Tradução

A pintura no século XIX: Introdução, de Henri Focillon (1927)

Painting in the 19th century: Introduction, by Henri Focillon (1927)

DOI: 10.20396/rhac.v3i2.17529

JORGE COLI

Professor Titular da Universidade Estadual de Campinas

D 0000-0003-1139-5944

Resumo

Em 1927, Henri Focillon (1881-1943), historiador da arte francês, publica em Paris o livro *La peinture au XIXe siècle: le retour à l'antique, le Romantisme*, seguido, no ano seguinte, por *La peinture au XIXe et XXe siècles: Du Reálisme à nos jours*. Os volumes, editado por H. Laurens, integravam a série *Manuels d'Histoire de l'Art*, sob direção de Henry Marcel, antigo diretor dos Museus Nacionais de França. A coleção tinha por objetivo "retraçar, em uma série de obras distintas, a história e a evolução de cada forma de arte", das "origens" ao século XX. A tradução em português a seguir apresenta ao leitor a introdução do primeiro volume de Focillon, em que ele define as chaves para a compreensão da arte do século XIX.

Palavras-chave: Henri Focillon. *La peinture au XIXe siècle*. Pintura no século XIX. Retorno ao Antigo. Romantismo.

Abstract

In 1927, Henri Focillon (1881-1943), French art historian, published in Paris the book *La peinture au XIXe siècle: le retour à l'antique, le Romantisme*, followed the following year by *La peinture au XIXe et XXe siècles: du Reálisme à nos jours*. The volumes, edited by H. Laurens, were part of the series *Manuels d'Histoire de l'Art*, under the direction of Henry Marcel, former director of the National Museums of France. The collection aimed to "retrace, in a series of distinct works, the history and evolution of each art form", from the "origins" to the 20th century. The Portuguese translation below presents the reader with the introduction to Focillon's first volume, in which he defines the keys to understanding nineteenth-century art.

Keywords: Henri Focillon. *La peinture au XIXe siècle*. Painting in the 19th century. Return to the Ancient. Romantism.

Cada época da arte tem sua fisionomia própria, fortemente desenhada nas memórias.¹ O trabalho do tempo acusa e simplifica os traços, e a sucessão das eras é semelhante a um cortejo de seres vivos reconhecíveis graças às características, a uma expressão, a uma postura. A posteridade os pinta como retratos, com fortes luzes e fortes sombras, e é com essas poderosas evidências que se faz, não o que chamamos história, mas consciência histórica coletiva. O século das catedrais, a primavera e o verão da Renascença, a época clássica, o século XVIII se impõem a nós, não como puras ficções cronológicas, mas como conjuntos concretos, orgânicos, dotados de vida. Sem dúvida, as gerações se dão as mãos e se ligam umas às outras. Há transições e prolongamentos. Um século não nasce, não morre, de uma vez só. A humanidade não vive por sacolejos seculares. Um estrito espaço de cem anos nada significa. No entanto, de um século ao outro, mesmo levando em consideração algumas permanências, essas franjas pelas quais uma geração liga-se ao que a precede e ao que a sucede, que diferença e por vezes, que oposição destacada na tonalidade moral, que surpreendente diversidade de resultados!

O século XIX pode ser considerado como um todo. Seu irmão mais velho, o século XVIII, vive ainda diante do fundo das disciplinas que a França cartesiana instituiu. Apesar da riqueza de suas nuanças, a Idade Média parece um bloco. O século XIX é uma época nele próprio, época tão cheia, tão variada, tão profunda, tão tumultuosa que, com suas ruinas e de seus ecos, poderíamos mobiliar várias outras. Ele sai da Revolução, ele expira na guerra universal. Entre esses dois limites, que são ao mesmo tempo conclusões e começos, não cessou de inventar. Seus costumes, suas línguas, suas obras-primas, pertencem-lhe. Napoleão se gabava de ter conjurado o terrível espírito de novidade que ameaçava o mundo. Talvez ele o tenha fixado, paralisado na armadura de algumas instituições civis, mas nas artes, nas ciências, nas letras, no pensamento elevado, nas formas moventes da vida, o século lhe escapa e o ultrapassa com uma fogosa precipitação. Essa experiência ofegante que é a Revolução, ele a seguiu em todos os domínios, galvanizando tudo, mesmo os mortos. Nenhuma idade fez tanto para engrandecer o homem. Sobre a natureza, ele descobre mais em cem anos que as vinte gerações que o precederam. Ele arranca do anonimato o Egito, a Caldéia, a Assíria, a China. Ele alarga, multiplica o poder da indústria humana, equipa uma nova era. Convulsiona as condições da vida em sociedade, não por modas ou estilos, mas remexendo nas bases profundas, por revanches contra a lei da gravidade, por abreviações do espaço e do tempo. A descoberta da terra, inaugurada pelos velhos navegadores, ele a completa e a leva a seu termo. Se não cria as nacionalidades, ele as ressuscita. Alastra em todos os lugares o homem branco. Desperta, na Ásia, povos de uma extraordinária longevidade e de uma audaciosa juventude. Determina, através do mundo, imensas correntes de trocas e de influências que a humanidade teria acreditado, há pouco, sacrílegas e impossíveis.

¹Todas as notas de rodapé são do tradutor, assim como a escolha pelas imagens disponíveis ao longo do texto. Embora a edição original contivesse 191 ilustrações, a Introdução não apresentava nenhuma. Uma versão online da 1ª edição está disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k34140039. Acesso em: 23 jan. 2023.

Suas grandes datas, seus pontos críticos são, ainda, revoluções, não políticas apenas, mas que tomam sua geração por inteiro. Nunca a vida pública foi tão agitada, nunca ela prodigou mais excitações ao pensamento. Cada regime, caindo, carrega uma parede da velha sociedade e deixa ver os esboços da nova. Audácias criadoras, umas se perdem nos devaneios líricos dos romances sociais e conciliábulos de revoltas, - as outras, tomam corpo e se apoderam secretamente da Europa e dos continentes. Do convento de Ménilmontant ² [Figura 1] os Saint-Simonianos descem, com bandeiras e cânticos, depois se espalham pelo mundo, criam os bancos modernos, os canais interoceânicos, as estradas de ferro, as exposições universais e o Segundo Império.

Figura 1: Léon Leymonnerye, Habitation des Saint-Simoniens à Ménil-Montant (O "convento" dos Saint-Simonieanos, número 145, da rua de Ménilmontant), 1869. Desenho, 8.8 cm x 12.9 cm. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.



O homem que nasce com o século e que morre depois da proclamação da Terceira República³ viu a França trocar dez vezes de regime. Se é um letrado, conheceu em sua verde novidade os clássicos do Império e os primeiros simbolistas. Se é pintor, pode medir a distância entre um retrato de David [Figura 2] e um retrato de Manet [Figura 3], entre uma paisagem de Bertin [Figura 4] e uma paisagem impressionista [Figura 5], e, no intervalo desses casos extremos, ele viu se sucederem não transições comedidas e modeladas suavemente numa harmonia em fusão, mas expressões violentas e nítidas, escolas travando combates como cortes de insurretos. O século ressoa com um perpétuo rumor de batalha. Poderíamos ser tentados de acreditar que essa atmosfera esfumaçada é asfixiante para o poeta, para o artista, para o pensador. Ela os estimula. Há desordens que são apenas agitação estéril e caos convulsivo, mas os estremecimentos do século XIX, sacudindo o homem até o fundo, despertando nele suas inquietações, esfaimando sua curiosidade, exaltando sua febre, suas nostalgias, suas paixões, fizeram dele uma das personalidades das mais estranhas e poderosas, nessa longa história de retratos que é a história moral da humanidade.

² Ménilmontant era um subúrbio popular de Paris (hoje integrado na municipalidade). Ali formou-se um núcleo de saint-simonianos, voltados para um socialismo planificador, que aderia às novidades industriais e modernas.

³ Em 1870.



Figura 2: Jacques-Louis David, Suzanne Le Peletier de Saint-Fargeau, 1804. Óleo sobre tela, 60.3 × 49.5 cm. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.



Figura 3: Édouard Manet, Berthe Morisot au bouquet de violettes (Berthe Morisot com um buquê de violetas), 1872. Óleo sobre tela, 55,5 x 40,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.



Figura 4: Jean Victor Bertin, **Paisagem**, 1804. Óleo sobre tela, 25.2 x 32.5 cm. Indianapolis Museum of Art at Newfields, Indianapolis.



Figura 5: Claude Monet, Coquelicots (As papoulas), 1873. Óleo sobre tela, 50 x 65.3 cm. Musée d'Orsay, Paris.

O homem do século XIX, o francês do século XIX é, como seus pais, capaz de vivacidade, de espírito, de fantasia, de confiança, de esperança; mas esses movimentos de sua sensibilidade possuem algo de mais nervoso e de mais ardente que outrora. Essa grande alma está perpetuamente inquieta. Uma tristeza a obceca. Ela lhe oferece o próprio nome dessa época, - o mal do século, - melancolia, não seca ou malsã, mas embriaguez criativa também. Toda medida é estreita para ela; sem cessar, tende ao ilimitado; o herói que ela construiu, o "pensador", não é o homem que raciocina, mas o sonhador e o vidente. Ele parece banhado com as chamas e com a noite de um crepúsculo eterno, a luz que lhe acaricia a fronte não é a alvorada da serenidade, mas o clarão de um sonho. Mesmo os mais puros e mais altos dentre os mestres, Prud'hon,



Figura 6: Pierre-Paul Prud'hon, Estudo de nu, 1800.

Chassériau,



Figura 7: Théodore Chassériau, Portrait de l'artiste (Autorretrato), 1835. Óleo sobre tela, 99 cm x 82 cm. Musée du Louvre, Paris.

Puvis de Chavannes,



Figura 8 : Pierre Puvis de Chavannes, Le Rêve (O sonho), 1883. Óleo sobre tela, 82.0 x 102 cm. Musée d'Orsay, Paris.

são tocados por esse raio melancólico. Ele brilha com uma doçura triste e séria sobre o rosto dos amigos reunidos pelo pintor das afinidades eletivas, Fantin.



Figura 9: Henri Fantin-Latour, **Coin de table** (Um canto de mesa), 1872. Óleo sobre tela, 161 x 223.5 cm. Musée d'Orsay, Paris.

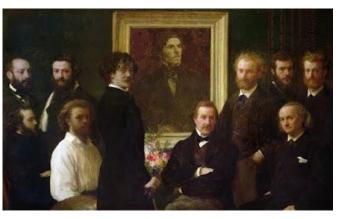


Figura 10: Henri Fantin-Latour, **Hommage à Delacroix** (Homenagem a Delacroix), 1864. Óleo sobre tela, 160 x 250 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Ao mesmo tempo, dir-se-ia que o habitante dessa era singular tem o pressentimento e a impaciência de um destino sobre-humano, de um futuro com proporções colossais, como o Paris dos Saint-Simonianos sonhado por um deles, Charles Duveyrier. O futuro e o passado lhe parecem igualmente povoados de mistérios e de maravilhas. A Idade Média tal como ele a concebeu é incoerente, obscura, pululante, enorme, cheia de estranhos monstros e catedrais desmedidas [Figura 11].

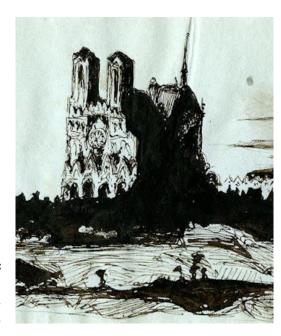


Figura 11: Victor Hugo, **La cathédrale de Reims** (A catedral de Reims) detalhe, c.1836. Desenho, 5.5 x 14.6 cm. Bibliothèque Carnegie, Reims.

A regra de ouro das civilizações clássicas parece-lhe uma invenção de academia e, quando se apodera da Grécia, despeja nela a Ásia, colore-a de tons crus, de ornamentos caprichosos e selvagens, descobrindo nela, com alegria, um vestíbulo de arcaísmo onde se erguem ídolos enigmáticos [Figura 12].



Figura 12: Gustave Moreau, **Les Prétendants** (Os pretendentes), 1860/1898. Óleo sobre tela, 3,43 m x 3,85 m. Musée Gustave Moreau, Paris.

Tem pressa em reconstruir de uma vez só o edifício das velha culturas, e acumula os blocos. Só ele é capaz de manejá-los, pois tem braços fortes, nobreza de coração e o sentimento de sua missão. Crê no homem, não como receptáculo do pensamento, mas no homem por inteiro: temperamento, natureza, indivíduo, paixão, eis as palavras que lhe são próprias, e não espírito ou razão. Acredita no gênio, revela a ele sua vocação, isolamento e infelicidade. Restaura os monumentos do catolicismo, mas para elevar ali altares ao deus desconhecido. Acredita no povo [Figuras 13 e 14], não como em uma classe, mas como em um elemento.



Figura 13 : Théodore Géricault, **Le radeau de la Méduse** (A balsa da Medusa), 1819. Óleo sobre tela, 4.91 m x 7.16 m. Musée du Louvre, Paris.



Figura 14: Honoré Daumier, Les **Emigrants/ Fugitifs** (Imigrantes), 1855. Relevo em gesso, 28 cm x 66 cm. Musée d'Orsay, Paris.

Acredita na natureza, não como no cenário da inteligência, mas como no deus Pan. Acredita na arte, não como num prazer de escola, mas como num novo universo.

É que ele viu tudo pelas leis dessa perspectiva dos visionários que decupla as proporções e que faz recuar os longínquos, e nós não podemos recusar-lhe de ter criado, com grandeza, suas cidades, suas obras de arte, os monumentos de seu pensamento. A Itália do século XVIII foi a primeira anunciadora de seus sonhos pela ressurreição formidável de Roma em preto e branco, com Piranesi.



Figura 15: Giovanni-Battista Piranesi, Le Antichita Romane, 1756, frontispício alegórico de Roma e sua história, edição francesa de 1835.

Ele, o século, retoma e transfigura tudo o que o classicismo ignorou de imenso, a Bíblia,



Figura 16: John Martin, Seventh Plague of Egypt (A Sétima Praga do Egito), 1828. Óleo sobre tela, 144.1 x 214 cm. Museum of Fine Arts Boston.

Dante,



Figura 17: Eugène Delacroix, **Dante et Virgile, dit aussi La barque de Dante** (A barca de Dante), 1822. Óleo sobre tela, 1.89 m x 2.415 m. Musée du Louvre, Paris.

Shakespeare.



Figura 18: John Everett Millais, Ophelia, 1852. Óleo sobre tela, 76.2 × 111.8 mm. Tate, Londres.

Ele, o século, ressuscita a epopeia, porque possui dela o sentido e o dom, a heroica familiaridade, as proporções gigantescas, as luzes violentas e as sombras maciças, a paixão do movimento e da vida, aliada ao respeito do mistério, ao religioso horror. Seus historiadores são espécies de enciclopedistas

épicos. Michelet desce às criptas do passado, e sua tocha ilumina, com um clarão perturbador, dançante, inflamado, os mortos que suas encantações ressuscitam. Taine construiu uma Inglaterra que talvez seja falsa, mas magnífica de cor e de violência. O próprio Renan, no anoitecer do século, com essa mistura de encantamentos celtas e ceticismo crítico, vê por meio de largas massas e compõe em afresco seu Israel e suas Origens. No plano da vida moderna, é o mesmo sopro, são os mesmos pulmões de aço. Uma espécie de Homero noturno ergueu esse edifício colossal, *A Comédia Humana*, cheia de sonhos extraordinários e de extraordinárias verdades, dicionário inesgotável das paixões do homem, arquivos de uma sociedade verdadeira e de uma sociedade por vir, que o Segundo Império, esse outro romance, realiza. A Inglaterra tem Dickens e sua obra, epopeia vista pela lupa, e feita de parcelas; depois Kipling, poeta do europeu em suas lutas para além dos mares. O naturalismo francês tem a amplidão das proporções, a potência típica, os processos de acumulação, o movimento das multidões. Na Rússia, o realismo místico extrai do homem que passa o santo de igreja e o profeta dos mistérios eternos. A Espanha enfim desperta e se recompõe em vastos romances cíclicos. Em música, Beethoven, Berlioz, Wagner são épicos pela amplidão, pelo movimento de uma vida profunda e múltipla, pelo largo sentimento das massas sonoras, pelas forças expansivas, pela envergadura da ideia que se fazem do homem.

Não nos enganemos, a ideia que o século se fez da ciência é da mesma ordem. Jamais concebeu a pesquisa positiva, o trabalho de laboratório, como negadores do alto pensamento, da vida espiritual. Ele se entregou religiosamente a isso, e mesmo as formas abruptas e frias da atividade científica, ele as esposava com fé. A história de seus progressos nas ciências é cheia de grandes vidas incandescentes, solitárias, de um porte monástico. O Discurso do Método do século XIX foi escrito por um homem que morreu como pontífice de uma religião nova. Mesmo nas ciências históricas, reformadas pela crítica positiva, as direções permanecem filosóficas. A filologia, como a entendem Bournouf, Renan e Michel Bréal, é um ensaio para definir a alma humana. A data de Quarenta-e-Oito, essa aresta na qual o século se dobra, não o quebra. Os homens que haviam esperado tudo dos poderes da imaginação, da majestade do verbo, mudaram de método, não de convicção; modificaram a liturgia sem tocar na fé. Não se deve representá-los decepcionados e renunciando, passando de uma vez só das formas ardorosas, efusivas, da subjetividade, ao estudo implacável e glacial daquilo que é. Flaubert e Leconte de Lisle pertencem por inteiro aos ardores de seu século. Zola, romancista experimental, continua Eugène Sue e a tradição do romance épico. O estudo e a transfiguração do "moderno" não são a contribuição nova de uma geração. Hugo, Balzac, Delacroix e Daumier tiveram fé na pintura das coisas contemporâneas e ousaram calorosamente antes de Goncourt e Manet. A variedade dos tons e das naturezas, num século tão rico de indivíduos, nada retira de sua unidade.

A arte o preenche [o século] por inteiro e o possui. Desde a Renascença, jamais época foi mais embriagada por ela, jamais foi percebida com tão eminente dignidade. Jamais se concedeu um tal lugar ao artista. "O artista é aquele que, de todos os homens, se aproxima mais de Deus" disse Renan, e é o próprio pensamento, é quase a fórmula de Alberti, no início do Quattrocento. O artista é, como o pensador, o homem livre por excelência, não submetido a restrição alguma; ele renova o mundo, ele o cria. No colapso das antigas classes, em meio a uma sociedade que racha as estruturas da vida de outrora, vemos se levantarem duas senhorias, uma de fresca nobreza e de autoridade recente, o industrial, a outra, que tem seus títulos e seus pergaminhos, mas que amplia seu prestígio e seu império, o artista. O século XVI tem o humanista, o XVII tem o honnête homme, o XVIII tem o filósofo, o XIX tem o artista. Os poetas cantam sua predestinação, suas infelicidades, sua tempestuosa realeza. O século o adora e o respeita, menos como o mensageiro das verdades eternas que como uma força da natureza. Nas desordens de sua vida, ele reencontra, respira o lirismo das revoluções. Agrada-lhe vê-lo solto a través das sociedades como uma revanche da liberdade do homem: pelo menos, gosta de representá-lo assim e, de quebra, dotado de misteriosas virtudes divinatórias, da fulgurante penetração dos visionários. A ideia que ele possui do homem de gênio é a ideia do grande artista, impaciente, desigual, doloroso, sublime.



Figura 19: Eugène Delacroix, Portrait de l'artiste (Autorretrato com o colete verde), 1837. Óleo sobre tela, 65 cm x 54,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Isso conduz a muitos erros e a alguns obstáculos, mas também a uma rara qualidade de convicção, de nobreza sincera, na fantasia, no próprio realismo. Se é verdade que o artista, tal como o século XIX o modelou, nem sempre está conforme a essa visão exaltante, pelo menos, que respeito apaixonado pela arte, que gravidade magnífica! Mesmo entre os belos gênios calmos, há o tom do século e seus ardores sagrados.



Figura 20: Jean-Baptiste Camille Corot, **L'étoile du berger** (A estrela da tarde), 1864. Óleo sobre tela, 71 x 90 cm. The Walters Art Museum, Baltimore, EUA.

Mesmo entre os amáveis, alguma coisa a mais que o capricho e o gosto, um acento de humanidade,



Figura 21:
Pierre-Auguste Renoir,
Rosa e azul - As meninas Cahen d'Anvers, 1881.
Óleo sobre tela, 119 x 75.5 cm.
Museu de Arte de São Paulo.

e, quando não sobra vigor bastante para as grandes paixões e os partos vastos, sobra calor e emoção suficientes para belas febres.

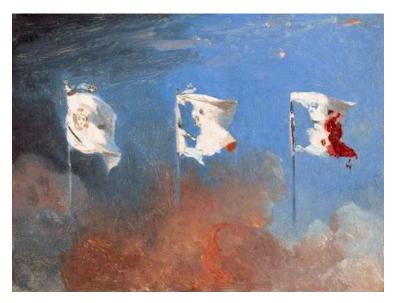


Figura 22: Léon Cogniet, Les drapeaux (Cena de julho de 1830), 1830. Óleo sobre tela, 23 cm x 27 cm. Musée des Beaux-Arts d'Orléans, Orléans.

Mesmo entre os espirituais, os delicados, os puros sensíveis, destacados de tudo fora a qualidade e o requinte das sensações, há os subterrâneos de um culto e os elementos de um misticismo esparso...



Figura 23: William Morris, The Orchard (O pomar), 1890. Tapeçaria, 221 cm x 472 cm. Victoria and Albert Museum, Londres.

Assim, é natural ver, no século XIX, algumas disciplinas se voltarem para as épocas de efervescência e de fé, passar por cima da Renascença, anular, não apenas o academismo, que ele compreendeu mal, mas Rafael, datar dele frieza e razão. Sem dúvida elas não foram as primeiras a fazerem a "descoberta" da Idade Média: certo conhecimento da arte medieval e dos primitivos surge entre os teóricos do final do século XVIII e, antes deles, certos eruditos começaram a fixar as bases da filologia românica.



Figura 24:
Jacques-Louis David, Personagem com roupa medieval, fim séc. 18 (?)

Mas o século XIX fez dela sua coisa, deleitou-se com ela, primeiro com prudência, com reserva, depois mais fortemente. A restauração religiosa deu toda força a esse movimento, na Alemanha, com os Nazarenos [Figura 25], na França, com alguns alunos de Ingres [Figura 26], e os místicos de Lyon [Figura 27]. Na própria Espanha ele atrai alguns isolados [Figura 28]. 4

Na Inglaterra, um inspirado, Ruskin, fixa, com força estranha e bela eloquência céltica, as liturgias do pré-rafaelismo, a doutrina do respeito da vida em tudo, uma estética que é também moral, sociologia, religião, erguidas contra as expressões convencionais e o maquinismo [Figura 29].

⁴Focillon poderia também ter mencionado a permanência do espírito "pré-rafaelita" em Roma, com os Puristas (Minardi, Consoni) que seguiram os Nazarenos. Por eles, esse espírito "primitivo" atingiu o Brasil, com Victor Meirelles, que estudou em Roma com os Puristas.



Figura 25: Franz Pforr, Sulamita e Maria, 1810-11. Óleo sobre painel, 34 x 32 cm. Coleção Privada.

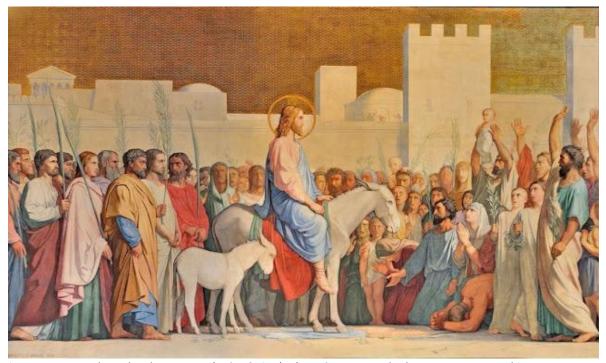


Figura 26: Hippolyte Flandrin, L'entrée du christ à Jérusalem (Entrada de Cristo em Jerusalém), 1842-1846. Decoração para a igreja de Saint Germain des Près. Pintado em cera de óleo sobre gesso, Paris.

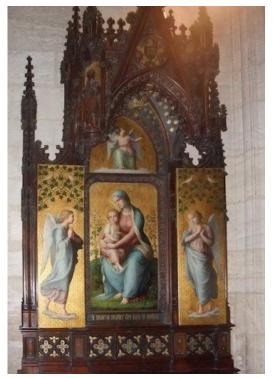


Figura 27: Louis Janmot, **Triptyque du Mois de Marie** (Tríptico do mês de Maria), 1850. Óleo sobre madeira, painel central: 106 cm x 51 cm, abas laterais: 122 cm x 35 cm. Musée des Beaux-Arts de Lyon.



Figura 28: Joaquín Espalter y Rull, **Descanso en la huida a** Egipto (Descanso na fuga para o Egito), 1843. Óleo sobre tela, 54 x 71 cm. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Figura 29: John Ruskin, **Zipporah**, **after Botticelli** (Séfora, cópia de um detalhe de Botticelli), 1874. Lápis, aquarela e body color, 143 cm x 54 cm. Ruskin Library, University of Lancaster.

E, no entanto, é a mesma época que inventou ou formulou essa suprema regra de destacamento, a arte pela arte. Mas, liberando a arte de toda significação exterior, de toda missão, afirmando-o a si próprio e pondo-o como seu próprio objetivo, como sua suficiente e legítima razão de ser, não o poria no plano mais alto, no seu plano verdadeiramente divino? [Figura 30]



Figura 30: James Abbot Mcneill Whistler, **Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket** (Noturno em negro e doutrado - o foguete cadente), 1875. Óleo sobre painel, 60.3 × 46.7 cm. Detroit Institute of the Arts, Detroit.

O artista se evade de sua função social, cessa de ser um profeta, um chefe durante a tormenta, um benfeitor das almas, mas é para se tornar uma espécie de deus, um deus a quem tudo é possível e permitido, cujo capricho é lei e que confere a tudo o que ele toca o privilégio da vida imortal. [Figura 31]

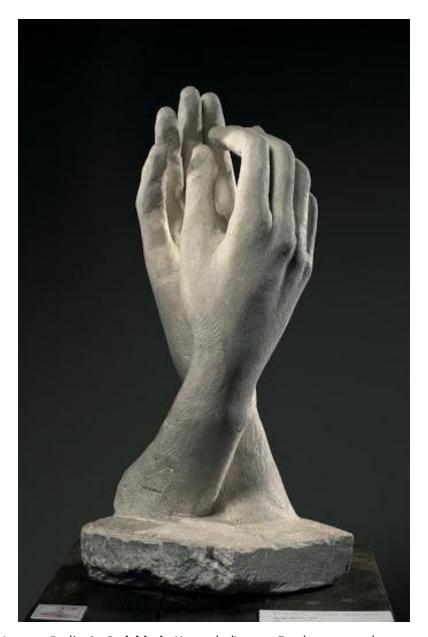


Figura 31: Auguste Rodin, La Cathédrale (A catedral), 1908. Escultura em pedra, 64 cm x 29.5 cm. Musée Rodin, Paris.

Por isso, posto tão no alto, ele se separa. Chama a si os iniciados, mas ignora o vulgo. Não busca a mais ampla inteligibilidade [Figura 32], ou, se ele fala à multidão e, na língua da multidão, o sublime e o profundo de suas palavras não são para ela, mas só para ele próprio ou para alguns [Figura 33].



Figura 32: Jozef Mehoffer, **Strange garden** (Estranho jardim), 1902-03. Óleo sobre tela, 222.5 x 208.5 cm. National Museum in Warsaw, Varsóvia.



Figura 33: Paul Gauguin, Bonjour, Monsieur Gauguin (Bom dia, Sr. Gauguin), 1889. Óleo sobre tela, 93 cm x 74 cm. Národní Galerie, Praga.

Não é o traço maior da arte no século XIX, mas é, por suas consequências, um traço curioso. Sem dúvida, a arte cartesiana, expressão harmoniosa e lúcida das ideias claras, dirige-se a uma elite, mas essa elite não é um colégio de videntes, um cenáculo misterioso, ela representa com mais luz e pureza, uma escolha de qualidades ordinárias, quero dizer, comuns a todos os homens dotados de razão. Ela repugna ao extraordinário, ao espírito de especialidade. O artista do século XIX é, antes de tudo, exceção, e é pelo excepcional que ele se qualifica. Desse modo, vê-se alargar o fosso entre o público e ele [Figura 34]. O desprezo do burguês é a expressão maior e mais comum desse estado de espírito.



Figura 34:

Sem autoria, Caricatura de "Le Charivari". Inscrição: "Nova escola - pintura independente. Independente da vontade deles. Esperemos, por eles, que o seja." Le Charivari: publiant chaque jour un nouveau dessin, 20 abr. 1879, sem paginação. Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Essa noção toma corpo e toma forma na medida em que se levanta e se completa a ideia do artista em si. Ela pode parecer abstrata; mas é característica, é útil. Como contragolpe, fortificava as preferências da média, favorecia o desenvolvimento de uma arte lateral, ao abrigo das revoluções e das novidades [Figura 35].



Figura 35: Victor Meirelles de Lima, Degolação de São João Batista, 1855 (circa). Óleo sobre tela, 130.5 x 97.1 cm. Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

Talvez essa arte [mediana] tenha existido sempre, particularmente na França, na época clássica, depósito precioso, em fim de contas, de certos velhos hábitos de classe e de cultura, com certos gostos muito antigos que não variavam, enquanto a moda impunha à elite, à corte, à monarquia desconcertantes contribuições exóticas. Na sombra da história, as velhas corporações continuavam assim a labutar conscienciosa, obscura e, por vezes, encantadoramente, para o prazer honesto das antigas famílias da pequena burguesia... Mas, no século XIX, tudo é batalha. As classes médias, tendo chegado ao termo de sua longa ascensão, as comunidades provinciais conservadoras, pertencem à escola do bom senso. Alguma coisa do gosto clássico, no que ele tem de restritivo, subsiste entre os sapientes, mas envelhecido, mas debilitado, soando uma nota vulgar. Fortificou-se pelo prestígio das instituições do estado e consagrações oficiais, pouco dispostas a tentativas e audácias. Tomam distância, ou aversão por homens que nunca têm opiniões medianas, mas que correm instintivamente aos extremos. O respeito à ordem estabelecida repugna à inquietação e à novidade. Estimam o verossímil, o ponderado, o anedótico, o sentimental e o bonitinho. Gostariam que a arte fosse diretamente útil à melhora dos costumes e à educação das massas, mas em conformidade com as instituições e com os hábitos do momento. O critério do julgamento estético é, para eles, a habilidade da execução, pois o artista é, antes de tudo, um executor, homem de receita e de prática e, por aí, estão de acordo com o exemplo que vem apoiar a definição do artista nos velhos dicionários franceses: "É preciso ser um grande artista para preparar o mercúrio". Admirável exemplo, entre parênteses, da evolução de uma palavra.

Assim, ocorre que na Europa do século XIX, há uma arte intermediária que não é nem "grande arte", nem "arte popular". É quase impossível não a definir como uma atenuação ou um reflexo. Quando uma escola envelhece e é suplantada por uma nova, então o público aceita seus detritos, suas imitações enfraquecidas, suas arestas aparadas. É aqui que vemos bem o que distingue a ciência da arte: a ciência não tem o que fazer como afirmações integrais, sistemas, escolas, ela se enriquece de experiências e descobertas sucessivas, filtradas, apuradas pela crítica e que se encadeiam umas nas outras, enquanto a arte não se enriquece e não progride, renova-se inteiramente, por vezes de um modo agressivo, sobretudo num século de curiosidade impaciente, sedento por novidade, sacudido por revoluções em que cada indivíduo aquinhoado se afirma a si próprio como seu próprio chefe. As concessões, os arranjos ecléticos, as fórmulas conciliantes caem no domínio público e cessam de pertencer à vida ativa. É necessário, no entanto, de levá-la em conta, na economia geral do século, como elemento de sua história moral, e deve-se reconhecer que existam, entre os neutros, almas encantadoras, e talento em regiões moderadas.

A enorme produção da época é um traço notável e, o que não o é menos, é a extraordinária difusão da cultura artística. Tem talvez sua origem nesse fato, importante por outros títulos ainda para a história das artes, a criação dos museus [Figura 36].

Que obras numerosas e belas tenham sido reunidas pelos príncipes e pelos amadores, que eles tenham aberto seus gabinetes ao público, não contestamos, mas entre uma coleção particular, mesmo largamente accessível, e um museu, há uma diferença essencial. Este último é uma instituição pública, faz parte de um sistema, não como luxo, não como um a mais, mas como núcleo de educação coletiva. E, por outro lado, nesse século agitado por ilustres controvérsias, a imprensa, que se tornou quotidiana e que se espalha em todos os lugares, as acolhe e comenta os ecos. As observações da crítica não são mais destinadas a um círculo restrito; são postas diante dos olhos de milhares de leitores. A segunda metade do século assiste multiplicarem-se as exposições. Nas grandes reuniões da indústria e do comércio, as artes têm um lugar cada vez maior. As sociedades artísticas, os grupos mais ou menos estáveis pululam. Enfim, a história da arte se constitui, se espalha e se divulga, torna-se objeto de um ensino oficial, e a invenção da fotografia permite multiplicar, indefinidamente, barato, as infiéis reproduções das obras [Figura 37].



Figura 36: Louis Béraud, La Salle des Sept Cheminées au Louvre vue depuis la Salle des Bijoux (A sala das sete lareiras no Louvre, visa a partir das salas das jóias), 1910. Óleo sobre tela, 92 cm x 65,5 cm. Musée du Louvre, Paris.

Figura 37: Narciso - pintura pompeiana - séc I a.C. Foto Alinari, Fratelli, segunda metade do século XIX. Acervo: Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna.

A arte desce nas ruas e nas praças públicas sob forma de cartazes.



Figura 38: Alphonse Mucha, Capa para edição especial de Figaro Illustré, no. 75. jun. 1896. Impressão tipográfica, 42.5 cm x 32.7 cm. Musée Carnavalet, Histoire de Paris.

Torna-se um meio de enobrecer os produtos mais vulgares e, por um estranho abuso de termo espirituosamente assinalado por Whistler, ela se estende a todas as coisas.

Daí a profusão dos conhecimentos superficiais aliada a certo desregramento dos gostos, e na medida em que a pedagogia envelhece, o grande número de artistas amadores. Sempre houve espíritos curiosos, mas mal-informados, ou de modo estreito, ou rápido, pouco a par dos mistérios, sobrecarregando-os. É talvez uma forma do liberalismo, por vezes tirânica e exclusiva: uma época muito rica e muito agitada favorecia naturalmente esses entraves, mas reconheçamos que, apesar dos exteriores que se prestam à sátira, ele não foi inútil. A moda, excitada pelo esnobismo, pode sustentar reputações efêmeras ou esforços sem alcance; ela pode também ajudar tentativas que a seduzem por sua audácia, mas que valem mais do que a própria audácia. Pode reparar injustiças e, na vasta produção de um século pródigo e que, mais saturado do que épocas menos férteis, deixa forçosamente de geração em geração uma perda residual considerável, pode suscitar ressurreições merecidas. Da mesma maneira, a atividade dos "amadores" não é, de modo algum, um elemento negligenciável. Sem dúvida, ela é a característica das naturezas fracas, ricamente dotadas de qualidades inferiores, e era natural que, numa época em que a arte representa um tal papel, em que todo mundo fala de arte, quando é tão glorioso ser um artista, em que os dogmas se sucedem com precipitação, em que a liberdade de inspiração e dos procedimentos não é limitada por uma doutrina forte, muitos tivessem acreditado ou serem chamados por uma vocação imperiosa que não tinha necessidade de aprendizado e de disciplinas, ou qualificados para a prática de uma nobre distração. Mas ocorreu que esses amadores, por vezes, sentiam justo e que, não sendo paralisados por lembranças de escola ou necessidades profissionais, exprimiam-se com a mais sedutora ingenuidade.

A pintura é um dos domínios em que o século XIX se exerceu com maior império. A riqueza e a variedade dos meios que ela dispõe autorizavam as ousadias das tentativas e das novidades. Sua própria matéria, no que ela tem de flexível e de movente, é favorável a livres expressões: não é que o século tenha se caracterizado por formas incoerentes, desenfreadas, de liberdade, aqueles mesmos que se consagravam a manter a autoridade das velhas tradições magistrais estavam obrigados a emendá-las e modernizá-las. É notável que os "clássicos" dessa época, ou que passavam por tais, na realidade foram grandes revolucionários, Ingres,



Figura 39: Jean-Dominique Ingres, Jupiter et Thétis (Júpiter e Tétis), 1811, Óleo sobre tela, 324 x 260 cm. Musée Granet, Aix-en-Provence.

David, entre os primeiros.



Figura 40: Jacques-Louis David, Mme. Récamier, 1800. Óleo sobre tela, 1,74 m x 2,44 m. Musée du Louvre, Paris.

Toda grande interpretação da vida se marca, talvez, em pintura mais forte e mais repentina que em outros modos. Quase que só a música é língua mais expressiva e mais expansiva: e ainda assim, ela está sempre submetida ao indeterminado, ao indefinido. A pintura tem por si o concreto, o espaço, os volumes, o tom. As formas da arquitetura, estáveis e pesadas, são lentas em mudar. Os românticos esperavam muito dessa arte. Decepcionaram-se. Viram quase que só, com as grandes novidades da vida social, o imóvel de cinco andares, concebidos pelo Segundo Império,



Figura 41: Charles Marville, Boulevard Haussmann, 1874, circa. Fotografia, State Library Victoria, Melbourne.

e as elegantes aplicações do ferro.



Figura 42:
Victor Dutert e Fréderic Contamin
- La galerie centrale du Palais des
Machines (A galeria das
máquinas), Paris, 1889.
Fotografia publicada no livro
L'Exposition universelle de 1889 de
Louis Rousselet, 1890, p. 25.
Bibliothèque Nationale de
France, Paris.

Quanto à escultura, ela sofreu profundamente a influência da pintura, o exemplo de suas composições, seus procedimentos de pôr em evidência e mesmo seus efeitos técnicos: os grandes escultores do século XIX, de Rude

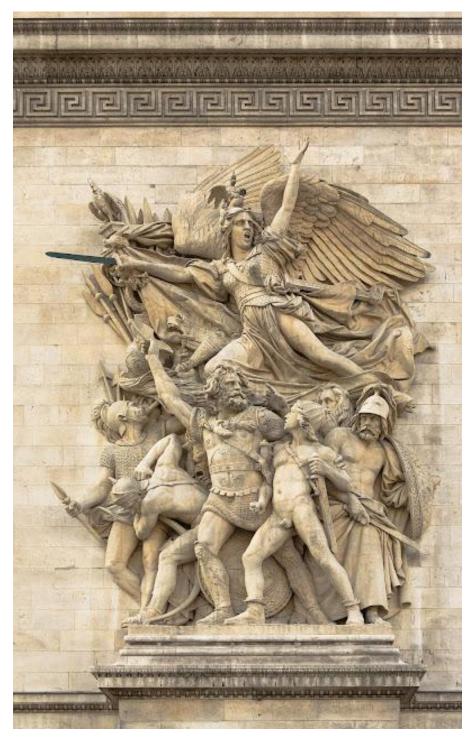


Figura 43: François Rude, Le départ des Volontaires de 1792 (A partida dos voluntários de 1792, A Marselhesa), 1836. Escultura em pedra, 12.81 m, Arco do Triunfo, Paris.

a Rodin,



Figura 44: Auguste Rodin, **La Porte de l'Enfer** (A porta do inferno), 1888 - 1917. Escultura em bronze, 635 cm x 400 cm x 85 cm. Musée Rodin, Paris.

passando por Préault,



Figura 45 : Antoine-Augustin Préault, **La tuerie (**A matança), 1834, Escultura em bronze. Musée des Beaux-Arts, Chartres

Barye,



Figura 46: Antoine-Louis Barye, **Angélique et Roger montés sur l'hippogriffe** (Rogério e Angélica), 1844. Escultura em bronze, 51,5 cm x 69 cm x 29 cm. Musée du Louvre, Paris.

Carpeaux,



Figura 47: Jean-Baptiste Carpeaux, **Le Triomphe de Flore** (O triunfo de Flora), 1873. Escultura em gesso e pedra, 151 cm x 180 cm x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris.

são, talvez, antes de tudo, grandes pintores, pintores que usam as três dimensões do espaço, e só em nossos dias a escultura se esforça para encontrar sua própria lei... Pintura e gravura [Figura 48], quer dizer, pintura em preto e branco, bastariam por si só para construir o século, quer dizer, para dar dele uma imagem completa, não de ilustração ou anedota, mas profunda e forte.



Figura 48: Charles Meryon, Le petit pont, 1859. Gravura em papel, 26.5 x 18.5 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Nunca ela foi mais viva, se o próprio daquilo que vive é calor, cor e sobretudo movimento. Podese ficar tentado de lhe acusar não ter sabido basear-se na ordem e na serenidade, de ter buscado, sem cessar, quase doentiamente, a se renovar, a se ultrapassar. A pintura da Renascença também. A harmonia total, a conciliação dos contrários não passam de um breve milagre com Rafael. Mesmo se nos limitamos a uma cidade, a uma escola, a unidade do Quattrocento florentino é apenas um efeito de distância. O grupo mais coerente de todos, talvez, o grupo veneziano, está eriçado de variações. O próprio classicismo francês se buscou longamente, e a harmonia dessa evolução não passa, talvez, de ficção dialética. O século XVII contém ao mesmo tempo Rembrandt e Poussin. Se nós constatamos entre os meios nacionais diferenças tão acusadas, devemos também aceitar as diferenças que separam as gerações. Cada geração do século XIX, sobretudo na França, pensa, sente, vê e faz sua arte, que lhe é própria.

O equilíbrio das forças europeias e das grandes escolas não é o mesmo de outrora. Antes, a Renascença tinha espalhado em todos os lugares o culto do gênio mediterrâneo e a admiração das forças da arte inventadas pelo paganismo. Às velhas tradições nacionais do Ocidente sempre vivazes, substituiuse um mundo de empréstimos, assimilados e tratados com maior ou menor originalidade pela Flandres, pela França, pela Espanha e pela Alemanha. A Itália, pela irradiação de sua arte, tinha quase obtido a unidade da cultura europeia. Ela era, não apenas terra de eleição, o venerável domínio das grandes lembranças, mas o centro da ação, o lugar de onde partiam as forças vivas. O declínio de sua originalidade criadora lhe deixou seu prestígio, ela continuou muito tempo a atrair as peregrinações de artistas. A contrarreforma e o academismo bolonhês tendiam a estabilizar a língua universal da arte. Mas essa disciplina não abafava o gênio dos grandes povos. Ofereciam-lhe o movimento e o relevo que seus instintos reclamavam. Enquanto a Itália se afastava do estilo, cedendo à sua italianidade,

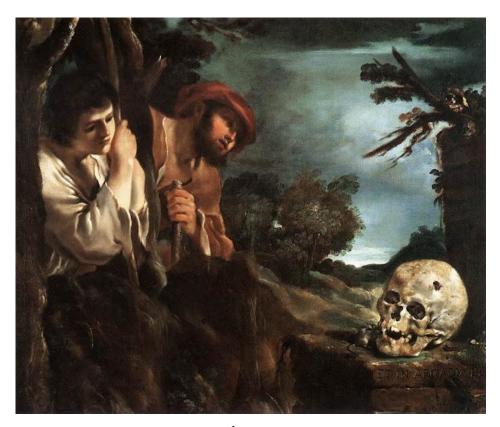


Figura 49: Il Guercino, Et in Arcadia Ego (1618). Óleo sobre tela, 78cm x 89 cm. Palazzo Barberini, Roma.

o "classicismo" na França traduzia, não empréstimos, mas o comedimento de sua cultura e a harmonia do momento.



Figura 50: Nicolas Poussin, Et in Arcadia Ego, 1638. Óleo sobre tela, 85 cm x 121 cm. Musée du Louvre, Paris.

A Flandres, esparramada numa servidão feliz, fazia derramar por um excesso de seiva e de ardor, seu romanismo de há pouco.



Figura 51: Peter Paul Rubens, **O Rapto das filhas de Leucipo,** 1617 circa. Óleo sobre tela, 224 cm x 211 cm. Alte Pinakothek, Munique.

A Holanda protestante, republicana e burguesa, escapando à ascendência de influências meridionais, pintou-se, pintou sua vida, suas paisagens, suas cidades, seus habitantes, em traços estudiosos, eruditos e ternos



Figura 52: Johannes Vermeer, Rua em Delft, 1657-8, Óleo sobre tela, 54,3 cm x 44 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

- e, no entanto, de um fundo de solidão ou de gueto, Rembrandt lhe modelava uma outra alma.



Figura 53: Rembrandt van Rijn, Os síndicos da guilda dos tecelões, 1662. Óleo sobre tela, 191.5 cm × 279 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

A Espanha era revelada a si mesma por um melancólico fidalgo de Castela⁵ [Figura 54], e por um grego nômade [Figura 55] e, na terra italiana, nessa nova Espanha que é o reino de Nápoles, encontrava alguns de seus ardores mais sombrios [Figura 56].



Figura 55: El Greco, **Anunciação**, 1600 circa. Óleo s/ tela, 106,5 x 72,5 cm. Museu de Arte de São Paulo.



Figura 54: Diego Velázquez, O aguador de Sevilha, 1620, circa. Óleo s/tela, 106,7 x 81 cm. Wellington Museum, Londres.



Figura 56: José de Ribera, **San Jeronimo**, 1634. Óleo s/tela, 109 x 90 cm. Museo del Prado, Madrid.

⁵ Suponho que Focillon tenha empregado Castela como sinônimo de Espanha, porque Velázquez era sevilhano (assim como Murillo). Zurbarán era de Badajoz.

Para todos esses países, o século XVII é aquilo que haviam sido o século XV e XVI para a Itália, um período de florescimento, uma tomada de consciência de seus dons. Mais tardia, a Inglaterra não se revelará a si própria a não ser no século XVIII.



Figura 57: William Hogarth, **The Humours of an Election IV**: Chairing the Member (Os humores de uma eleição),1754-55. Detalhe. Óleo sobre tela, 103 cm x 131,8 cm. Sir John Soane's Museum, Londres.

Então, a França se torna, por sua vez, o que a Itália havia sido para a Europa cento e cinquenta anos mais cedo. As viagens italianas e romanas prosseguem, mas nossas obras-primas e seus criadores estão em todos os lugares, na Alemanha, na Rússia, nos países do norte, com nossos filósofos, nossos políticos, nossos conversadores, nossos grandes livros e nossos pequenos livros. Sozinha, a Inglaterra basta-se a si mesma. As outras escolas parecem esgotadas.

A última tentativa de unidade, a última palpitação do paganismo, é o renascimento arqueológico. Mas as nacionalidades, liberadas e estimuladas pela revolução, fortificadas em sua fé patriótica pela luta contra o Império no seu declínio, tendem a reutilizar cada vez mais seu ideal próprio. Elas conseguem? O grande século das nacionalidades é o grande século das grandes escolas nacionais? Despertando a atenção sobre o passado das pátrias, sobre os anais da Idade Média, sobre seus costumes, sobre seus monumentos, recolhendo e interpretando os elementos esparsos de cada folclore, levando à luz, pela primeira vez, o encanto e o interesse da arte popular, o romantismo faz cada povo tomar posse de sua antiga herança, revela a ele suas tradições antigas, sólidas e largas, cria-lhe deveres e lhe oferece

Revista de História da Arte e da Cultura | Campinas SP, v.3, n.2, jul-dez 2022 | ISSN 2179-2305

disciplinas, Nações que haviam sido muito tempo apenas imitadoras, recomeçam a serem focos de cultura original. As pátrias que não foram completamente libertas e que aspiram à unidade, vêm nos vestígios antigos e nas promessas de sua própria arte a manifestação de sua consciência mais alta, da estreita união de seus elementos, o signo de sua dignidade, o poder espiritual que legitima e que deve consagrar suas ambições. Grupos novos, se não escolas propriamente ditas, tomam lugar pouco a pouco na história da pintura. Os países do norte têm seus pintores, que são deles.



Figura 58: Christen Købke, O transepto da catedral de Århus, Óleo sobre tela, 1839. 48.5 cm x 34 cm. National Gallery of Denmark, Copenhagen.

Há pintores, um ensino, altas instituições de arte e já o começo de uma tradição nas repúblicas do Novo Mundo.



Figura 59: Thomas Cole, The Last of the Mohicans: The Death of Cora (O último dos Moicanos - A morte de Cora), c. 1827. Óleo sobre tela, University of Pennsylvania Art Collection, Filadélfia.

As antigas escolas, aquelas que merecem o título pela autoridade de seu passado, pelos grandes nomes que as ilustram, pela qualidade das inflexões, continuam suas vidas poderosas: é o caso da Inglaterra, dotada da mesma vitalidade que ao longo de seu grande século, o XVIII, e que revela um gênio novo, a mais comovente poesia de sonho e de verdade, no sentimento e interpretação da natureza.



Figura 60: Joseph Mallord William Turner, Childe Harold's Pilgrimage - Italy (Peregrinação de Childe Harold -Itália), 1832. Óleo sobre tela, 142.2 cm × 248.3 cm. Tate, Londres.

A Bélgica,



Figura 61: Louis Gallait, Arte e liberdade, 1859. Óleo sobre madeira, 86 cm x 65 cm. The Walters Art Museum, Baltimore.

a Holanda,



Figura 62: Jozef Izraëls, Peasant Family at the Table (Família de camponeses à mesa), 1882. Óleo sobre tela, 71 cm x 105 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam.

esgotadas pela prodigalidade do século XVII, despertam de sua atonia. Não têm mais Rubens ou Rembrandt, mas uma multidão de talentos, fortemente e delicadamente nacionais. Mesma coisa para a Espanha contemporânea, mais ardentemente espanhola do que nunca.



Figura 63: José Elbo, La calesa (A caleche), 1840 circa. Óleo sobre tela, 55 cm x 69 cm.

Quanto à Alemanha imperial, ela cria menos uma arte que uma cultura artística, na qual a pintura é um dos capítulos, escrito por homens que são estetas e pedagogos, tanto quanto pintores, cultura que é menos fiel à alma alemã do que comentário e propagação de um programa.



Figura 64: Anselm Feuerbach, **Ifigênia** (1ª versão), 1862. Óleo sobre tela. Hessisches Landesmuseum Darmstadt.

A França do século XIX é admirável pela constante alacridade de seu gênio, pela fecundidade de suas contribuições novas, pela qualidade dos mestres que as revelam e impõem. É privilégio de certas épocas e de certos povos de engendrar homens e obras visíveis de todos os pontos da terra e que dominam os séculos: assim a França do século XIII, a Itália da renascença, a Espanha, Flandres e Holanda do século XVII, a França do XVIII. No século XIX, é ainda na França e é também na Inglaterra - a Inglaterra de Turner e de Constable, - que é preciso buscar as personalidades heroicas. É ali que estão os grandes inventores. Cada um deles enriquece seu país e a humanidade, não de uma homenagem a mais à tradição, mas com uma interpretação inédita da vida, e também com uma nova língua, mais flexível, mais rica, mais penetrante: a arte, com efeito, não é uma troca de puras ideias e de puros sentimentos numa língua qualquer que lhes serve simplesmente de veículo, é, em primeiro lugar, essa própria língua. Esse grande século de idealidade é século de tecnicidade. A antiga noção de técnica, tal como podia ser concebida nos ateliês flamengos e nas academias bolonhesas, coleção de preceitos, práticas e de "segredos", que tinha, reconheçamo-lo, o alto mérito de impor uma honestidade e um rigor de base mesmo aos talentos mais medíocres, ele a quebra para flexibilizá-la, ele a associa à vida profunda do indivíduo, ele a faz, de algum modo, jorrar, incandescente, dos mistérios da atividade espiritual, ele a afirma por atalhos os mais audaciosos. O ensino escolar definha. Os grupos se constituem por afinidade, de maneira casual e confusa. Mas nada limita ou diminui o dom criador dos mestres.

Pode-se encontrar, na história da pintura do século XIX, elementos comuns à civilização europeia ou antes forças que enriqueceram toda a Europa? Em que medida o despertar das nacionalidades fortificou ou contrariou a autoridade de certas disciplinas? O renascimento arqueológico é um fato europeu. Ele tende para uma arte internacional. Ocorre o mesmo para o romantismo? Existe uma pintura romântica europeia? Ou o gênio próprio a cada grupo faz arrebentar as estruturas? Se pensamos que as respostas devem nos ser dadas, não pela estética, mas pelo estudo técnico; não pelas intenções da ideia, mas pelos resultados efetivos, veremos que a autoridade criadora da França no século XIX é considerável, e ultrapassa largamente as fronteiras da escola. Sua arte é, mais do que nunca, função europeia. É uma influência que a velha Itália não podia mais exercer, soterrada sob a glória, não mais que a Alemanha, saturada de ideologia e sentimentalismo, mais tarde obcecada por seus sonhos de império e paralisada por uma cultura sistemática.

Se a Inglaterra da primeira metade do século pôde agir sobre as escolas continentais no momento crítico, é que ela tinha abundantes pintores de qualidade; é também porque o romantismo é nela uma forma antiga e profunda da sensibilidade: ela foi, no entanto, a última da Europa a chegar ao prérafaelismo; demorou-se nele. Seguia assim um ritmo contrário ao da Europa. No continente, a pintura

parece, primeiro, inteiramente consagrada à religião dos mestres, a uma ressurreição generosa do passado; depois, por uma viravolta singular, ela se afasta em aparência, seduzida pelo encanto passageiro, furtivo mesmo, da vida contemporânea: das sombras, do sonho, ela passa à deliciosa luz dos fenômenos terrestres; enfim, ela tenta de reconstruir o homem e o universo sobre bases estáveis, ela elabora talvez um novo classicismo. A través dessas buscas cujos resultados parecem entrechocar, o dom próprio à França, é de permanecer constante com ela mesma, seus mais fugazes inovadores confirmam sua continuidade, os mestres mais atentos às lições dos antigos, pintaram conforme o gênio moderno. Ingres, Delacroix, Degas



Figura 65: Edgar Degas, **Jovens espartanos se exercitando**, 1860 circa. Óleo sobre tela, 109 cm x 155 cm. National Gallery, Londres.

pertencem ao mesmo tempo à tradição e à modernidade de suas artes.

Assim se apresentam para nós os dados de um problema múltiplo cujos termos se opõem: escolas nacionais e correntes internacionais, tradição e novidade, pintura e ideologia. Esse problema se põe para todas as épocas e por todo aspecto da arte, mas o século XIX lhe dá talvez toda sua amplidão.