



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Crítica de arte e originalidade artística nos Salões de Paris (1861, 1882 e 1899)

Ana Maria Tavares Cavalcanti - Docente na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Bolsista Capes, Estágio Sênior no Exterior

Resumo: Grandes mudanças ocorreram no mundo artístico francês nas últimas décadas do século XIX. O discurso sobre essas mudanças cristalizou a ideia recorrente de que o mundo da arte se dividia em dois grupos. De um lado estariam os artistas revolucionários cuja produção inovadora não era aceita pelo júri dos Salões, e de outro os artistas convencionais, falhos de originalidade, que participavam das exposições oficiais. No entanto, o cenário se mostra complexo quando o olhamos mais de perto. No intuito de identificar as mudanças ao longo das décadas, enfocamos os Salões de 1861, 1882 e 1899. Tal recorte nos é útil porque nesses anos foram expostas em Paris obras importantes para a história da arte no Brasil. Uma pergunta nos serviu de fio condutor: é possível identificar uma paulatina valorização da originalidade artística nas críticas sobre os Salões parisienses nessas décadas?

Palavras-chave: Salões de Paris. Crítica de arte. Originalidade.

Résumé: Des grands changements sont survenus dans le monde de l'art français dans les dernières décennies du XIXe siècle. Le discours à propos de ces changements a cristallisé l'idée reçue selon laquelle le monde de l'art a été divisé en deux groupes. D'un côté, se trouveraient les artistes révolutionnaires dont la production innovatrice n'a pas été acceptée par le jury des Salons ; de l'autre les artistes conventionnels et sans originalité qui participaient aux expositions officielles. Toutefois, le scénario est complexe quand on le regarde de plus près. Afin d'identifier les changements au fil des décennies, on a étudié les Salons de 1861, 1882 et 1899, puisque dans ces années-là des peintures qui sont devenues importantes dans l'histoire de l'art au Brésil ont été exposées à Paris. Une question nous a servi comme fil conducteur: Est-il possible d'identifier une valorisation progressive de l'originalité artistique dans la critique aux Salons parisiens au cours de ces décennies?

Mots-clés: Salons de Paris. Critique d'art. Originalité.

“Nossa época apresenta esse fenômeno particular muito raro na história, não oferece nenhum caráter artístico que permita classificá-la no futuro. Estamos no tempo do empréstimo e da cópia. Imita-se a Renascença, copia-se

a China e o Japão”.¹ Essas palavras que se encontram no *Catalogue illustré du Salon* de 1882 chamam a atenção do leitor de hoje. Elas introduzem o anúncio publicitário da *Maison Jérôme*, casa parisiense que importava e vendia porcelanas e tecidos da Ásia. O que causa surpresa não é exatamente a afirmação. De fato, por volta de 1882, a inspiração da arte decorativa na Europa provinha de tempos passados ou de povos distantes. O que pode surpreender é que tal afirmação não era uma acusação.

Não havia tom pejorativo na constatação da ausência de um caráter artístico particular na arte francesa, nem crítica alguma ao que poderia ser visto como falta de originalidade. Não era o caso. Isso é evidente, já que o anúncio procurava estimular os visitantes do Salão a comprarem objetos chineses e japoneses à venda na *Maison Jérôme*.

Mas quando se tratava de pintura ou escultura, a originalidade artística era valorizada? Em busca de respostas a essa pergunta, é proveitoso estudar os Salões de Paris e as críticas da época. Tal pesquisa é relevante para os que se interessam pelos pintores brasileiros da segunda metade do século XIX, pois assim como numerosos estrangeiros, nossos artistas também participaram dessas exposições. Entender o meio artístico com o qual conviveram em Paris ajuda a situar sua produção em relação à exigência de originalidade, questão que se tornaria, para os defensores da arte moderna, pedra-de-toque na avaliação de suas obras.

¹ DUMAS, F. - G. *Catalogue illustré du Salon* contenant environ 400 reproductions. Paris: Librairie d'Art L. Baschet, 1882, p. 324, tradução nossa.

No intuito de identificar as mudanças e as continuidades ao longo das décadas, procuremos conhecer melhor os Salões de 1861, 1882 e 1899. Eles serão como balizas em nossa trajetória e nos interessam particularmente porque nesses anos foram expostas em Paris quadros que se tornaram importantes para a história da arte no Brasil. No *Salon des Champs Elysées*, organizado pelo Estado francês em 1861, Victor Meirelles (1832-1903) expôs “A Primeira Missa”. Em 1882, no Salão da *Société des Artistes Français*, foram expostos o “Descanso do Modelo” de Almeida Junior (1850-1899) e “Marabá” de Rodolpho Amoedo (1857-1941). E em 1899, no *Salon du Champ-de-Mars* organizado pela *Société Nationale des Beaux-Arts*, Eliseu Visconti (1866-1944) expôs “Gioventu”, então com o nome de *Mélancolie*, e “O Beijo”, então com o nome de *Tendresse*.

O objetivo final de nossa pesquisa é compreender o modo como as questões artísticas em voga em Paris aparecem nas obras dos brasileiros. Na etapa atual, no entanto, interessa-nos investigar de que maneira os críticos da segunda metade do século XIX valorizaram ou depreciaram a originalidade em seus textos sobre arte.

Diversidade temática e estilística

Roger Marx (1859-1913), em artigo sobre os Salões de 1899, afirma:

A escola francesa alternadamente adulou ou condenou a imaginação e a realidade, a penumbra e a claridade. Os novos artistas se proibem qualquer banimento, qualquer exclusivismo, e talvez realizem, involuntariamente, a união da verdade e do sonho. Desde

que os emocionem, os diversos temas lhes são indiferentes. Surgindo a oportunidade, passarão do retrato à paisagem, da decoração ao quadro de gênero. Do mesmo modo não tem, em relação à técnica, nenhum dos preconceitos habituais; empregam largas pinceladas como Cottet, [...] ou aplicam pequenas manchas justapostas, - como Henri Martin, [...]; ou ainda usam dos dois sistemas, e é esse o caso de Ernest Laurent, de Aman-Jean, de René Ménard, [...].²

O crítico ressalta o ecletismo dos pintores do final do século e o entende como resultado da liberdade dos artistas. A escolha dos temas não era exclusivista, podiam ser os mais diversos, desde que os emocionassem. O mesmo observa quanto às técnicas empregadas, variavam de artista para artista, ou dentro de uma produção individual.

Essa grande variedade de temas e estilos é um dos aspectos que primeiro se fazem notar no catálogo ilustrado do Salão da *Société Nationale des Beaux-Arts* de 1899. Por vezes, as obras reproduzidas lado a lado apresentam um contraste gritante. É o caso, por exemplo, das figuras naturalistas da mãe e da criança em *Pleno Verão*, tela da americana Elizabeth Nourse (1859-1938), que dividem nossa atenção com a *Bacante* de François Lafon (1846 - c. 1920).³ O mesmo ocorre com a pintura de Frédéric Montenard (1849-1926), uma cena naturalista da colheita da uva, que está em página contígua à de Lotus, uma representação alegórica da vida.⁴ Ou ainda com a

² MARX, Roger. Les Salons de 1899. In: Revue Encyclopédique Larousse, n. 306, Paris, 15 juillet 1899, p. 552, teadução nossa.

³ Société Nationale des Beaux-Arts. Catalogue illustré du Salon de 1899. Paris: Librairie d'Art Ludovic Baschet, 1899, p. 176-177. <http://archive.org/stream/catalogueillustr1899soci#page/176/mode/2up>

⁴ Idem, ibidem, p. 182-183. <http://archive.org/stream/catalogueillustr1899soci#page/182/mode/2up>

etérea *Mélancolie* de Eliseu Visconti, que tem por companhia o *Retrato* de uma criancinha pintada realisticamente pelo alemão Alfred Sohn-Rethel (1875-1958).⁵

Essa convivência de estilos e temas muito diversos já se apresentava nos Salões anteriores. As fotografias de Pierre Ambroise Richebourg (1810-1872), encarregado de realizar o Álbum oficial do Salão de 1861, o demonstram. Quando registra a parede com os quadros de Alexandre Cabanel (1823-1889), Richebourg nos oferece um exemplo notável do leque de assuntos tratados por um mesmo pintor. *Maria Madalena* se encontra abaixo do retrato de uma senhora, e ao lado da grande *Ninfa raptada por um fauno*, que por sua vez é vizinha de outro retrato e de uma cena situada no Renascimento florentino.⁶ A fotografia de todos esses quadros juntos, moldura tocando moldura, nos ajuda a compreender do que falava o crítico Amédée Cantaloube, quando escreveu:

São as condições atuais das exposições que prejudicam a arte [...]: [...] enquanto um local conveniente, bem organizado e iluminado não for construído [...], a confusão nascerá dessa série de obras amontoadas; o espírito do público não saberá discernir, no meio dessa anarquia, onde está o belo, o verdadeiro, e a nova administração, apesar de seus projetos, [...] se verá necessariamente desorientada. Um Salão deveria dar o gosto do belo, e esse espetáculo causa apenas o mal estar e o tédio, sobretudo à primeira vista.⁷

A opinião de Cantaloube era partilhada por outros críticos. Eram frequentes as queixas sobre a quantidade de obras, a falta de qualidade da maioria, e o acúmulo de

⁵ Idem, *ibidem*, p. 66-67. <http://archive.org/stream/catalogueillust1899soci#page/66/mode/2up>

⁶ *Salon de Peinture 1861*, par Richebourg photographe à Paris. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84470789/f20.item>

⁷ CANTALOUBE, A. *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*. Paris: E. Dentu, 1861, p. 7-8, tradução nossa.

quadros que produziam cansaço nos visitantes.

Quanto ao Salão de 1882, também reunia quadros dos mais variados estilos e temas. É o que se pode constatar no álbum de fotografias das obras aí adquiridas pelo Estado francês. Na prancha de número 13, por exemplo, vemos seis quadros, sendo duas paisagens, três cenas de gênero, e uma cena mitológica.⁸ O álbum testemunha que as aquisições do Estado procuravam atender às diversas tendências em exposição.

Portanto, nos três Salões em foco foi grande a diversidade temática e estilística. Nesse aspecto, não houve modificações desde meados até o final do século. Mas vejamos o que se passou com a abordagem dos críticos sobre a originalidade dessas obras.

Comentários críticos sobre as obras e observações sobre a originalidade

Após a consulta aos álbuns de fotografias ou caricaturas, e a inúmeros artigos dedicados aos Salões, selecionamos alguns comentários sobre obras e pintores específicos que nos ajudam a perceber como a originalidade artística foi abordada naqueles anos.

Começemos pelas críticas a Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875) no Salão de 1861. Aos 65 anos de idade,

⁸ ARCHIVES NATIONALES DE FRANCE. Album de photographies des oeuvres achetées par l'Etat intitulé : "Direction des Beaux-Arts. Ouvrages commandés ou acquis par le Service des Beaux-Arts. Salon de 1882. Photographié par G. Michelez". Oeuvres exposées au salon annuel organisé par la Société des artistes français, le 1er mai 1882, au Palais des Champs-Élysées à Paris, p. 13. <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/albumsdesalons.htm>>.

Corot era um pintor maduro e estabelecido, reconhecido por seu estilo pessoal. O momento era propício às reflexões sobre sua trajetória e muitos se manifestaram a esse respeito e sobre as seis telas que enviara à exposição, a saber: *Danse des Nymphes*, *Soleil levant*, *Orphée*, *Le lac*, *Souvenir d'Italie* e *Le repos*.⁹

Em sua *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*, Amédée Cantaloube situa Corot entre os pintores do grupo que ficou conhecido como *Escola de Barbizon*. Comenta o papel importante que a pintura de paisagem vinha desempenhando, mas indica que outros críticos não compreendiam seu alcance. Diz ele:

[...] o alcance da paisagem propriamente dita muito poucos compreendem. Aproveita-se que uma infinidade de realistas reproduziram de forma mesquinha, de certo modo fotograficamente, alguns trechos de terreno nos arredores de Paris e da floresta de Fontainebleau, sem inteligência e sem nenhuma ciência do métier, para condenar simultaneamente a mediocridade e os verdadeiros artistas que, sozinhos, penetraram as leis dessa bela linguagem. Nada é mais difícil, com efeito, do que procurar na natureza as formas que tem a amplitude e a elegância e desenvolvê-las com estilo. Claude Lorrain é o rei nessa arte [...]. [...] Corot, Jules Dupré, Th. Rousseau, François, Cabat, Daubigny, Troyon, etc. Esses nomes tem uma significação para os que apreciam a importância desse gênero da antiga tradição francesa [...]. Esses recém-chegados me parecem dignos de seus antecessores. Corot [...] personifica a poesia sonhadora, [...] penetra o infinito das coisas exteriores, banhando no ar as formas e as silhuetas, as suaves pradarias, os bosques de agradáveis sombras, os idílios antigos ou modernos.¹⁰

Cantaloube valoriza o *métier* do pintor e a composição na pintura de paisagem, se opondo a “realista” que reproduziam

⁹ MINISTÈRE D'ÉTAT. Explications des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au Palais des Champs-Élysées le 1er mai 1861. Paris: Ch. de Mourgues frères, 1861, p. 85.

¹⁰ CANTALOUBE, A. *Lettre sur les expositions et le Salon de 1861*. Paris: E. Dentu, 1861, p. 91-92, tradução nossa, grifos nossos.

“fotograficamente” “trechos” dos arredores de Paris. Elogia a pintura de Corot que estaria ligada à tradição proveniente do século XVII, representada por Claude Lorrain (1600-1682). Nota-se que o crítico não enfatiza a originalidade, mas o pertencimento a uma tradição.

Diferentes são as observações de Jules-Antoine Castagnary (1830-1888) que também escreve sobre Corot nesse mesmo ano de 1861:

Durante muito tempo ignorado, Corot conseguiu, após vinte anos de esforços, alcançar a celebridade. Na hora atual, reconhecido por todos, ele é visto quase que unanimemente como um dos mestres da paisagem moderna. Essa qualificação gloriosa coroa com felicidade uma longa vida consagrada aos trabalhos mais nobres e mais elevados. Aceito essa apreciação em seu teor geral ; mas gostaria de dizer quais são as grandezas e as fraquezas do eminente artista, de que elementos se formou sua originalidade [...].¹¹

Castagnary aborda a originalidade do pintor, mas nela identifica “fraquezas” e não apenas “grandezas”. Para ele, “duas maneiras sucessivas e opostas dividem a vida e a obra de Corot. A primeira, enérgica, acentuada, reforçando as linhas precisas e os contornos definidos, procurando enfim o aspecto real da natureza muito mais do que a impressão do pintor”. Essa seria a maneira dos estudos que realizou na Itália. A segunda, diz Castagnary, “vaga” e “indecisa” seria resultado da procura da “harmonia dos tons”, sem maiores preocupações com “as formas das coisas”. Corot estaria “perseguindo a expressão do sentimento interior muito mais do que a verdade objetiva” e por isso interrompia o trabalho assim que o sentimento

¹¹ CASTAGNARY. Les Artistes au XIXe siècle, Salon de 1861. Gravures par H. Linton. Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 1, tradução nossa, grifo nosso.

tivesse sido expresso. Castagnary diz que foi essa segunda maneira de Corot, a mais original, que lhe deu notoriedade.¹² No entanto, não apoia incondicionalmente seus procedimentos, pois ao comentar as telas que o pintor enviara ao Salão, diz:

Encontramos aí o conjunto das qualidades e dos defeitos que constituem a originalidade do artista; um sentimento requintado, uma grande compreensão da composição, uma harmonia impecável, e, misturado a tudo isso, uma execução mole e eternamente descuidada.¹³

A execução “mole” e “descuidada” não agrada ao crítico, que no entanto admira as qualidades da composição harmônica e requintada de Corot. Seu comentário sobre as obras é esclarecedor a esse respeito:

Coloco no mais alto grau entre essas telas o Orfeu reconduzindo Euridice [hoje no acervo do Museum of Fine Arts, Houston]. Dessa vez, o tema escolhido estava em perfeita harmonia com o modo de interpretação familiar ao artista.¹⁴

Ou seja, quando o assunto estava de acordo com a atmosfera diáfana criada pelo pintor, Castagnary não encontra motivo de censura.

Seus comentários e os de Cantaloube sobre a participação de Corot no Salão são exemplos escolhidos entre uma infinidade de outros escritos na mesma ocasião. São significativos pois demonstram que embora Corot fosse visto como um original, aos olhos desses críticos,

¹² Idem, *ibidem*, p. 1-2.

¹³ CASTAGNARY. *Les Artistes au XIXe siècle, Salon de 1861*. Gravures par H. Linton. Paris, Librairie Nouvelle, 1861, p. 2, tradução nossa, grifo nosso.

¹⁴ Idem, *ibidem*.

em 1861, não era sua originalidade que definia seu valor.

Guardemos por ora esses exemplos, e passemos aos comentários feitos por Louis Auvray (1810-1890), escultor e crítico de arte ligado à *Ecole des Beaux-Arts*, a uma das telas expostas por Gérôme (1824-1904) no mesmo Salão de 1861. Trata-se do *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte (Rembrandt gravando uma chapa com água-forte)*:

(...) das seis telas expostas por Gérôme, o quadro que nos parece o mais completo é o *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte*. Aqui o artista mudou sua maneira para tomar aquela do mestre do qual ele fazia a imagem, e para produzir uma obra digna de Rembrandt, pela fineza dos detalhes e pela transparência do claro-escuro.¹⁵ (Figura 1)

É muito curioso esse comentário, pois elogia o que podemos chamar de “postura eclética” do pintor que muda sua maneira para adaptar seu estilo ao assunto fixado na tela. De modo similar, Charles-Aimé Dauban (1820-1876) enaltece Gérôme e sua agilidade ao passar de um gênero a outro:

Em qual categoria classificar Gérôme ? A que época, a qual escola ele pertence? É um Grego? [...]. É um Romano? [...] É um viajante que, apaixonado pelo passado, ama desenhar as ruínas perdidas na poeira dos séculos? Não se pode duvidar depois de termos visto telas brilhantes que nos trouxeram uma imagem tão viva da Grécia e do Oriente. Mas [...] é também um observador, ia dizer um moralista. Ele passa portanto por todos os gêneros, e parece adequado em cada um deles; seu pincel tem a agilidade de sua inteligência. Esse ano ele acaba de lutar com os Flamengos e os Holandeses numa obra, *Rembrandt gravando uma chapa com água-forte*, na qual o acabamento minucioso, o sábio contraste de claro e escuro, os tons quentes e transparentes, lembram algumas das qualidades dos mestres incomparáveis, dos Gérard Dow, Metsu

¹⁵ AUVRAY, p. 28.

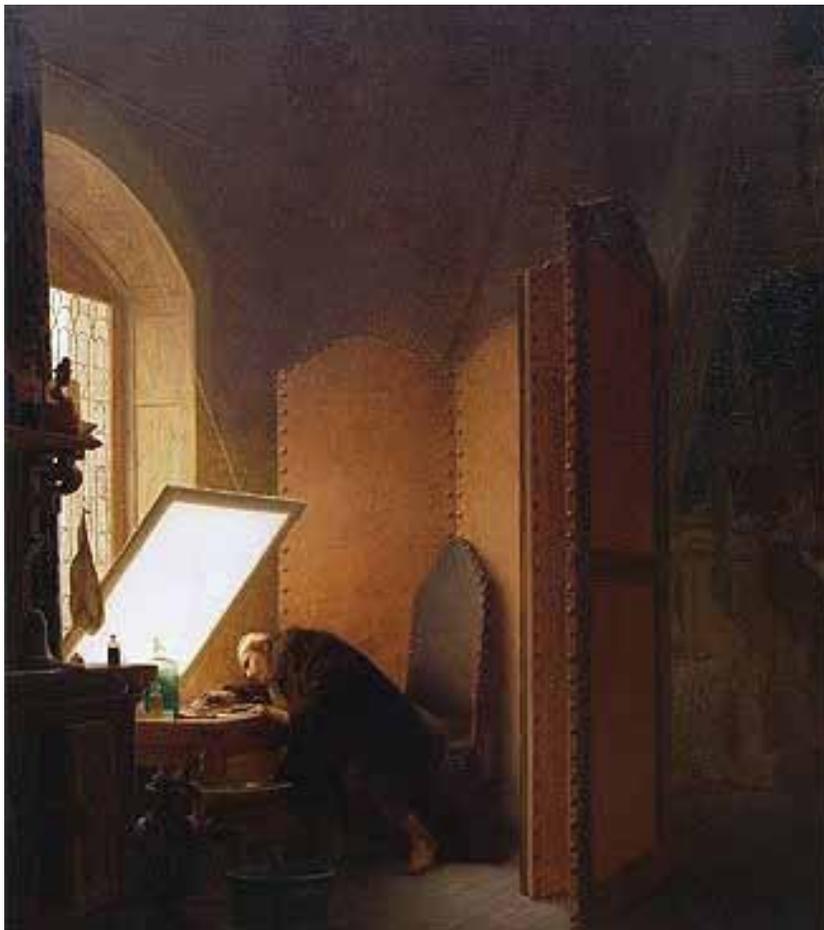


Figura 1 - Jean-Léon Gérôme (1824-1904). *Rembrandt gravando uma chapa com agua-forte em seu ateliê*, 1861, óleo sobre tela – 55.9 x 45.7 cm. Coleção particular.

e Rembrandt. Gérôme não se deixa classificar; ele é um desses livres pensadores que vão aonde sua fantasia os leva, triste ou alegre, séria ou brincalhona.¹⁶

Que contraste causa esse elogio ao procedimento de Gérôme que imita a maneira de Rembrandt ao representá-lo como personagem, quando o comparamos

¹⁶ DAUBAN, Charles-Aimé (1820-1876). *Le Salon de 1861*. Paris: Vve J. Renouard, 1861, 31 p. Extrait du "Journal général de l'instruction publique", Juin 1861, p. 17-18, tradução nossa.

com a crítica que Ernest Hoschedé (1837-1891) faz a um quadro de Alexandre Cabanel (1823-1889) exposto duas décadas mais tarde, no Salão de 1882 - (Figura 2):

Patricia de Veneza, século XVI - O que querem que eu diga dessa bela dama de boina de veludo vermelho? Eu a vi muitas vezes no Palácio Pitti, nos Uffizi, em Brera, em Londres, em Viena, em Dresde, no museu do Louvre, pintada por Ticiano, Rubens, Giorgione, Rafael, que a conheceram mais de perto. Ela envelheceu bem, a bela patricia pintada por Cabanel [...], e a mim já não me encanta.¹⁷

À veneziana de Cabanel, Hoschedé preferia *Lady Meux*, retratada pelo americano James Whistler (1834-1903) que voltara a expôr no Salão de Paris daquele ano. Sobre o pintor, conta:

Whistler está de volta e estou feliz por desejar-lhe as boas vindas. É um refinado que errou ao se deixar esquecer e ser conhecido em Paris apenas como lenda. Ainda se fala de sua famosa mulher de branco do Salão dos recusados. Mas já se passaram vinte anos! Os puros acompanharam com interesse curioso a famosa Exposição das sinfonias que ele fez há dez anos nas galerias de Durand-Ruel, mas tudo isso não estabeleceu sua popularidade entre nós. Nossos vizinhos do outro lado do canal da Mancha, entre os quais se instalou, o conhecem e estimam em seu justo valor [...].

O retrato desse ano, de uma fantasia que surpreenderá os que julgarão o artista apenas por essa obra, é ainda um quadro pleno de arte e de sedução, uma sinfonia cinza que faz uma mancha feliz em meio às telas monótonas da arte industrial, do métier exagerado em excesso.¹⁸

Contrapondo a “sinfonia cinza” de Whistler à monotonia dos quadros convencionais, Hoschedé sublinha a originalidade do pintor. Seu comentário contrasta com as observações dos críticos de 1861 entre os quais

¹⁷ HOSCHEDÉ, Ernest. Impressions de mon Voyage au Salon de 1882. Paris: Typographie Tolmer et C^e, 1882, p. 17-18, tradução nossa.

¹⁸ HOSCHEDÉ, p. 7.



Figura 2 - Alexandre Cabanel (1823-1889). *Patrícia de Veneza*, 1881, óleo sobre tela - 130.5 x 80.3 cm.

encontramos o elogio do domínio do *métier*, como no caso das análises sobre Gérôme, tanto em Dauban quanto em Auvray, ou na crítica de Cantaloube a certos realistas que não teriam a “ciência do *métier*”.

Mas o quadro de Whistler não era uma unanimidade e recebeu comentários jocosos, como numa caricatura de H. de Sta, em seu *Comic Salon*. Sob o desenho que mostra Lady Meux com as mãos e os braços manchados de preto, a legenda explica: “O inconveniente de se aproximar demais da caixa de carvão”.¹⁹ A frase pode ser compreendida como uma brincadeira em relação ao detalhe das luvas negras da figura pintada por Whistler, ou ainda como uma crítica ao quadro inteiro, no qual o pintor teria abusado do negro. (Figura 3)

Na mesma publicação também se encontra um desenho do *Bar no Folies-Bergère* de Édouard Manet (1832-1883). “O bárbaro bar não é belo, mas é um Manet”, é o comentário que acompanha a charge. Vê-se que o caricaturista, ao mesmo tempo em que nega a beleza da pintura, reconhece o valor do artista, “é um Manet”, como quem valoriza uma marca de qualidade.

No ano anterior, Manet recebera uma recompensa no Salão e fora condecorado com a Legião de Honra. Esses fatos se impunham como validação do artista diante do público e dos críticos que antes o questionavam. Tal reviravolta foi apontada por Hoschedé que considerava o *Bar no Folies-Bergère* um de seus melhores quadros: “o *Bar* é o triunfo da luz plena e da pintura clara. As naturezas

¹⁹ H. de Sta. *Comic Salon* 1882. Paris, 1882, p. 19, tradução nossa.



Figura 3 - H. de Sta. Caricatura do quadro de Whistler. **Comic Salon 1882**. Paris, 1882, p. 19.

mortas, as frutas, as flores, os cristais, as jarras de licores coloridos, as garrafas de champagne de gargalo dourado são pintados de uma maneira verdadeiramente maravilhosa”. Para ele, o artista era o “chefe da Escola moderna, aquele que teve a influência mais salutar sobre a arte contemporânea”.²⁰

Foi você quem abriu os olhos de todos, chamem-se eles Bastien Lepage, Claude Monet, Sargent, Renoir, Gervex, Duez e tantos outros que poderia citar e que são seus filhos sem o saber.²¹

No Salão de 1882, Manet continuava a exaltar os ânimos, por vezes recebendo comentários entusiasmados como os do crítico que se assina Saint-Juirs e também menciona o *Bar no Folies-Bergère*:

A jovem que atende galantemente este bar está diante do público. Ela tem atrás de si um grande espelho, onde se reflete primeiro sua pessoa, depois a de um senhor com o qual ela flerta; e enfim as primeiras galerias e a base do lustre. Tudo isso vibra e treme no espelho. É certamente uma das melhores telas e das mais curiosas que o Sr. Manet jamais mostrou.²²

Outras vezes, as reações eram contrárias a Manet. Esse foi o caso do crítico Henry Houssaye (1848-1911) que escreveu na *Revue des Deux Mondes*:

Parece que este quadro representa um bar no Folies-Bergère; que esse vestido azul berrante, encimado por uma cabeça de cartolina como víamos outrora nas vitrines das modistas, representa uma mulher; que esse manequim de formas indecisas e com o rosto riscado com três golpes de trincha representa um homem; e que essa mancha que segura uma bengala representa uma mão.

Parece ainda que as sombras vacilantes que se agitam no fundo, diante da fachada da nova Opéra, com balões flutuantes sobre elas, representam refletido num espelho, o público do Folies-Bergère, a cena onde se exercitam os ginastas e as lâmpadas de luz elétrica. (...) De boa fé é necessário admirar a face plana e engessada da barl girl, seu corpete sem relevo, sua cor ofensiva? Este quadro é verdadeiro? Não. É belo? Não. É sedutor? Não. Mas então o que ele é?²³

²⁰ HOSCHEDÉ, p. 50-51.

²¹ Idem, *ibidem*.

²² SAINT-JUIRS. Guide Critique du Salon de 1882. Supplément du Journal Le Clairon. Paris, 1882, p.9, tradução nossa.

²³ HOUSSAYE, Henry. Le Salon de 1882. In: *Revue des Deux Mondes*. Paris, 1882, p.583-584, tradução nossa.

A polêmica em torno do quadro de Manet era grande. Enquanto Saint-Juirs vibra junto com a vibração que vê na tela, Houssaye se espanta com as manchas e com as sombras que se agitam, e parece perdido por não poder encaixar o quadro em nenhuma categoria. A pintura de Manet não seria verdadeira, bela ou sedutora, sinaliza Houssaye. Se o quadro não se assemelha a nenhum outro, se não abraça nenhuma das tendências que pululavam no Salão, “então o que ele é?”, pergunta perplexo. Portanto, enquanto alguns se encantavam, outros não compreendiam essa pintura. Mas num ponto todos estão de acordo, Manet se destacava por sua originalidade.

Vejamos agora trechos da crítica feita por Roger Marx a *Le Réveil*, tela que Eugène Carrière (1849-1906) expôs no Salão da *Société nationale des beaux-arts* em 1899²⁴ e hoje integra o acervo do Museu Pushkin, em Moscou. Carrière era visto como um original por seus contemporâneos e dividia a opinião dos críticos. Roger Marx defendia a originalidade do pintor. *Le Réveil* mostra “duas irmãs quase adormecidas, os cabelos ainda flutuantes” que “correm para receber o beijo maternal”, diz o crítico, e “o traço forte dos contornos, a ondulação bem marcada das linhas contribuíram para melhor exteriorizar a ternura e a doce efusão”.²⁵ Marx ressalta que “nunca o *métier* foi tão simplificado, amplificado, a ponto de revestir

²⁴ Desde 1890, Paris passou a contar com dois Salões anuais, o da *Société des artistes français* e o da *Société nationale des beaux-arts*.

²⁵ MARX, Roger, p. 542, tradução nossa.

uma autoridade tão tranquila e tão segura”²⁶ e escreve:

Definir uma atmosfera, restringir-se a poucas gamas de tons, é direito estrito e absoluto do pintor. Velazquez, que a Espanha acaba de festejar, o exerceu, e os analistas o glorificam. Apenas, os detratores de Carrière ignoram as Meninas; não possuem nem o instinto nem o conhecimento das obras-primas com as quais se conquista a imortalidade.²⁷

Para defender a originalidade de Carrière, o crítico faz duplo percurso. Por um lado, afirma o direito do artista que toma decisões estéticas individuais. Por outro, recorre a um grande pintor do passado, não hesita em citar Velazquez como aval ao procedimento de Carrière.

Recurso semelhante utilizou Henri Frantz para falar de Auguste Rodin (1840-1917) e em especial de sua *Eva*, exposta no mesmo Salão em 1899:

A Eva [...] de Rodin, é uma parente próxima, quanto à estrutura, ao gesto e à atitude, dos grandiosos esboços de Michelangelo nos jardins de Boboli. [...]. Eva se torna a imagem a mais profunda da dor.²⁸

E após essa defesa do escultor, que compara a Michelangelo, Frantz comentava:

Mas não sei se o público, passando distraidamente na frente dessa obra, sentirá sua grandeza violenta. “O público é, em relação ao Gênio, um relógio que atrasa”, escrevia Baudelaire a respeito de Delacroix, que não foi melhor compreendido do que os demais criadores de uma fórmula de arte nova e de um modo de expressão próprio.²⁹

²⁶ Idem, *ibidem*.

²⁷ Idem, *ibidem*.

²⁸ FRANTZ, Henri. Notes sur les salons de 1899. Paris: Bibliothèque de la critique, 1899, p. 5, tradução nossa.

²⁹ FRANTZ, Henri, p. 6.

A citação de Charles Baudelaire (1821-1867) por Frantz é um sinal de mudanças no discurso da crítica. Com exceção de seus amigos, Baudelaire permanecera ignorado pelos críticos de arte no correr das décadas. Seus Salões de 1845, 1846 e 1859 tiveram pouca repercussão no momento da publicação, e só foram reeditados pela primeira vez em 1885.³⁰ Assim, seus textos sobre arte, nos quais é enfática a defesa da originalidade dos artistas, voltaram a ser lidos no final do século, encontrando eco no meio artístico quarenta anos depois de terem sido escritos.

Citando Baudelaire, Frantz expõe sua compreensão do valor da arte que inova e é pessoal. Também Roger Marx centra sua crítica nessa questão. É o que podemos ler no seguinte trecho:

É uma verdade que hoje se tornou axioma, observa-se que dentre todas as criações humanas um quadro é aquela da qual mais se dizem bobagens; de fato, o passante não tarda a maldizer a inspiração, o tema, e principalmente a fatura; não admite que o artista se afaste dos “precedentes” e da estética convencional que lhe deu seus critérios; toda pesquisa imprevisível, toda contribuição inédita o abala, e conseqüentemente o irrita; em suma, a originalidade é inevitavelmente vaiada mal acaba de surgir, embora seja a única expressão com possibilidade de triunfar no futuro. Pensem no destino dos mestres de tempos idos, de sobrevida garantida, de Ingres a Puvis de Chavannes, para citar apenas os falecidos, não há um só que não tenha sido acusado de excentricidade. Se o progresso consiste em emancipar a inteligência, livrá-la do preconceito, a tarefa do próximo século será fazer reconhecer a liberdade do inventor [...].³¹

Segundo o crítico, o grande projeto a ser realizado nas artes seria a defesa da liberdade de expressão do artista,

³⁰ *Curiosités Esthétiques*, cuja primeira edição é de 1885, traz reedições dos Salões de 1845, 1846, 1859, e outros textos de Charles Baudelaire sobre arte. <http://www.archive.org/stream/curiositseth00baud#page/464/mode/2up>

³¹ MARX, Roger. *Les Salons de 1899*. In: *Revue Encyclopédique Larousse*, n. 306, 15 juillet 1899, p. 541, tradução nossa, grifo nosso.

sua emancipação da estética convencional à qual o público se acostumara. A ideia da originalidade domina o debate artístico.

De fato, comparando o teor dos textos consagrados aos Salões de 1899 com a abordagem presente nos anos anteriores, confirma-se que a originalidade ganha um peso muito maior no final do século.

Se voltarmos ao exemplo com o qual iniciamos essas reflexões - a publicidade de 1882 que anunciava a venda de objetos decorativos chineses e japoneses em Paris – comparando-o com a situação do final do século, vemos grandes mudanças. Enquanto no início da década de 1880, era possível dizer que a arte europeia não possuía característica própria, em 1899 as artes decorativas viviam a grande renovação do *Art Nouveau* que orgulhosamente apresentava uma linguagem ornamental nova. Os tempos eram decididamente outros.

No campo da pintura, igualmente, embora se constate a convivência de estilos muito diversos e fortes divergências na crítica, havia a consciência de que algo novo se produzira com Edouard Manet (1832-1883) e os impressionistas. Não se vê mais o tom nostálgico que marcara a crítica na década de 1860, quando se repetia continuamente a queixa sobre a decadência artística. Devemos mencionar que em 1884, a *École des Beaux-Arts* de Paris realizara uma grande exposição das obras de Manet que falecera no ano anterior. Ou seja, havia um reconhecimento oficial de sua importância.

Ao contemplar obras que estiveram em evidência nos Salões, ao consultar fontes documentais como os catálogos

oficiais das exposições, catálogos ilustrados, guias críticos dos Salões e artigos publicados em revistas ou jornais, percebemos a complexidade do mundo artístico desse período. Mas na busca de respostas à pergunta sobre a valorização da originalidade artística, não há dúvidas quanto à mudança drástica que se nota no posicionamento dos críticos desde 1861 até 1899.