

A UTOPIA REALISTA DE THORÉ-BÜRGER

Mariana Garcia Vasconcellos¹

Théophile Thoré, figura de certa relevância no mundo da arte europeu por volta da metade do século XIX e cuja influência sobre o cânone é sentida até hoje, permanece sem receber grande atenção acadêmica. Livros gerais de historiografia da arte como os de Germain Bazin (1989), Udo Kultermann (1996) e Lionello Venturi (1964) dedicam-lhe breves parágrafos, e seu nome é por vezes sucintamente citado em obras sobre a pintura holandesa, quando se fala de sua “redescoberta”. Pois esta foi, de fato, a grande contribuição de Thoré: artistas como Frans Hals e, em especial, Johannes Vermeer (antes praticamente desconhecido) não seriam hoje considerados dois dos mais importantes pintores da arte ocidental sem seu consciente e diligente trabalho de recuperação.

Podemos supor que o pequeno espaço que obteve na historiografia atual deve-se à conformação não-historiográfica de sua obra. A grande maioria de seus escritos é organizada na forma de catálogos críticos, nos quais ele comenta e informa a respeito de todas as obras relevantes pertencentes a determinada coleção, apresentadas em uma exposição, ou de autoria de determinado artista. Elabora desta maneira – que, incidentalmente, também assemelha-se a suas críticas dos *Salons* de Paris – os inventários de diversas coleções públicas e privadas e as monografias históricas sobre artistas como Hals e Vermeer. A esta fundação bastante pragmática Thoré sobrepõe opiniões pessoais, arroubos de entusiasmo e defesas ferrenhas de seu projeto republicano para a humanidade.

Essa aparente incongruência entre objetividade e idealismo é uma das características fascinantes do discurso construído por ele. Um estudo de contexto mais profundo poderia apontar, com algum nível de fundamentação histórica, as correlações entre estes dois aspectos opostos e a produção cultural do século XIX, uma vez que fenômenos como o Romantismo e um rápido desenvolvimento das ciências ocorreram paralelamente e influenciaram, ambos, não poucos autores. Aqui, me limitarei a esta observação. Podemos, contudo, explorar algumas manifestações destas e outras peculiaridades da época de Thoré em sua vida e obra.

Théophile Thoré nasceu em La Flèche, em 1807, e, tendo-se formado em Direito, logo abandonou a carreira para dedicar-se a três atividades que fornecem uma fundamentação para seu trabalho posterior: o mercado e a crítica de arte e a militância republicana.

Em 1842, em parceria com Paul Lacroix, abriu a empresa *Alliance des Arts*, voltada para a avaliação, compra e venda de coleções de arte e de livros. Esse empreendimento, embora tenha durado apenas até

¹ Estudante do Bacharelado em História da Arte da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bolsista PIBIC do CNPq.

1846, proporcionou-lhe a oportunidade de viajar pela Europa, entrar em contato com colecionadores e familiarizar-se com os métodos da *connoisseurship*.

Entre 1844 e 1848, Thoré também publicou seus *Salões* de Paris, em que já demonstra consciência da necessidade de conhecer a história da arte para analisar seu presente. Defende o equilíbrio entre o estudo da natureza, dos mestres da pintura e da própria subjetividade do artista, além de valorizar o retrato da contemporaneidade acima da representação de alegorias.

Durante a Revolução de 1848 – ano cujo *Salon* sofreu uma notória queda de qualidade devida à aceitação de todos os quadros inscritos – Thoré escreve, desapontado com a arte: “Não deteremos mais nossos leitores a respeito do *Salon* de 1848. A política nos reserva espetáculos mais interessantes. Fazemos hoje algo melhor do que a arte e a poesia: fazemos história viva”². O envolvimento com ideais políticos republicanos já vinha de longe e atravessou sua existência: envolveu-se na Revolução de 1830 e foi preso em 1840 por acusações como “ataque contra o respeito às leis” e “incitação ao ódio entre classes”, em função de um panfleto político. Após o término da Revolução de 1848, na qual participou ativamente e sem medir consequências, foi obrigado a exilar-se e adotar o pseudônimo William Bürger para publicar na França, à qual só retornaria em 1859.

A forma de ação política – ainda que indireta – em que obteve maior sucesso foi a escrita sobre arte; Thoré confiava no potencial transformador da arte sobre a sociedade, e acreditava poder ele mesmo ajudar a alavancar seu progresso. Em correspondência a Pierre-Joseph Proudhon, observa: “minha ideia é que [...] um discurso sobre Rembrandt pode significar tanto para a Revolução quanto um manifesto do cidadão Ledru³ à República universal”⁴. Como veremos, suas opiniões estéticas são sempre permeadas por motivações políticas, que ele procura inserir em seus escritos.

Durante seu exílio, viajou à Holanda e passou a pesquisar a fundo a arte do país, dedicando-se a preencher as lacunas de conhecimento sobre o conteúdo das coleções locais. Muitas das obras permaneciam nas instituições para as quais haviam sido encomendadas, e não havia um inventário que sistematizasse informações como atribuição e data, mesmo nos museus. Thoré decide fazer sua parte naquilo que acreditava ser a base para a construção de uma verdadeira história da arte: o trabalho braçal de reunião desse tipo de dado e documento, na esperança de que “após esses cavadores virão os jardineiros”⁵. Frente a uma obra de arte, seus métodos pretendiam ser os mais objetivos possíveis, avaliando-as no estilo *connoisseur* que havia adquirido durante sua experiência com a *Alliance des Arts*. Apoiava suas atribuições, quando possível, no que chamava de sua “mania de assinaturas”.

² THORÉ, 1868, reed. 1870, p. 565. Tradução minha.

³ Alexandre Ledru-Rollin (1807-1874), político republicano francês.

⁴ apud JOWELL, 2001. p. 49. Tradução minha.

⁵ BÜRGER, 1858. p. V-XVII. Tradução minha.

É na elaboração de catálogos para quatro dos principais museus da Holanda – de Amsterdã e de Haia (1858), van der Hoop e de Roterdã (1860) – que se detém com mais atenção sobre certos artistas holandeses que, em sua opinião, não eram então valorizados como deveriam, enquanto outros, que considerava menos interessantes, recebiam atenção excessiva. Thoré passa a empreender uma campanha em múltiplas frentes para a correção destas injustiças; publicando artigos, participando da organização de leilões e exposições, prestando consultoria a grandes coleções a respeito da compra de obras. É assim que recupera, com surpreendente eficácia, artistas como Johannes Vermeer ou Frans Hals, que eram anteriormente desconhecidos ou denegridos pela historiografia. Destaco aqui a *Exposition Rétrospective* de 1866, primeira ocasião em que obras de Vermeer foram expostas ao público parisiense, para a qual Thoré arrecadou pinturas emprestadas dos diversos colecionadores com quem mantinha contato e emprestou, ele mesmo, obras de sua pequena coleção⁶.

Seu interesse pela pintura holandesa não é puramente estético: nela, Thoré vê uma arte feita para a humanidade, e não para figuras de poder ou abstrações religiosas – adequada, portanto aos ideais republicanos. E sua insistência em retomá-la tampouco é provocada pelo simples amor à história: seu grande projeto é promover a arte da Holanda setecentista a modelo e precursora da “nova arte” realista que vinha sendo desenvolvida na França, e que Thoré também defendia como mais universal e inclusiva – mesmo que a considerasse ainda incipiente.

Em 1857, no artigo *Nouvelles tendances de l'art*, expôs sua teoria de que a escola de pintura da Holanda setecentista é a única na história da arte que, de forma consistente e duradoura, teve como centro o Homem – concebido por ele como o cidadão comum, não o herói mitológico, a figura religiosa ou o aristocrata. A representação da humanidade e seus costumes, embasada no estudo da natureza, é o aspecto que confere valor à pintura holandesa e que a coloca como modelo, segundo Thoré, para os artistas do presente, como “Delacroix e Decamps [que] pertencem, até um certo ponto e por certas tendências irresistíveis, a essa nova arte da qual o Romantismo foi o precursor, e que Courbet, ainda quase sozinho, exprime o tanto que pode”⁷.

É preciso notar que aquilo que Thoré chama genericamente de “arte holandesa” refere-se em geral apenas à produção que ele mesmo aprova, e que não é o único ou mesmo o principal tipo de pintura feita à época. Qual é, então, a parcela de “arte holandesa” que Thoré defende?

Thoré admira, em qualquer obra de arte, o seu “naturalismo”, ou seja, sua fidelidade ao natural e não a um ideal metafísico. Entretanto, não lhe basta a reprodução exata da *aparência* da natureza; é necessário

⁶ Das onze obras atribuídas a Vermeer expostas nessa ocasião, apenas quatro seguem sendo consideradas originais. Entretanto, a exposição e a monografia publicada em seguida por Thoré aumentaram exponencialmente o interesse geral pelo artista, provocando a realização de outras pesquisas subsequentes.

⁷ THORÉ, 1868, reed. 1870, p. XXXVII. Tradução minha.

que o artista saiba dar “vida” às obras, por exemplo, através da representação psicológica dos tipos humanos⁸ como os que encontramos na realidade. Assim, não lhe interessam as pinturas ilusionísticas dos *fijnschilders*⁹, e menos ainda as obras religiosas ou históricas de influência italiana, que ele considerava artificiais. Além disso, para Thoré é essencial conservar a busca da beleza e da harmonia da composição – opinião que expressa mais fortemente em relação aos realistas de sua própria época, sobre os quais os holandeses têm vantagem:

O porquê de os pintores naturalistas serem ainda impotentes, e mesmo frequentemente ridículos, é que não têm o instinto da escolha, da *distinção* entre as qualidades e as formas que a natureza oferece indefinidamente. [...] O dia em que qualquer realista, inspirando-se na vida presente, unir a ela o fanatismo da beleza, a revolução será feita em pintura¹⁰.

Na arte holandesa, seu grande ídolo é Rembrandt – como de resto também era para muitos de seus contemporâneos –, e Thoré o faz acompanhar de outros *petits maîtres* da pintura de gênero ou de retratos, que haviam sido sistematicamente desconsiderados até então. As obras primas de Rembrandt, sob o ponto de vista de Thoré, são seus retratos em tamanho natural de burgueses comuns: os *Síndicos*, a *Ronda noturna*, a *Lição de anatomia*. Mas mesmo em suas pinturas bíblicas ou mitológicas – temas que Thoré costumava desprezar como quiméricos – Rembrandt não segue os modelos habituais nem os personagens são tratados como de costume, tomando ao invés disso as características de pessoas reais. Seu tema, neste caso, não tem importância.

Esta é uma discussão de grande relevância no século XIX; novos movimentos, como o próprio realismo, buscavam questionar a prevalência da pintura histórica aprovada pela Academia sobre outros gêneros como a paisagem ou a própria pintura de gênero. Thoré envolve-se nesta querela, defendendo também outras pautas análogas: a ausência de acabamento fino como expressão de espontaneidade, de vivacidade; por esse mesmo motivo, o valor do esboço; a cor como elemento de compreensão mais universal do que a linha. Mas a mudança essencial deveria ocorrer na temática:

⁸ Vale observar a relação entre seu interesse na representação dos tipos e emoções humanas e na frenologia, pseudociência popular no século XIX que acreditava poder analisar objetivamente características subjetivas do indivíduo através de sua aparência física. A primeira publicação de Thoré é, de fato, um *Dicionário de Frenologia* de abrangência bastante ampla (chegando mesmo a extrapolar os limites da ciência); são relevantes para esta discussão seus verbetes sobre “arte”, “beleza”, “retrato” e “Winckelmann”.

⁹ Pintores de “acabamento fino”, como Gerrit Dou e Adriaen van der Werff, que procuravam reproduzir na pintura a realidade em seus mínimos detalhes, fazendo desaparecer os vestígios da pincelada e produzindo superfícies pictóricas “lisas” – o oposto das técnicas de pintores como Rembrandt e Frans Hals, que usavam pinceladas aparentes, com *impasto*. Este é mais um exemplo de que o tema da pintura não importa, como será discutido adiante: ainda que alguns *fijnschilders* (como Dou) pintem cenas da vida cotidiana, Thoré considera que a *maneira* como elas são representadas é artificial, sem vida, e portanto sem valor. Até a metade do século XIX, Dou e van der Werff estavam entre os pintores holandeses mais conhecidos e apreciados – a campanha realista pela mudança no cânone é novamente perceptível, uma vez que foram quase esquecidos, permanecendo até hoje como artistas secundários.

¹⁰ BÜRGER, 1870. p. 307, 308. Tradução minha.

A revolução a ser feita [...] concerne portanto diretamente o pensamento, e não apenas a forma, o estilo, a maneira, a expressão. [...] E, se a revolução deve ser feita no pensamento, ela deve ser feita, por conseguinte, no próprio tema das artes. [...] Quando nos arriscamos a sustentar que o tema seria indiferente nas artes, isso foi apenas um protesto contra a pretensa importância dos temas heróicos e consagrados. Sim, possivelmente, o tema não importa, – contanto que a alma humana seja contemplada na criação do artista e que o próprio Homem seja o ‘Herói’¹¹

Naquele momento, tais pautas eram consideradas fundamentais não apenas para o progresso das artes, mas também do projeto político republicano e da humanidade como um todo, em função de sua carga simbólica. Em um futuro utópico em que a espécie humana estivesse unida a despeito de fronteiras nacionais ou culturais, a arte serviria de linguagem universal, sendo para isso necessário que abdicasse de alegorizações herméticas e excludentes.

Em 1868, sob o pseudônimo de William Bürger, escreveu a introdução para a própria coletânea de *Salons de T. Thoré*, publicada pouco antes de sua morte. Sarcasticamente epigrafada com a máxima delfica *gnothi seauton* (traduzida por ele como “critica-te a ti mesmo”), este texto é uma breve autobiografia e autocrítica, em que Bürger revê as posições de seu alter-ego mais antigo como se falasse de um terceiro. Opondo-se, em retrospectiva, ao patriotismo excessivo e aos resquícios de metafísica romântica nos escritos de Thoré, Bürger relata como a experiência do exílio o fez cosmopolita:

ele compreendeu [...] que os caprichos mais poéticos não podiam mais se sustentar frente à ciência positiva, nem os preconceitos mais persistentes frente a uma confrontação geral; e, sobre a arte, especialmente, que havia por refazer uma história abrangente e uma crítica nova, em vista de uma nova arte.¹²

Aprova, portanto, seu próprio desenvolvimento em direção à objetividade.

Por sua vez, Théophile Thoré chegou a preparar a introdução dos *Salons de W. Bürger*, mas faleceu antes de concluí-la; restam-nos alguns esboços, reunidos e comentados por Marius Chaumelin em sua publicação póstuma. Nestes fragmentos, Thoré rebate as críticas científicas de seu pseudônimo, propondo a si mesmo uma segunda revisão a respeito dos caminhos tomados: “Outrora talvez tivéssemos espírito. Você, você substituiu o espírito pela...” – aqui, Chaumelin supõe que Thoré pretendesse escrever “ciência”.

¹¹ THORÉ, Théophile. *Nouvelles tendances de l'art*. In: *Salons de T. Thoré*. Paris: Jules Renouard, 1870. p. XVIII. Tradução minha.

¹² apud THORÉ, 1868, pp. X-XI. Tradução minha.

“Nossa preocupação era a de sentir e exprimir. A tua é de aprender e vulgarizar. Aqui está o que fizeste, meu caro Bürger, artigos *documentais*”¹³.

Colocando uma de suas identidades como romântica e outra como naturalista, Thoré-Bürger marca com a própria vida os desenvolvimentos da história da arte no século XIX. Entretanto, uma vez que se trata da mesma pessoa, percebemos que, até o fim, ambas as tendências conviveram lado a lado em sua obra, orientadas pela busca de seus valores – beleza, verdade, vivacidade – tanto na arte como na humanidade.

Referências Bibliográficas

BAZIN, Germain. *História da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BÜRGER, William. *Musées de la Hollande. Amsterdam et la Haye. Études sur l'École Hollandaise*. Paris : Librairie Vve. Renouard, 1858.

_____. *Musées de la Hollande. Musée Van der Hoop à Amsterdam et Musée de Rotterdam*. Paris : Librairie Renouard, 1860.

_____. Frans Hals. In: *Gazette des Beaux-Arts*, 1868, XXIV, p. 219-233, p. 431-449.

_____. *Salons de W. Bürger, 1861-1868*. Prefácio de T. Thoré, vol. 1; vol. 2. Paris : Librairie de Vve Jules Renouard, 1870.

JOWELL, Frances Suzman. Thoré-Bürger and the Revival of Frans Hals. In: *Art Bulletin*, 1974, 56, p. 101-117.

_____. *Thoré-Bürger and the art of the past*. Nova York: Garland Publishing, 1977.

_____. Thoré-Bürger – A Critical Role in the Art Market. In: *The Burlington Magazine*, 138, 1996, p. 115-129.

_____. Vermeer and Thoré-Bürger: Recoveries of Reputation. In: *Studies in the History of Art, Vol. 55, Symposium Papers XXXIII: Vermeer Studies*, [S.l.], 1998. p. 34-57.

_____. From Thoré to Bürger : the image of Dutch art before and after the Musées de la Hollande. In: *Bulletin van het Rijksmuseum*, 2001, t.XLIX, n° 1, p. 45-60.

_____. Thoré-Bürger's art collection: “a rather unusual gallery of bric-à-brac”. In: *Simiolus. Netherlands quarterly for the history of art*, 2003, t. XXX, p. 54-119.

KERN, Daniela. *Revivais pluralistas na historiografia da arte*. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

KULTERMANN, Udo. *Historia de la historia del arte – el camino de una ciencia*. Madrid: Ediciones Akal, 1996.

PETROZ, Pierre. *Un critique d'art au XIXe siècle*. Paris: Ancienne Librairie Germer-baillière Et Cie., 1884.

THORÉ, Théophile. *Dictionnaire de phrénologie et de physiognomie à l'usage des artistes*. Paris: Librairie usuelle, 1836.

_____. *Salons de T. Thoré, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*. Prefácio de W. Bürger (e introdução *Nouvelles tendances de l'art* assinada por T. T., 1857). Paris: 1868 ; reed. 1870.

VENTURI, Lionello. *History of art criticism*. Nova York: Dutton, 1964.

¹³ apud BÜRGER, 1870, p. VIII. Tradução minha.