julho de 2024. Agradeço à Servane Dargnies por ter gentilmente me apresentado a exposição, antes da abertura da mostra, em 1º de março de 2024.

41 Em sua *Lettre à Théodore Rousseau*, na introdução da crítica ao *Salon* de 1844 (Thoré, 1870: 16).

42 Tradução nossa do texto original: "c'est qu'il représente en sa belle et exemplaire carrière les efforts de l'esprit français pour créer en France un nouvel art hollandais: je veux dire un art aussi parfait tout en étant national, aussi précieux tout en étant plus divers, aussi dogmatique tout en étant plus moderne".

43 A pintura e seu esboço estão conservados na instituição *De Mesdag Collectie*, em Haia, Holanda.

44 *Sortie de fôret à Fontainebleau, soleil couchant,* está conservada no *Musée du Louvre. The forest of Fontainebleau, morning,* está conservada na *Wallace Collection*, em Londres. As pinturas podem ser visualizadas no website destas instituições, respectivamente, disponíveis em: https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062562 e https://wallacelive.wallacecollection.org/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65217. Acesso em: ago. 2024.

45 Ver a tese de Thomas Greg intitulada *Rousseau and the ecological landscape*, defendida na Harvard University (1995), e a posterior publicação de seu livro *Art and ecology in the nineteenth century*. *The landscapes of Théodore Rousseau* (2000).

46 A pintura está conservada na *De Mesdag Collectie*, em Haia, Holanda, e pode ser visualizada no website do museu. Disponível em: https://www.demesdagcollectie.nl/en/collection/hwm0293?v=1. Acesso em: ago. 2024.

47 Tradução nossa do texto original: "Le paysage n'est pas que la nature, il est bien plus, la nature affectée par notre experience vécue en son sein".

48 Archives Nationales de France (ANF), 20150431/15*KK14. No Salão de 1843, Vinet envia quatro obras, *Paysage le soir* (1150), *Prairie à harfleur (*1152) e *Vue prise à Sainte-Adresse* (1153), recusadas, e *Paysage* (1151), única aceita (ANF, 20150431/38*KK37 e 20150431/60*KK59).

49 ANF, 20150431/18*KK17. No Salão de 1846, Vinet apresenta três obras com numeração 3725, 3726 e 3727. O arquivo referente ao registro de obras deste salão não está atualmente disponível para consulta, mas é possível saber que as obras foram recusadas pois não integram o catálogo da mostra (Salon, 1846).

50 ANF, 20150431/19*KK18. No Salão de 1847, Vinet apresentou duas obras, *La mare dans le champs* (3557) e *le ruisseau* (3558), ambas recusadas (ANF, 20150431/42*KK41 e 20150431/64*KK63). A respeito do Salão de 1847, há uma crítica no jornal *L'Artiste* (IV série, tome IX, 1847: pág. 221), escrita por L. Clément de Ris, que menciona Vinet: "Os membros do júri temem a imprensa sobre o Sr. Delacroix: eles não ousam mais recusá-lo (...). O júri recusou o Sr. Henri Delaborde, por quê? - O Sr. Fontaine, porque ele tinha dois quadros admitidos, - o Sr. Brissot, porque ele tinha sete, e o Sr. Vinet e o Sr. Guignery, porque não tinham nenhum. Que julgamento justo!". Tradução nossa do texto original: "Les membres du jury redoutent la presse à propos de M. Delacroix: ils n'osent plus le refuser; [...]. Le jury a refusé M. Henri Delaborde, pour quoi? – M. Fontaine, parce qu'il avait deux tableaux admis, - M. Brissot, parce qu'il en avait sept, et M. Vinet et M. Guignery, parce qu'ils n'en avaient pas. Que voilà un juste jugement!".

51 ANF, 20150431/22*KK21. No Salão de 1850, Vinet envia seis obras. *Souvenir de Ste. Adresse* (1092), *Étude de boeuf* (1093), *Entrée de la vallée de Beuzeve*l (1094) *Port de Dives* (1095) (ANF, 20150431/45*KK44), foram aceitas segundo o *registre de procès-verbaux de décision du jury* (ANF, 20150431/66*KK65). *Côtes de Normandie* (1096) e *Bords de la Seine* (1097) foram recusadas e depois admitidas, segundo o mesmo registro. No entanto, o *registre de notices des ouvrages* (ANF, 20150431/106*KK106) mostra que as obras foram posteriormente recusadas, não integrando, portanto, o salão de 1850.

52 ANF, 20150431/10*KK9. Vinet aparece no registro de artistas, mas não há designação de numeração de obras, levando a crer que ele não entregou a pintura ou as pinturas, pois também não aparece no registro de obras do mesmo salão.

53 Notação da folha no *Département des Arts Graphiques du Musée du Louvre*: "Cabinet des dessins. Fonds des dessins et miniatures. RF 8726, 36. Localisation: Réserve des petits albums. Album Corot

Jean-Baptiste -29-. Folio 21. dessiné au recto". Disponível em: http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/2/119920-Promenade-avec-Vinet-a-Poissy . Acesso em: 28 ago. 2024.

54 No salão de 1845, Vinet envia duas obras (ANF, 20150431/17*KK16), *Paysage soleil couchant* (1101), aceita, e *Vue prise de Sainte Adresse* (1102), recusada (ANF, 20150431/40*kk39 e 20150431/62*KK61).

55 Tradução nossa do texto original: "Un homme ne doit embrasser la profession d'artiste qu'après avoir reconnu en lui une vive passion pour la nature et une disposition à la poursuivre avec une persévérance que rien ne saurait abattre. Ne pas avoir soif d'approbation ni de bénéfice d'argent. Ne pas se décourager du blâme que l'on pourrait faire tomber sur ses ouvrages; il faut être cuirassé d'une conviction forte, qui le fasse marcher droit devant lui et ne redoutant aucun obstacle. Un travail incessant soit exécutant, soit observant. Une conscience invulnérable. Rempli de cette conscience, il ferait des ouvrages où un défaut saillant se ferait apercevoir, il faut poursuivre: on n'est pas artiste en un jour. Qu'il persévère, la conscience le sauvera. Il voit noir? Consciencieux, il mettra tout en rapport et, avec le temps, il avoisinara la nature de jour en jour. L'important c'est de ne rien faire que ce qu'il voit et comme il voit. Le seule bâton qu'il puisse prendre de temps en temps pour raffermir sa marche, c'est de jeter des coups d'oeil sur les oeuvres des maîtres et les meilleurs: Michel-Ange, Raphaël, Léonard de Vinci, Holbein, Corrège, Titien, Le Poussin, Lesueur, Claude Lorrain, Hobbema, Terburg, Metzu, Canaletto. Ces inspirations ne sont que pour faciliter le développement de ces moyens".

56 Para o salão de 1848, Vinet envia quatro obras (ANF, 20150431/20*KK19), *Une mare* (4079), *Environs de la ferté* (4080), *Souvenir de Normandie* (4081) e *Environs d'Enghien* (4082), todas aceitas (ANF, 20150431/43*KK42; Salon, 1848). É importante também notar que não houve júri no Salão de 1848, um dos resultados decorrentes da Revolução de 1848. Todas as obras foram, portanto, aceitas. Ver, a esse respeito, transcrição do texto sobre o respectivo salão, de Théophile Gauthier. Disponível em: http://www.theophilegautier.fr/wp-content/uploads/2010/06/Salon-1848.pdf . Acesso em 27 ago. 2024.

57 ANF, 20150282/173 - Archives des Musées Nationaux 2MI 173 Registre d'autorisations attribuées à des copistes. École Italienne et Espagnole. LL 26 – 1851-1859. Ver: (Dias, 2020).

58 Tradução nossa do texto original: "No. 3051. Carnet 14 - 60 feuillets (1851). Croquis: vues de la Rochelle (aout 1851); d'Angoûleme; d'Arras. La Gabie - près Verneuil (Haute-Vienne) - La Roche (Haute-Vienne). Portrait de Comairas à la Repentie (juillet 1851). Une vache etc. Notes diverses (passim): Noms et adresses: Flahaut, rue Rivoli, 4; Gourlier, Valentin, Vinet, etc.".

59 Notação da folha no *Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre*: "Fonds des dessins et miniatures. RF 8729,4. Localisation: Réserve des petits albums. Albums Corot Jean-Baptiste – 32 - . Folio 2. Dessiné au recto.". A folha pode ser visualizada em: http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/5/119655-Notes-manuscrites-max Acesso em: 28 ago. 2024.

60 Tradução nossa do texto original: "Sans donner de véritables cours, il prodigue de façon informelle, durant de sympatiques promenades entre amis, un enseignement sur le terrain. Il reçoit beaucoup dans son atelier, commentant ses oeuvres et appréciant d'un seul coup d'oeil les tableaux qu'on lui apporte pour avis".

61 Tradução nossa do texto original: "In a room above Corot's studio, in the Rue Paradis-Poissonière, there were stowed a considerable number of pictures, good, bad, and indifferent, which had been given to him by artists whom he had assisted in time of need - sold to him was what he called it. He always said, on giving money in exchange for these unsaleable wares, 'I am your banker only. Some day these pictures will make my fortune'. But of course when it is remembered that these works executed by the artists in time of extreme discouragement and trouble, it is little wonder that few excellent ones were found amongst them".

62 Tradução nossa do texto original: "VINET (Henry). Né à Paris. Chez M. Corot. Rue de Paradis Poissonières, 58. 1536 – Bananiers aux environs de Rio-de-Janeiro".

63 Nos *Archives Nationales*, em Paris, há um documento denominado "Dépôt d'une procuration par Louis Henri Christy, propriétaire, 22, rue du Four-Saint-Germain, à lui donnée par Henry Nicolas Vinet, artiste peintre, et Laure Félicité Velle, sa femme, demeurant ensemble à Santa Maria Magdalena près Cantagallo (Brésil), afin de régler, gérer et administrer tous biens et affaires les concernant". Datado de 1º de maio de 1863 e 23 de junho de 1863, a procuração dá plenos poderes ao Sr. Louis Henry Christy para gerência e administração de bens e negócios do casal, assim como representá-los em qualquer questão, em Paris. O documento nos permite levantar a hipótese de que pode ter sido o Sr. Christy a receber a obra de Vinet para o salão de 1867. Notação MC/ET/CVI/949, Minutes et répertoires du notaire Louis GIRARDIN, 25 août 1859 - 15 juillet 1896 (étude CVI). Archives Nationales – Hôtel de Soubise et de Rouhan.

64 Em 1840, Vinet tenta novamente participar, apresentando duas obras, *Ruine à Tancarville* (2287) e *Forêt de Fontainebleau* (2288) (ANF, 20150431/12*KK11), que são igualmente recusadas (ANF, 20150431/35*KK34 e 20150431/58*KK57). Tancarville situa-se na Normandia, paisagem feita certamente na corrente da tela anterior. Vinet não se apresenta nos salões de 1842 e 1844.

65 No salão de 1849, Vinet envia duas pinturas, *Moulin près de Poissy* (1908) e *Vue près du Havre* (1909) (ANF, 20150431/21*KK20), ambas aceitas (20150431/44*KK43 e 20150431/65*KK64).

Artigo submetido em junho de 2024. Aprovado em agosto de 2024.