

# I

## DISSOLUÇÃO DA ARTE CORTESÁ

O fim da época de Luis XIV. A Regência. A nova riqueza da burguesia. O ideal voltairiano de cultura. Watteau. A poesia pastoril. A pintura pastoril. O romance heróico e o de amor. O romance psicológico. O triunfo dos temas amourosos na literatura. Marivaux. O conceito de rococó. Boucher. Greuze e Chardin.

**É** FATO bem conhecido que o desenvolvimento da arte cortesá, desde o fim da Renascença, chegara no século XVIII a um ponto morto e fora superado pelo subjetivismo burguês, que, de uma maneira geral, domina ainda hoje a nossa concepção de arte; outro tanto, porém, não se pode dizer quanto à circunstância de certas feições da nova orientação se revelarem já no próprio rococó, e de o rompimento com a tradição cortesá se ter dado na primeira metade do século XVIII. Porque, apesar de só se entrar no mundo burguês com Greuze e Chardin, o que é certo é que Boucher e Largillière já nos aproximam muito dele. A tendência para o monumental, o cerimonioso e o solene deixa de aparecer no rococó primitivo, dando lugar a uma qualidade de maior delicadeza e intimidade. Na arte que agora surge dá-se preferência à cor e aos cambiantes de expressão, com prejuízo da linha objetiva, grande e firme, e a nota de sensibilidade e sentimento faz-se ouvir em todas as suas manifestações. De modo que, se, relativamente o 'Dixhuitième' não é senão a continuação, verdadeiramente a consumação da pretensiosidade e do esplendor barroco, o modo estrito como o século XVII professava o 'grand goût', como coisa natural, é-lhe estranho. As suas criações, mesmo quando se destinam às classes mais elevadas da sociedade, falta o grande molde heróico. Mas, naturalmente, a arte de que aqui nos ocupamos é ainda uma arte muito alta, muito requintada e essencialmente aristocrática, uma arte que considera o critério do agradável e do convencional mais decisivo do que o da espontaneidade e da espiritualidade, uma arte cujas obras são realizadas de acordo com um padrão fixo, universalmente aceite e repe-

tido constantemente, cujo caráter mais profundo é a técnica da execução magistral, mas, a maior parte das vezes, puramente exterior. Estes elementos convencionais do rococó, que derivam do barroco, só gradualmente se dissolvem e são substituídos pelas feições próprias do gosto burguês.

O ataque contra a tradição barroco-rococó surge de duas direções diferentes, mas assenta, nos dois casos, na mesma oposição ao gosto cortês. O emocionalismo e naturalismo representados por Rousseau e Richardson, Greuze e Hogarth levam a uma dessas direções; o racionalismo e classicismo de Lessing e Winckelmann, Mengs e David, a outra. Ambas opõem o ideal de simplicidade e o fervor de uma concepção puritana da vida, ao gosto cortês da ostentação. Na Inglaterra a transformação da arte cortês em arte burguesa dá-se mais cedo e é mais radical do que na própria França, onde a tradição barroco-rococó subsiste latente e é ainda perceptível no movimento romântico. Mas, para o fim do século, a única arte digna de consideração na Europa, é a burguesa. Pode-se discernir, na classe média, uma orientação progressiva e outra conservadora, mas o que já não existe é uma arte com vida, que exprima os ideais aristocráticos e sirva a fins cortesãos. Em toda a história da arte e da cultura a transferência do domínio de uma classe para outra, raras vezes, se deu de uma maneira tão exclusiva como neste caso, quando a aristocracia é totalmente desalojada das suas posições pela classe média, e a transformação do gosto, que substitui o expressivo pelo decorativo, assumiu um aspeto que não podia ser mais nítido.

É evidente que não é a primeira vez que a classe média surge como aquela que dita a lei nas questões de gosto em arte. Já nos séculos XV e XVI a posição dominante fora assumida em toda a Europa por uma arte de caráter predominantemente classe média. É só na segunda Renascença e na época do maneirismo e do barroco, que seu lugar foi ocupado por obras em estilo cortês. Mas no século XVIII, quando a classe média volta a alcançar o poder económico, social e político, a arte cerimonial das cortes, que enquanto adquirira consciência de si-própria, perde de novo o seu prestígio e cede ao poder do gosto da classe média. Apenas na Holanda já existia, no século XVII, uma arte de classe média de alto nível, uma classe média muito mais perfeita e consistente do que na Renascença, pois essa estava permeada por elementos romântico-cavaieiros e místico-religiosos. Esta arte da classe média holandesa, porém, manteve um fenómeno quase completamente isolado na Europa da época; e quando o século XVIII estabeleceu a nova arte de classe média, esta não se filiou diretamente nessa manifestação artística anterior. No decorrer do século XVII, a pintura holandesa perdeu mu-

to do seu caráter classe média, razão por que, se não houvesse outras, neste caso, não se falaria em evolução contínua. Tanto na França como na Inglaterra, a arte da moderna classe média teve as suas origens reais nas transformações sociais internas; era inevitável que fossem estas circunstâncias o fundamento da substituição do conceito cortês da arte, e era fatal que o estímulo proveniente dos movimentos literários e filosóficos contemporâneos fosse mais forte do que o que proviesse da arte de países remotos no tempo e no espaço.

A evolução que atinge o seu ponto culminante na Revolução Francesa e o seu objetivo artístico no romantismo, inicia-se na Regência com a corrosão e enfraquecimento do poder real, como princípio de autoridade absoluta, com a desorganização da corte, como centro de arte e de cultura, e com a desintegração do classicismo barroco, como estilo artístico em que a ânsia e a consciência do poder encontram a sua expressão direta. O terreno para o desenvolvimento deste processo já se prepara durante o reinado de Luís XIV. As guerras infundadas atiram à confusão as finanças do país; o tesouro público esvazia-se e a população empobrece, uma vez que é impossível criar contribuintes por meio de chicotadas e encarceramentos, e superpremia económica por meio de guerras e conquistas. Mesmo ainda em vida do *roi soleil* se ouviam observações críticas acerca das condições da autocracia. Já Fenelon é inteiramente sincero a este respeito, mas Bayle, Malebranche e Fontenelle vão ao ponto de sustentar com razão que a 'crise do espirito europeu', cuja história enche o século XVIII, está em pleno desenvolvimento de 1680 por diante (1). Simultaneamente com esta tendência, a crítica do classicismo também ganha terreno e prepara o caminho que levaria à dissolução da arte cortês. Por volta de 1685, o período criador do classicismo barroco atinge o seu termo; Le Brun perde a sua influência, e os grandes escritores da época, Racine, Molière, Boileau e Bossuet, pronunciam as suas últimas palavras, ou pelo menos as suas últimas palavras decisivas (2). A 'Polémica entre os Antigos e os Modernos' marca o início do conflito entre tradição e progresso, entre classicismo e modernismo, racionalismo e emocionalismo, que viria a resolver-se no pré-romantismo de Diderot e Rousseau.

Nos últimos anos do reinado de Luís XIV, o Estado e a corte eram governados pela devota Madame de Maintenon. A aristocracia já

(1) PAUL HAZARD, *La Crise de la conscience européenne*, 1935, I, pp.

I-V. (2) Cfr. BÉDIER-HAZARD, *Histoire de la littérature française*, II, 1924, pp. 31-2.

não se sentia à vontade na atmosfera de solenidade sombria, provinciana e beata de Versailles. Quando morreu o Rei todos soltaram um suspiro de alívio, principalmente os que esperavam que a regência de Felipe de Orleans trouxesse consigo a libertação do despotismo. O Regente considerara sempre antiquado o sistema administrativo de seu tio (3), e iniciou o seu reinado reagindo em toda a linha contra os velhos métodos. Nas esferas social e política esforçou-se por conseguir um renascimento da nobreza; na esfera econômica favoreceu os empreendimentos individuais, como o de Law, por exemplo; iniciou um novo estilo no modo de viver das classes superiores, e tornou moda o hedonismo e a despreocupação perante as imposições da religião. Desde modo, estabeleceu-se um estado de desintegração geral, a que nenhuma das velhas peias conseguiu resistir. Algumas delas reconstituíram-se mais tarde, mas o velho sistema caíra em ruínas de uma vez para sempre. O primeiro ato do governo de Felipe de Orleans foi anular o testamento do falecido rei, que estabelecia o reconhecimento de seus filhos ilegítimos. Assim, começou o declínio da autoridade real, que, apesar de a monarquia absoluta continuar a subsistir, nunca mais recuperou a grandeza anterior. O exercício do poder supremo tornou-se cada vez mais arbitrário, mas a confiança nos que detinham o poder passou a ser cada vez mais instável — processo que as palavras, tantas vezes citadas, do marechal Richelieu a Luís XVI, descrevem melhor do que quaisquer outras: 'Sob Luís XIV ninguém ousava abrir a boca; sob Luís XV todos murmuravam; hoje todos falam alto, livres e perfeitamente à vontade'. Pensar em avaliar o poder real do Estado tomando como base ordens e decretos do governo, seria, como nota Tocqueville, cometer um erro ridículo. Sanções, como a famosa pena de morte por escrever e espalhar livros contra a religião e a ordem pública, não passavam do papel. A maior pena aplicada era a de o culpado ser exilado do país, é, mesmo assim, eram os próprios funcionários que tinham como função acusá-lo; muitas vezes, também o aviavam e protegiam. No tempo de Luís XIV toda a atividade intelectual se conservava ainda sob a proteção do rei; não havia patrocínio senão do que dele provinha, muito menos qualquer proteção contra ele. Agora, surgem novos protetores, novos centros de cultura; a arte, em grande parte, e a literatura, inteiramente, desenvolvem-se fora da corte e sem intervenção do rei.

Felipe de Orleans transfere a residência real de Versailles para Paris, e, com isto, a corte fica virtualmente dissolvida. O Regente aborrece-se com as restrições, formalidades e constrangimentos; só se sen-

(3) GERMAIN MARTIN, *La Grande industrie en France sous le règne de Louis XV*, 1900, p. 15.



Greuze: "O filho mau".

te realmente feliz na companhia dos seus amigos mais íntimos. O jovem Rei vive nas Tulherias; o Regente, no *Palais Royal*; os membros da nobreza, dispersos nos seus castelos e palácios, divertem-se nos teatros, em bailes e nos *salons* da cidade. O Regente e o *Palais Royal* apresentam eles próprios o gosto mais livre e mais fluído de Paris, em contraste com o 'grand goût' de Versailles. A vida da *city* já não é subsidiária da vida da corte, desaloja esta e apossa-se das suas funções culturais. A melancólica exclamação da condessa palatina Isabel Carlota, mãe do Regente, 'já não há corte na França', está absolutamente conforme os fatos. E tal situação não é um episódio passageiro; de fato, a corte no antigo sentido desapareceu definitivamente. Luís XV tem os mesmos gostos do Regente, apreciando, como este, uma peque-

na sociedade de amigos; e Luís XVI prefere, acima de tudo, viver dentro do círculo da família. Ambos estes reis evitam a cerimônia; a etiqueta enfada-os e repugna-lhes, e apesar de se manter ainda até certo ponto, ela perde, no entanto, muito da sua solenidade e grandeza. Na corte de Luís XVI a nota dominante é a da perfeita intimidade, e em seis dias da semana as reuniões da sociedade assumem o caráter de uma reunião privada (4). O único lugar onde, durante a Regência, se desenvolve qualquer coisa que se assemelha a uma residência de corte é o castelo da duquesa de Maine, em Sceaux, que passa a ser palco de autênticas festas, brilhantes e dispendiosas e, simultaneamente, um novo centro de arte, uma verdadeira Corte das Musas. Mas as diversões organizadas pela duquesa contêm o germe da final dissolução da vida da corte: constituem a transição da corte do velho estilo para os *salons* do século XVIII — herdeiros culturais da corte. Deste modo, a corte dissocia-se novamente das sociedades privadas à custa das quais ela viera a constituir-se em centro de arte e literatura.

A tentativa de Felipe no sentido de restabelecer os velhos diretos políticos e funções públicas da aristocracia submetida por Luís XIV era uma das partes mais importantes do seu programa. A custa dos membros da nobreza feudal formou os chamados 'Conselhos' com o objetivo de que eles passassem a ocupar o lugar dos ministros da classe média. Mas, três anos apenas depois da sua criação, houve que abandonar a experiência, porque os nobres haviam perdido o hábito de tomar a direção dos negócios do Estado e já não tinham qualquer interesse real no governo do país. Como se mantivessem afastados das reuniões, houve que regressar, de livre vontade ou sem ela, ao sistema de Luís XIV. Exteriormente, pois, a Regência marcou o início de uma nova tendência no sentido da aristocracia, expressa na crescente rigidez das barreiras sociais e no maior isolamento dos estados; mas internamente representou a continuação do progresso triunfante da classe média e um maior declínio da nobreza. Uma característica peculiar do desenvolvimento social do século XVIII, já notada por Tocqueville, era o fato de, a despeito de serem muito pronunciadas as barreiras entre as várias condições e as várias classes, nada poder deter o progresso de nivelamento cultural, e a população que pretendia internamente manter-se exteriormente isolada nas suas diferentes seções, ir, cada vez mais, perdendo interiormente os seus caracteres distintos (5), de sorte que, afinal, toda ela veio a formar unicamente dois grandes agrupamentos: o povo comum e a comunidade dos que estavam

(4) F. FUNCK-BRENTANO, *L'Ancien régime*, 1926, pp. 299-300.

(5) ALEXIS DE TOCQUEVILLE, *L'Ancien régime et la Révolution*, 4.<sup>a</sup> ed., 1859, p. 171.



acima dele. Os que constituíam este último grupo partilhavam dos mesmos hábitos, professavam o mesmo gosto e falavam a mesma linguagem. A aristocracia e a burguesia superior fundiam-se numa única elite cultural, e, ao fazê-lo, os que até aí eram os detentores exclusivos da cultura, ao mesmo tempo davam e recebiam. Não era só ocasionalmente que os membros da alta nobreza visitavam, por condescendência, as casas em que os representantes da alta finança e da burocracia recebiam; pelo contrário, enchiam-se os salons dos homens ricos da classe média e das damas da classe média culta. Madame Geoffrin reúne em sua casa a elite intelectual e social do seu tempo, filhos de príncipes, condes, relojoeiros e pequenos negociantes; correponde-se com a imperatriz da Rússia e com Grimm, tem relações de amizade com o Rei da Polónia e com Fontenelle; recusa um convite de Frederico, o Grande e distingue com a sua atenção pessoal o plebeu d'Alambert. Por outro lado, é de notar que a adoção por parte da aristocracia dos padrões de idéias e dos conceitos morais da classe média e a amalgamação das classes superiores e da intelectualidade burguesa se iniciam exatamente no momento em que a hierarquização social se faz sentir com mais nitidez do que em qualquer época anterior (6). Talvez haja, na realidade, uma relação causal entre os dois fenômenos.

A nobreza conservava no século XVII, de todos os seus privilégios feudais apenas os direitos de propriedade nas suas terras e o privilégio da isenção de impostos; as suas funções judiciais e administrativas cedera-as aos oficiais da Coroa. As rendas das terras haviam perdido muito do seu valor em virtude da diminuição constante, antes de 1660, do poder de compra do dinheiro. A nobreza via-se, pois, forçada cada vez mais a vender as suas propriedades, empobrecendo e decaindo, o que se verificava principalmente nos graus inferiores da nobreza territorial, mais do que entre a alta nobreza da corte, que, essa, continuava a ser muito rica e viria a recuperar a sua influência no século XVIII. As 'quatro mil famílias' da nobreza da corte eram ainda as únicas usufrutuárias dos cargos da corte, das altas dignidades da Igreja, dos postos superiores do exército, dos postos de governadores e das pensões do rei. Cerca de um quarto do orçamento geral era por elas embolsado. O velho ressentimento da Coroa contra a nobreza feudal esfriara; nos reinados de Luís XV e Luís XVI, os ministros eram na sua maioria escolhidos entre a nobreza hereditária (7). Mas, apesar disso, esta conservava-se antidinástica e insubordinada. Era fonte de gran-

(6) HENRI SÉE, *La France économique et sociale au 18<sup>e</sup> siècle*, 1933, p. 83.(7) ALBERT MATHIEZ, *La Révolution Française*, I, 1922, p. 8.

de risco para a monarquia na hora do perigo. Alinhava-se com a classe média na mesma posição de resistência contra a Coroa, apesar de as boas relações entre as duas classes haverem sofrido muito, desde o princípio da centralização. Antes, não só se sentiam muitas vezes ameaçadas pelos mesmos perigos, como se haviam deparado, frequentemente, com os mesmos problemas administrativos a resolver, o que as havia automaticamente aproximado. Assim, as suas relações pioraram muito, quando a nobreza compreendeu que a classe média era a sua mais perigosa rival. Daí em diante, o rei via-se obrigado a intervir constantemente e a atrair a si, por meio de transigências, a zelosa nobreza; porque, apesar de na aparência dominar as duas partes, tinha que fazer constantes concessões e manifestar benevolência ora por uma ora por outra (8). Testemunha, por exemplo, esta política de apaziguamento para com a nobreza, o fato de no tempo de Luís XV, ser já muito mais difícil um homem do povo alcançar um posto de oficial no exército, do que no tempo de Luís XIV. Depois do decreto de 1781, a classe média ficara totalmente excluída do exército. Quanto aos altos cargos eclesiásticos a situação era a mesma: no século XVII havia ainda um certo número de autoridades da Igreja de origem plebéia — como Bossuet e Fléchier, por exemplo; no século XVIII, o caso era muito mais raro. A rivalidade entre a aristocracia e a burguesia, por um lado, foi-se tornando cada vez mais crítica, mas, por outro, assumiu as formas sublimadas da emulação intelectual e deu origem a uma rede complexada de relações espirituais em que se entreteciam atração e repulsão, imitação e rejeição, respeito e ressentimento. A igualdade material e a superioridade prática da classe média levaram a nobreza a acentuar a disparidade de descendência e a diferença de tradições das duas classes. Mas à medida que as condições externas das duas classes iam-se tornando mais semelhantes, a hostilidade da burguesia para com a nobreza intensificava-se cada vez mais. Enquanto aquela foi excluída da ascensão na escala social, nunca lhe ocorreu comparar-se com as classes superiores; mas quando lhe foi concedida a possibilidade de nela se elevar, então adquiriu consciência da injustiça social existente e começou a considerar intoleráveis os privilégios da nobreza. Em resumo, quanto mais a nobreza sentia diminuído o seu real poderio, mais obstinadamente se agarrava aos privilégios de que ainda gozava e com maior ostentação os exhibia; por outro lado, quanto mais bens materiais a classe média adquiria, mais humilhante ela considerava a discriminação social de que era vítima e mais exasperadamente se ba-

(8) KARL KAUTSKY, *Die Klassengegensätze im Zeitalter der Franz. Revol.*, 1923, p. 14.

tia pela igualdade política.

Em consequência das bancarrotas dos grandes Estados no século XVI, a riqueza da classe média da Renascença dispersara-se e não conseguiu refazer-se durante a idade de ouro do absolutismo e mercantilismo, quando os monarcas e os próprios Estados se haviam tornado os grandes negociantes (9). Só no século XVIII, quando a política mundial do mercantilismo foi posta de parte e se iniciou o 'laissez-faire', é que a classe média, com os seus princípios económicos individualistas, voltou a tomar consciência de si, e, apesar de negociantes e industriais terem podido tirar considerável proveito da ausência da aristocracia da vida dos negócios, grandes capitais da classe média entraram pela primeira vez em atividade durante a Regência e o período que se lhe seguiu. Este regime foi, de fato, o 'berço do terceiro Estado'. No reinado de Luís XVI, a burguesia do *ancien régime* atingiu o zénite do seu desenvolvimento intelectual e material (10). O comércio, a indústria, o banco, a *ferme générale*, as profissões liberais, a literatura e o jornalismo, isto é, todas as chaves da sociedade, à exceção dos postos de comando do Exército, da Igreja e da Corte, estavam na sua mão. As atividades comerciais desenvolveram-se numa escala sem precedentes, as indústrias expandiram-se, os bancos multiplicaram-se, correram pelas mãos dos patrões e dos especuladores somas enormes. As necessidades materiais aumentaram e tornaram-se mais gerais; e não foram só os banqueiros e os cobradores de impostos que atingiram os graus mais elevados da escala social e rivalizaram com a nobreza no seu nível de vida, mas os setores médios da burguesia, que lucraram também com o ímpeto de abastança, tomando uma parte cada vez mais importante na vida cultural. O país em que a revolução se desencadeou não estava, pois, de modo nenhum, exausto; era antes um país com o Estado insolvente e com uma classe média rica. Gradualmente a burguesia fora-se apoderando de todos os instrumentos de cultura: não só era ela que escrevia os livros, mas que os lia também; era ela que pintava os quadros e que os comprava. No século anterior constituía apenas uma seção relativamente modesta do público da arte e do público que lê, agora, porém, é ela a classe culta por excelência, e passa a ser o verdadeiro detentor da cultura. A maior parte dos leitores de Voltaire já pertence a esta classe, e é ela, quase exclusivamente, que lê Rousseau. Crozat, o maior colecionador do século, provém de uma família de comerciantes; Bergeret, o patrono de Fragonard, é de origem

(9) FRANZ SCHNABEL, 'Das XVIII. Jahrh. in Europa', em *Propyläen Weltgesch.*, VI, 1931, p. 277.

(10) JOSEPH AYNARD, *La Bourgeoisie française*, 1934, p. 462.



F. Boucher: "Diana saindo do banho".  
Museu do Louvre.

ainda mais humilde; Laplace é filho de um camponês, e ninguém conhece o pai de d'Alembert. O mesmo público da classe média que lê os livros de Voltaire lê também os poetas latinos e os clássicos franceses do século XVII, e sabe tão bem o que rejeita como o que escolhe para ler. Os autores gregos não o interessam muito, e vão a pouco e pouco desaparecendo das livrarias; desdenha a Idade Média; a Espanha é-lhe mais ou menos desconhecida; as suas relações com a Itália não se desenvolveram convenientemente, e nunca virão a ser tão cordiais como as que tinham existido entre a sociedade da corte e a Renascença italiana, nos dois séculos precedentes. O *gentilhomme* foi considerado o intelectual típico do século XVI; o *honnête homme*, o do século XVII; e o homem 'culto', isto é, o leitor de Voltaire, o do século XVIII (11). Tem-se afirmado que não é possível compreender o bur-

gués francês sem conhecer Voltaire, que aquele tomou para modelo eterno (12); mas não se pode compreender Voltaire se não se considerar quão profundamente ele enraíza na classe média, não só por herança mas também pelo seu conceito de vida, a despeito das suas manéiras senhoriais, dos seus amigos príncipes e da sua enorme fortuna. O seu classicismo sóbrio, a sua renúncia a resolver os grandes problemas metafísicos, até a desconfiança que nutria por alguém que sequer os discutisse, o seu espírito agressivo e no entanto integralmente urbano, a sua religiosidade anticlerical, com a sua antipatia por toda a espécie de misticismo; o seu anti-romantismo e aversão por tudo o que é obscuro, não clarificado e inexplicável; a sua confiança em si próprio, a sua convicção de que tudo pode ser abarcado pela inteligência, resolvido e decidido pelo poder da razão; o seu prudente ceticismo, a sua sensata aceitação do próximo e do acessível; a sua compreensão das 'exigências do momento', o seu *mais il faut cultiver notre jardin* — tudo isto é classe média, profundamente classe média, ainda que não esgote as características da burguesia e ainda que o subjetivismo e sentimentalismo, que Rousseau proclamará, sejam a outra faceta, talvez igualmente importante, do espírito burguês. A profunda contradição interna da classe média era um fato aceite, e, verdadeiramente, inicial; os adeptos posteriores de Rousseau ainda não tinham constituído um público leitor, quando Voltaire já conquistava o seu, mas constituíam já um setor bem definido da sociedade e nada mais lhes restava do que descobrir em Rousseau o seu intérprete.

A classe média francesa do século XVIII não é, de modo nenhum, mais uniforme que a classe média italiana dos séculos XV e XVI. Sem dúvida, não há aqui nada que corresponda à luta pelo controle das corporações, mas existe um conflito, tão intenso como aquela luta, entre os vários interesses econômicos. Não passa de um hábito adquirido o falar da luta pela libertação e da revolução do 'terceiro Estado' como de um movimento homogêneo; mas, na realidade, a unidade da classe média restringe-se à sua frente única contra a aristocracia e contra os camponeses e o proletariado das cidades; dentro destas fronteiras divide-se num setor privilegiado positivamente e noutra privilegiado negativamente. No século XVIII, nunca se fala nos privilégios da classe média, todos pretendem jamais deles terem ouvido referências; mas os privilegiados resistem a quaisquer reformas que levem às classes inferiores as oportunidades de que eles gozam (13). Tudo quanto a classe média aspira é a uma democracia política, e logo que a

(12) J. AYNARD, *op. cit.*, p. 350.(13) *Ibid.*, *op. cit.*, p. 422.

revolução começa a tomar a sério a igualdade econômica, ela abandona as dificuldades os seus camaradas de luta. A sociedade da época é, por consequência, fértil em contradições e tensões; dá origem a uma monarquia que é forçada a representar alternadamente os interesses da nobreza e os interesses da burguesia e que acaba por ter uma e outra contra si; uma aristocracia inimiga tanto da coroa como da classe média, e que adota idéias que conduzem à sua própria queda; e, finalmente, uma classe média que conduz a revolução ao triunfo final, com o auxílio das classes inferiores, mas que se volta contra os seus próprios aliados e acaba por se colocar ao lado dos seus anteriores inimigos. Enquanto estes elementos dominam a vida intelectual da nação, equilibrando-se, isto é, até ao meado do século, a arte e a liberdade vivem uma fase de transição e manifestam numerosas tendências contraditórias, muitas vezes dificilmente conciliáveis, oscilando entre tradição e liberdade, formalismo e espontaneidade, ornamentalismo e expressionismo. E ainda na segunda metade do século, quando o liberalismo e o emocionalismo dominam, as duas orientações se tornam mais nítidas, continuando as diferentes tendências a subsistir lado a lado. Sem dúvida que experimentam uma mudança de função, e, em particular, o classicismo, que era um estilo da aristocracia coratês, passa a ser o veículo das idéias da progressiva classe média.

A Regência é um período de atividade intelectual extraordinariamente ativa, que não só faz a crítica da época anterior mas é altamente criadora e levanta problemas que não-de ocupar todo o século. Em arte, a desintegração do estilo 'grandioso', cerimonial, acompanha o afrouxamento da disciplina geral, a irreligiosidade crescente, o modo de vida mais livre e pessoal. Começa por criticar a doutrina acadêmica, que procurava representar o ideal clássico em arte como um princípio, válido independentemente do tempo, estabelecido, por assim dizer, pelo próprio Deus, inteiramente nos mesmos termos em que a teoria política oficial da época interpretava a monarquia absoluta. Nada define melhor o liberalismo e o relativismo dos novos tempos, do que a afirmação de Antoine Coypel que, aliás, nenhum dos anteriores diretores da Academia teria subscrito, de que a pintura, como tudo o que é humano, está sujeita às mudanças da moda<sup>(14)</sup>. O novo ponto de vista expresso por estas palavras manifesta-se em todas as produções da arte; esta torna-se mais humana, mais acessível, menos pretensiosa — deixa de se dirigir a semideuses e super-homens, para o fazer a vulgares mortais, a indivíduos que buscam o prazer, fracos e sensuais. Já não exprime grandeza e força, mas sim a beleza e a

(14) ANDRÉ FONTAINE, *Les Doctrines d'art en France*, 1909, p. 170.

graça da vida; já não aspira a impressionar e esmagar emocionalmente, mas a seduzir e agradar. No período final do reinado de Luís XIV, na própria corte se formam círculos em que os artistas encontram novos patronos, e que não raro são mais generosos e revelam possuir um mais largo sentido da arte do que o monarca, o qual se debate já contra dificuldades materiais e é dominado por Madame de Maintenon. O duque de Orleans, sobrinho do Rei, e o duque de Borgonha, filho do Delfim, são as personalidades que orientam esses círculos. O futuro Regente, já se volta contra a orientação artística que o Rei favorece, e pede mais leveza e fluidez aos artistas que para ele trabalham, uma linguagem formal mais sensualista e mais delicada do que a usada pela corte. Muitas vezes os mesmos artistas trabalham para o Rei e para o Duque, variando de estilo conforme os casos, como sucede, por exemplo, com Coypel, que decora a capela do palácio, em Versailles, no corrente estilo cortesão, pinta as damas, no *Palais Royal*, em galante *négligé*, e esboça medalhas clássicas para a *Academia das Inscrições*<sup>(15)</sup>. A *grande manière* e os gêneros grandiosos, cerimoniais, decaem durante a Regência. A pintura religiosa devota, que já mesmo nos dias de Luís XIV se tornara um mero pretexto para retratar a Família Real, e a grande pintura narrativa que era, acima de tudo, um meio de propaganda monárquica, são postas de parte. As idílicas cenas das pastorais tomam o lugar das paisagens heróicas, e o retrato, que até aí tivera fins de publicidade, torna-se um gênero popular, trivial, com objetivos essencialmente privados; todos os que podem materialmente permitir-se fazê-lo, mandam agora pintar o seu retrato. No Salão de 1704 expõem-se duzentos retratos, enquanto no de 1699 haviam sido expostos apenas cinqüenta<sup>(16)</sup>. Lar-gillière já prefere pintar a burguesia em vez da nobreza da corte, como faziam os seus predecessores; vive em Paris, não em Versailles, dando ainda, com isso, expressão à vitória da 'cidade' sobre a 'corte'<sup>(17)</sup>.

As cenas galantes de Watteau substituem as pinturas cerimoniais religiosas e históricas, como preito à arte pública progressiva; e esta transição de Le Brun para o mestre das *fêtes galantes*, traduz do modo mais incisivo a transformação do gosto que tem lugar no fim do século. A formação artística do novo público constituído pela aristocracia de espírito progressivo e a classe média superior de espí-

(15) PIERRE MARCEL, *La peinture française au début du 18<sup>e</sup> siècle*, 1906, pp. 25-26.

(16) LOUIS RÉAU, *Histoire de la peinture française au 18<sup>e</sup> siècle*, I, 1925, p. X.

(17) LOUIS HOURTICQ, *La peinture française au 18<sup>e</sup> siècle*, 1939, p. 15.



rito artístico; a dúvida, que agora incide nas autoridades do mundo da arte, até aí respeitadas; o alargamento dos limites do assunto, até aí mesquinhamente restritos — tudo isto contribui para tornar possível o surgir do maior pintor francês antes do século XIX. O gênio que a época de Luís XIV, com as suas encomendas oficiais, bolsas e pensões, com a sua Academia, a sua escola de Roma e a sua manufatura real não conseguira produzir, produziu-o a frívola Regência, falida e sem rumo, com a sua falta de religiosidade e de disciplina. Watteau — que, como Rubens, nascera em Flandres e lhe continua a tradição — é também, diga-se de passagem, o primeiro mestre da pintura inteiramente 'francês', desde o período gótico. Nos dois séculos que imediatamente o precederam, a arte estivera na França sob a influência estrangeira: a Renascença, o maneirismo e o barroco tinham sido importados da Itália e da Holanda. Na França, onde toda a vida da corte se orientava principalmente por modelos estrangeiros, o cerimonial da corte e a propaganda monárquica exprimiam-se também em formas de arte estrangeira, especialmente italianas. De modo que estas formas ligaram-se tão intimamente com a idéia da realeza e da corte que adquiriram uma tenacidade de escola e conservaram-se válidas enquanto a corte foi o centro da vida artística.

Watteau pintou a vida de uma sociedade que ele não podia observar senão de fora, deu expressão a um ideal que evidentemente só tinha pontos de contato exteriores com os seus objetivos na vida, e deu forma a uma utopia de liberdade que, provavelmente, não tinha mais do que certa analogia com a sua idéia subjetiva de liberdade; mas criou estas imagens a partir de elementos da sua própria experiência direta, de esboços das árvores do Luxemburgo, de cenas de teatro a que podia assistir, e a que decerto assistia todos os dias, e de tipos morais do seu próprio, ainda que encantadoramente disfarçado ambiente. A profundidade da sua arte resulta da ambivalência da sua posição em relação ao mundo, da expressão do que a vida tinha de promissora e de inadequada, do sentimento sempre presente de uma perda inexprimível e de um ideal inatingível, da certeza de uma pátria perdida e da consciência de quão utopicamente remota era a verdadeira felicidade. A despeito do deleite dos sentidos e da beleza, do prazer da submissão à realidade e ao gozo das coisas boas da vida, que constituem o tema imediato da sua arte, tudo o que pinta está pleno de melancolia. Em todos os seus quadros representa uma sociedade ameaçada pela natureza irrealizável dos seus desejos. Mas o que neles se exprime não é ainda, de maneira nenhuma, o sentimento roussauiano, a ânsia do regresso ao estado da natureza, mas, pelo contrário, um desejo veemente de cultura perfeita, de alegria de viver tranqüilo e seguro. Na *fête galante*, na jovialidade convivente dos



T. Lawrence: "As crianças Calmady".  
Museu Metropolitano. Nova Iorque.

amantes e das cortes de amor, Watteau descobre a forma apropriada à expressão da sua própria atitude perante a vida, misto de otimismo e pessimismo, de alegria e enfado. O elemento predominante da *fête galante*, que é sempre uma *fête champêtre* e retrata os divertimentos de jovens que levam a vida descuidosa de pastores e pastoras de Teócrito, com música, danças e cantares, o elemento predominante, dizíamos, é bucólico. Descreve a paz dos campos, porto de abrigo da alta sociedade,

e a felicidade desinteressada dos amantes. Mas já não é o ideal de uma vida idílica, contemplativa e frugal que o artista tem no espírito, mas o ideal arcádico da identidade de natureza e civilização, de beleza e espiritualidade, de sensualismo e inteligência. Este ideal, bem entendido, não é, de maneira nenhuma, novo; não passa de uma variação sobre o tema dos poetas do Império Romano, que combinavam a lenda da Idade de Ouro com o ideal pastoril. O que é novo, neste caso, quando comparado com a versão romana, é o mundo bucólico apresentar-se, agora, sob os disfarces da sociedade civilizada; pastores e pastoras usam o traje em moda na época, e tudo quanto resta do estado pastoril são as conversas dos amantes, o ambiente natural em que as cenas se emolduram e nenhuma relação entre estas e a vida da corte e da cidade. Mas, mesmo isto será novo? Pois não era a pastoral logo inicialmente uma ficção, um disfarce artificioso, um mero jogo de galanteios com o estado idílico de inocência e simplicidade? Pode conceber-se que desde que surgiu uma poesia pastoril, isto é, do momento em que surgiu uma sociedade urbana e cortesã, alguém tenha tido o desejo de viver a vida simples e modesta de pastores e de camponeses? Não; em poesia, a vida do pastor tem sido sempre um ideal cujos elementos decisivos são as feições negativas, o arrancar-se cada um ao grande mundo e à inobservância dos seus costumes. Imaginar-se alguém numa situação que conservasse a promessa da liberdade das pelas da civilização, mas garantisse as suas vantagens, constituía uma espécie de passatempo. As seduções das damas pintadas e perfumadas eram intensificadas pelo esforço de as representar, apesar de pintadas e perfumadas, sob a forma de camponesas saudáveis e inocentes, e de realçar os encantos da arte com os da natureza. A ficção continha em si, fundamentalmente, as condições que lhe permitiam tornar-se o símbolo de liberdade em qualquer cultura complicada e artificial.

Não é sem boas razões que a tradição literária da poesia pastoral tem atrás de si uma história quase ininterrupta de mais de dois mil anos, desde os seus inícios no helenismo. Excetuando os primeiros tempos da Idade Média, quando a cultura urbana e cortesã se extinguiu, tem sempre, em todos os séculos, havido variantes de tal poesia. A parte o material temático da novela de cavalaria, não há talvez outro assunto que haja ocupado, durante tanto tempo, a literatura da Europa Ocidental e se tenha, tão tenazmente, mantido inextinguível perante os assaltos do racionalismo, como o de que nos estamos a ocupar. Este reinado, longo e ininterrupto, demonstra que a poesia 'sentimental' no sentido dado por Schiller à palavra, desempenha na história da literatura um papel incomparavelmente mais importante do que a poesia 'naíve'. Mesmo os *Idílios* de Teócrito devem



A Watteau: "O embarque para Cythère".  
Museu do Louvre

a sua existência não, como poderia julgar-se, a um genuíno enraizamento na natureza e a qualquer relação direta com a vida do povo vulgar, mas a um sentimento reflexivo relativo à natureza, e a uma concepção romântica do povo, isto é, a sentimentos que têm a sua origem numa ânsia mórbida do remoto, do estranho e do exótico. O camponês e o pastor não sentem qualquer entusiasmo pelo ambiente em que vivem ou pelo trabalho do dia-a-dia. E o interesse pela vida do povo simples não deve procurar-se, como muito bem sabemos, na aproximação, em espaço ou condição social, dos camponeses; não surge no povo simplório, mas nas classes superiores; nem nos campos, mas nas grandes cidades e nas cortes, entre a vida agitada e numa sociedade supercivilizada e saciada. Mesmo quando Teócrito escrevia os seus *Idílios*, o tema e a condição pastoris já não eram uma novidade; deviam ter existido na poesia dos povos pastoris primitivos, mas, certamente, sem a nota de sentimentalismo e complacência, e provavelmente também sem o intuito de descrever realisticamente as circunstâncias exteriores da vida do pastor. Cenas pastoris, ainda que sem o toque lírico dos *Idílios*, já se podiam encontrar antes de Teócrito, pelo menos nas cenas mimadas. Aparecem, naturalmente, nas pe-

ças satíricas, e até na tragédia há cenas rurais <sup>(18)</sup>. Mas para se ter poesia bucólica não bastam cenas pastoris e descrições da vida campestre; exige-se, antes de tudo e acima de tudo, o conflito latente entre a cidade e os campos e o sentimento de discordância com a civilização.

Mas Teócrito ainda sente deite nas simples descrições da vida pastoril, ao passo que Virgílio, que lhe sucede mas que a ele não se filia, já não se compraz na descrição realista, e o poema pastoril toma nas suas mãos essa forma alegórica que marca na história do gênero o seu ponto de transição mais importante <sup>(19)</sup>. Se a concepção poética da vida pastoril representava meramente uma fuga da agitação do mundo, mesmo nos primeiros tempos, e se o desejo de viver a vida do pastor não se devia tomar totalmente a sério, a irrealdade dos motivos ainda mais se intensifica agora, pois que nem só o anseio pela vida pastoril mas também a própria situação pastoril passa a ser uma ficção que permite ao poeta e aos seus amigos se apresentarem deslocados de pastores, sendo, assim, poeticamente deslocados da vida ordinária, apesar de os iniciados poderem ainda reconhecê-los imediatamente. Os atrativos desta nova fórmula, já anunciada por Teócrito, foram tão fortes que as *Éclogas* de Virgílio não só foram, dentre as obras do poeta, as que mais êxito alcançaram, como também não há talvez obra-prima literária cuja influência tenha sido tão duradoura e tão profunda. Dante e Petrarca, Boccaccio e Sannazzaro, Tasso e Guarini, Marot e Ronsard, Montemayor e d'Urfé, Spenser e Sidney, e até Milton e Shelley, direta ou indiretamente nelas se inspiraram para suas pastorais. Julga-se que a corte, com a sua constante luta pelo sucesso, e a cidade, com o ritmo da sua vida, só causavam alar-me a Teócrito; em Virgílio já há mais razões para fugir ao mundo seu contemporâneo. A guerra civil, que durava há um século, ainda quase não terminara; toda a sua juventude se passara no meio da época mais sangrenta da luta; e a paz de Augusto era mais uma simples esperança do que uma realidade, quando ele escrevia as *Éclogas* <sup>(20)</sup>. A sua fuga para o mundo do idílio <sup>(21)</sup> ajustava-se perfeitamente com o movimento reacionário iniciado por Augusto, o qual, representar o passado patriótico como a Idade Aurea, procurava, com isso, des-

(18) WILHELM V. CHRIST, *Gesch. d. griech. Lit.* em v. Muellers Handbuch d. klass. Altertumswiss., VII 2/1, 1920, p. 183.

(19) FRANCESCO MACRI-LEONE, *La bucolica latina nella letteratura italiana del sec. XIV*, 1889, p. 15; WALTER W. GREG, *Pastoral Poetry and Pastoral Drama*, 1906, pp. 13-14.

(20) T. R. GLOVER, *Virgil*, 1942, 7.ª ed., pp. 3-4.

(21) M. SCHANZ-C. HOSIUS, *Gesch. d. roem. Lit.* em v. Muellers Handbuch d. klass. Altertumswiss., II, 1935, p. 285.

viar a atenção dos acontecimentos políticos do presente. A nova concepção do poema pastoril de Virgílio não passava, efetivamente, da fusão do seu sonho ansioso de paz com a propaganda de uma política de pacificação.

A pastoral medieval filia-se diretamente na alegoria virgiliana. Verdadeiramente, pouco nos resta da poesia pastoril da época que vai da queda do mundo antigo ao surgir da corte medieval e da cultura cidadina, e o que até nós chegou do gênero é o produto de mera erudição e a acumulação de meras reminiscências de poetas clássicos, de Virgílio, principalmente. Mesmo as *Éclogas* de Dante são imitações eruditas, e em Boccaccio, autor do primeiro idílio moderno, há ainda vestígios da antiga alegoria pastoril. Ao mesmo tempo que surgia a novela pastoril, que orienta a evolução numa nova direção, notam-se também motivos bucólicos no conto da Renascença italiana, mas a estes faltam as feições românticas com que estão ligados ao idílio, na novela pastoril e no drama pastoril <sup>(22)</sup>. Este fenômeno, porém, facilmente se compreende se considerarmos que o conto é literatura classista por excelência, e, como tal, possui uma tendência naturalista, ao passo que a poesia pastoril representa um gênero aristocrático-cortesão e tende para o romantismo. Tal tendência romântica dormita na através de todas as pastorais de Lourenço de Médici, Jacopo Sannazzaro, Castiglione, Ariosto, Tasso, Guarini e Marino, e prova que a moda literária nas cortes da Renascença italiana, quer em Florença, quer em Nápoles, Urbino, Ferrara ou Bologna, obedece ao mesmo modelo. A poesia pastoril é sempre o espelho da vida da corte e dá ao leitor uma amostra das maneiras da corte. Ninguém já toma à pastor é bem patente, e à medida que a intenção inicial do gênero, repúdio da vida supercivilizada, passa para o segundo plano, as formas cortesãs são rejeitadas, apenas pelo que nelas há de compulsivo, não pela sua artificialidade e complicação. Compreende-se que esta poesia pastoril, com o seu requinte e alegorismo, entretecedura do remoto e do imediato, do vulgar e do desusado, seja um dos gêneros mais populares do maneirismo, e seja cultivado com particular predileção na Espanha, o país clássico da etiqueta da corte e do maneirismo. Primeiro, os modelos italianos, que se espalham por toda a Europa, simultaneamente com os gêneros de vida cortesãs, mesmo ali são seguidos; mas a individualidade do país em breve se manifesta, exprimindo-se na combinação dos elementos da novela de cavalaria e da pastoral. Este híbrido, de origem espanhola, de elementos român-

(22) W. W. GREG, *op. cit.*, p. 66.

ticos e bucólicos, torna-se então a ponte de ligação da novela pastoril italiana e da francesa, que domina a futura evolução do gênero.

Os inícios da poesia pastoril francesa remontam à Idade Média, e aparecem pela primeira vez no século XIII sob uma forma complicada e heterogênea, relacionada com a lírica cavaleiresca-cortesã. Como nos idílios e élogos da antiguidade clássica, a natureza bucólica, nas *pastourelles* francesas, é também um ansioso sonho de redenção das formas demasiadamente rígidas e convencionais do erotismo (23). Quando o cavaleiro declara o seu amor à pastorinha, sente-se desobrigado dos mandamentos do amor cortesão, da fidelidade, castidade e discrição. O seu desejo é totalmente singelo e digno de crédito, e, a despeito de toda a sua impulsividade, dá uma impressão de inocência quando se compara com a forçada pureza do amor cortesão. Mas a cena em que o cavaleiro procura alcançar a condescendência da pastora, é inteiramente convencional e não há nela o mínimo vestígio da nota natural e espontânea que soa em Teócrito. Além das principais figuras e, porventura, do pastor ciumento, os únicos adereços da cena são alguns carneiros; nada resta da atmosfera de prados e bosques, do ambiente de ceifas e vindimas, do cheiro a leite e a mel (24). Certos elementos das bucólicas clássicas terão talvez filtrado para as *pastourelles* através da areia movediça das reminiscências dos poetas, mas é impossível estabelecer uma influência direta da poesia pastoril clássica na literatura francesa, anteriormente à difusão da Renascença italiana e da cultura da corte burguesa. E esta influência só se torna profunda com a voga universal das novelas pastoris italianas e espanholas e com a vitória do maneirismo (25). A *Aminia* de Tasso, o *Pastor fido* de Guarini e a *Diana* de Montemayor são os modelos imitados pelos franceses, especialmente por Honoré d'Urfé, que, seguindo o exemplo dos italianos e dos espanhóis, queria que a sua *Astrée* fosse, acima de tudo, um manual de etiqueta social internacional e um espelho de maneiras educadas. A obra é, com razão, considerada a escola em que os rudes senhores feudais e soldados da época de Henrique IV aprenderam a ser membros de uma sociedade francesa culta, e deve a sua existência ao mesmo movimento que produziu os primeiros salões e de que resultou a preciosa cultura do século XVII (26). A *Astrée* é, sem dúvida, o ponto mais elevado da evo-

(23) J. HUIZINGA, *The Waning of the Middle Ages*, 1924, p. 120.

(24) M. FAURIEL, *Histoire de la poésie provençale*, 1846, II, pp. 91-2.

(25) MUSSIA EISENSTADT, *Watteau's Fêtes galantes*, 1930, p. 98.

(26) G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, 1909, II.<sup>a</sup> ed., pp.



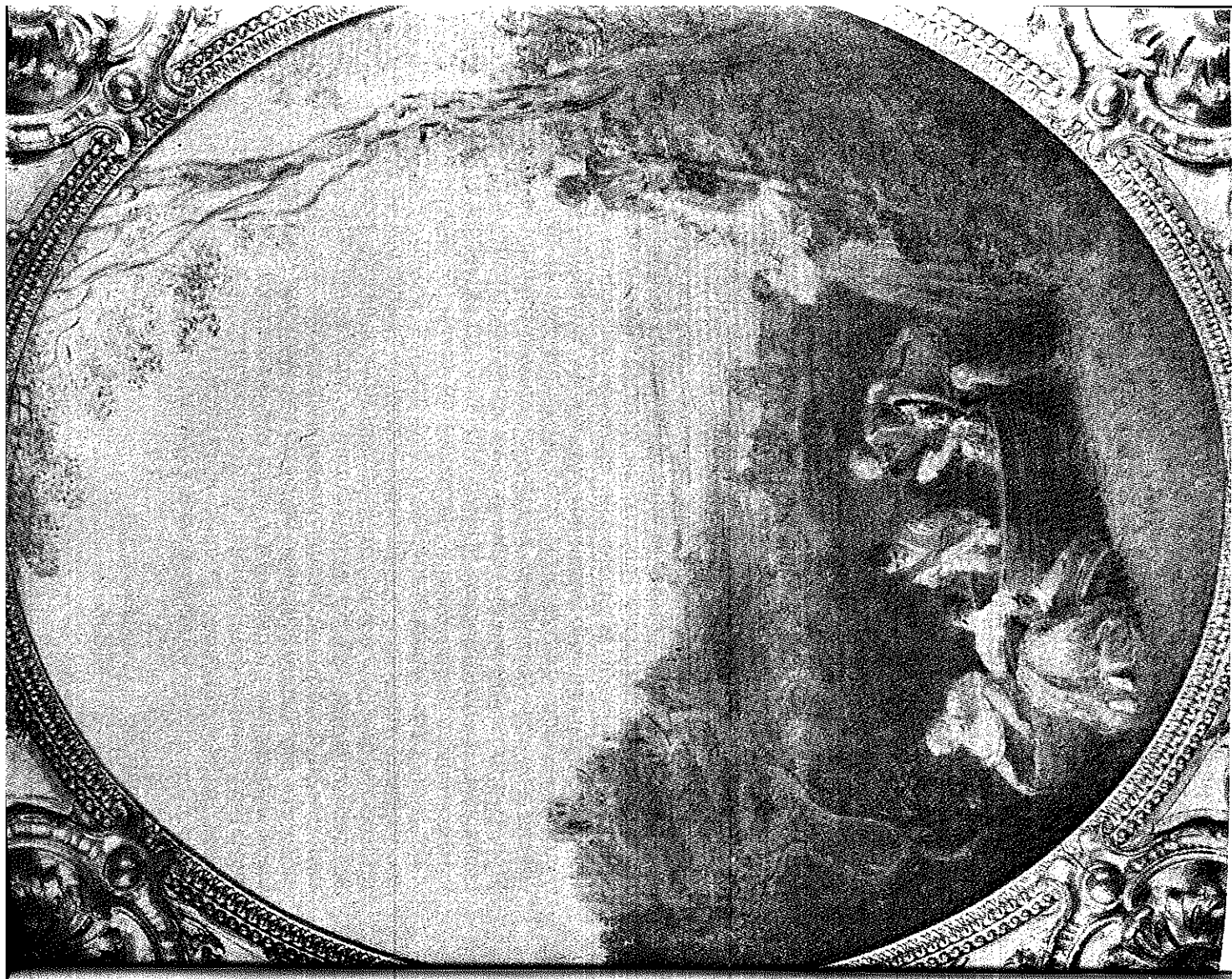
Nicolas Lancret: "A lição da música".  
Museu do Louvre.

lução iniciada com as pastorais da Renascença. Já ninguém sonha em pensar em pessoas simples ao ver as damas delicadas e os fins cavalheiros que, disfarçados de pastores e pastoras, discutem em conversas espirituais sutis questões de amor. A ficção perdeu toda a relação com a realidade e passou a ser um puro jogo de sociedade. A vida do pastor não passa de uma mascarada, que habilita o leitor a subtrair-se por momentos à trivialidade e ao seu eu de todos os dias.

As *fêtes galantes* de Watteau poucas semelhanças têm, naturalmente, com esta poesia. Na novela pastoril as cenas de amor rurais, com as suas realizações eróticas e o seu ritual do amor, constituem a felicidade perfeita, ao passo que nos quadros de Watteau toda a situação erótica é uma fase intermediária do progresso no sentido do objetivo real, nada mais do que os preparativos da viagem para essa *Cythère*, que fica sempre numa distância nebulosamente misteriosa. Mas a poesia pastoril, na França, declina, quando Watteau pinta os seus quadros; o mestre não recebe dela qualquer estímulo direto. Antes do século XVIII, nunca se encontram cenas da vida pastoril constituindo o tema real da representação pictórica. É certo que os temas bucólicos não são raros, como acessórios nos quadros bíblicos e mitológicos, mas aí têm a sua razão de ser própria, absolutamente diferente da idade pastoril. O modo elegíaco da versão 'giorgionesca' traz, sem dúvida, ao espírito fortes reminiscências de Watteau (27), mas faltam nele o fundo erótico e o penoso sentimento de tensão entre a natureza e a civilização. Mesmo em Poussin os pontos de contato com Watteau são apenas aparentes. Poussin retrata a Arcádia bem impressivamente, mas sem referência direta à vida do pastor; o assunto conserva-se clássico e mitológico, e a impressão que provoca é essencialmente heróica, de acordo com o espírito do classicismo romano. Na arte francesa do século XVII, só nas tapeçarias, que revelaram sempre predileção pela representação das cenas da vida campestre, os assuntos pastoris aparecem independentes. Mas, é claro, tais motivos não estão em harmonia com o caráter oficial da grande arte do período barroco. Ainda se admitem em representações pictóricas de natureza decorativa, como numa novela, numa ópera ou num bailado; mas pareceriam tão deslocados num grande quadro cerimonial, como numa tragédia. 'Dans un roman frivole aisément tout s'excuse... Mais la scène demande une exacte raison' (28). No entanto, logo que a pintura dela se apodera, a pastoral adquire uma sutileza e uma profundidade que nunca possuiu em poesia, onde sempre foi um gênero de importância secundária. Como gênero literário, desde o início que representou uma forma extremamente artificial, e manteve-se sempre como posse exclusiva de gerações cujas relações com a realidade foram inteiramente refletoras. A situação bucólica em si foi sempre um mero pretexto, nunca o verdadeiro fim da representação, que, por isso,

(27) Cfr. ALBERT DRESDNER, *Von Giorgione zum Rokoko*, em *Preussische Jahrbuecher*, 1910, vol. 140; — WERNER WEISEBACH, *Et in Arcadia ego*, em *Die Antike*, VI, 1930, p. 140.

(28) BOILEAU, *L'Art poétique*, III, vv. 119 ss.



J.-B. Pater: "O outono".  
Museu de Barcelona.

tinha sempre um caráter mais ou menos alegórico, nunca um caráter simbólico. Em outras palavras, a pastoral tinha um objetivo perfeitamente claro e só comportava uma interpretação válida. Esgotava-se de um jato, tudo nela ficava a nu; e daí resultou, mesmo num poeta como Teócrito, ser uma descrição da realidade um pouco indiferenciada, ainda que extraordinariamente atraente. Nunca pôde vencer as limitações da alegoria, e não era mais do que animada e alegre, faltando-lhe tensão e significado. Watteau é o primeiro a conseguir dotá-la de profundidade simbólica e consegue-o, sobretudo, excluindo dela todas as feições que não podem ser consideradas como uma representação simples, direta da realidade.

O século XVIII, pela sua própria essência, estava destinado a conduzir a um renascimento da pastoral. Como literatura a fórmula tornara-se demasiadamente estreita e mesquinha, mas em pintura continha em si vida suficiente para permitir uma nova experiência. As classes superiores viviam em condições extremamente artificiais, em que as relações do dia-a-dia largamente se modificavam e sublimavam; mas haviam deixado de crer que essas formas tivessem um fim mais profundo do que as de simples regras do jogo. A prática do galanteio era uma das regras do jogo do amor, exatamente como a pastoral fora sempre uma forma brilhante e animada da arte erótica. Ambas pretendiam conservar o amor a distância, extirpá-lo da sua natureza direta e apaixonada. Nada, pois, mais natural do que a pastoral ascender ao zênite do seu desenvolvimento no século da galantaria. Mas, assim como os trajes usados pelas figuras de Watteau só passaram a ser moda depois da morte do mestre, assim também o gênero *fête galante* só teve um público mais vasto no posterior rococó. Lancret, Pater e Boucher colheram os frutos da inovação, que por si não fizeram mais do que trivializar. Watteau conservou-se sempre o pintor de um círculo relativamente limitado: os colecionadores Juhenne e Crozat, o arqueologista e patrono de arte conde Caylus, o negociante de obras de arte Gersaint, eram os únicos adeptos fiéis da sua pintura. Raras vezes aparece mencionado nas críticas de arte do seu tempo e quando tal sucedia era, ordinariamente, para ser censurado<sup>(29)</sup>. O próprio Diderot não soube reconhecer a sua importância, e considerou-o inferior a Teniers. A Academia, é certo, não lhe levantou dificuldades, ainda que, perante a sua arte, se pronunciasse com vigor pela tradicional hierarquia dos gêneros e continuasse a considerar com desdém os *petits genres*. Não era, porém, mais dogmática do que o público culto em geral, que continuava, pelo menos em

(29) P. MARCEL, *op. cit.*, p. 299.

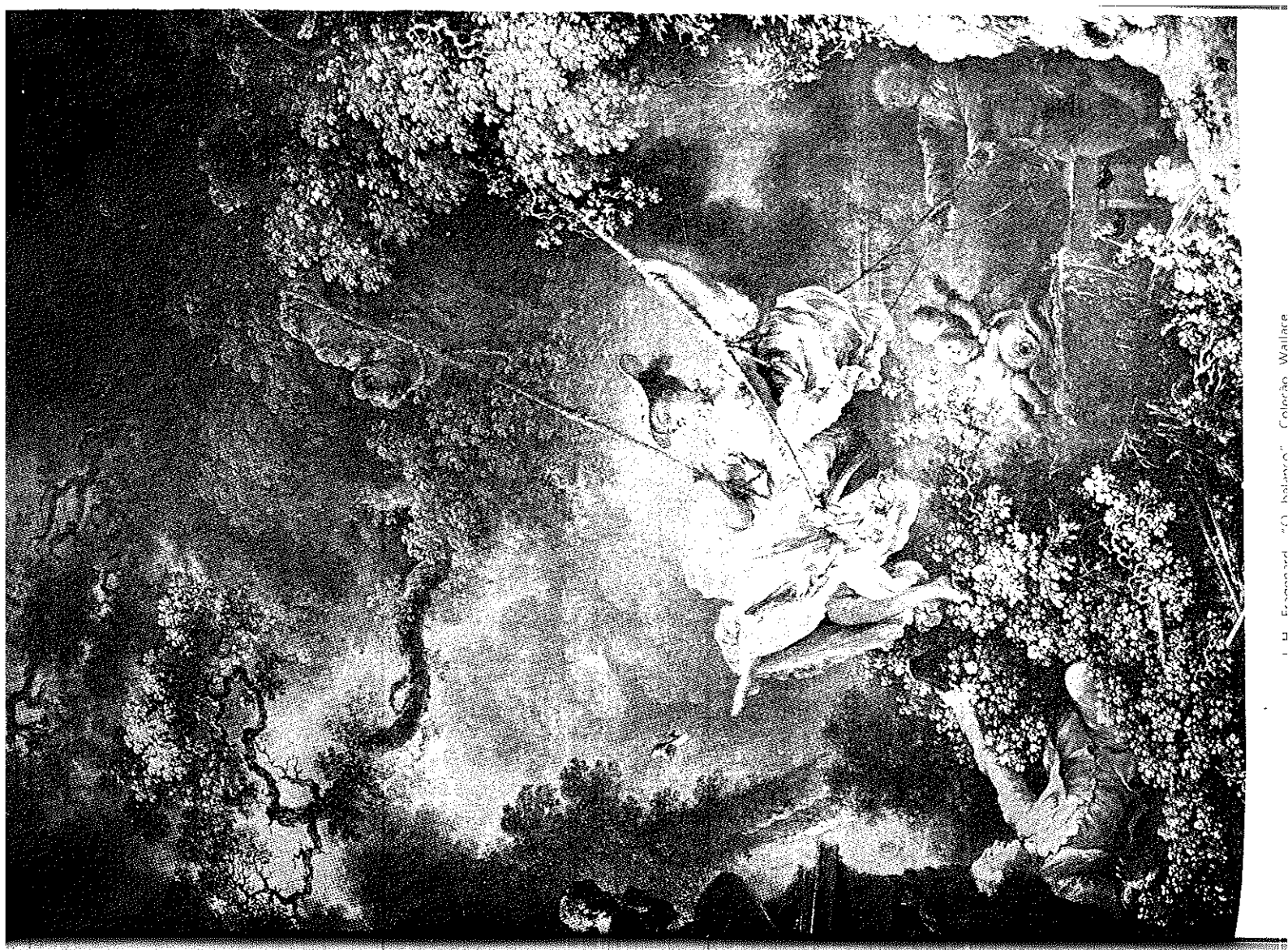
doutrina, a aceitar o classicismo. Em todas as questões práticas a Academia era extremamente liberal. O número dos seus membros não estava sujeito a restrições, e a entrada no seu seio não dependia de modo nenhum da aceitação da sua doutrina. Talvez esta sua indulgência não fosse espontânea; seja porém como for, ela reconhecia que só adotando essa atitude liberal conseguiria manter-se nesse período de fermentação e de renovação<sup>(30)</sup>. Watteau, Fragonard e Chardin entraram para a Academia sem qualquer dificuldade, como sucedeu com os outros artistas famosos do seu tempo, fosse qual fosse a escola a que pertencessem. Sem dúvida que a Academia continuava a representar o 'grand goût' sem desfalecimento, mas, de fato, só um pequeno grupo dentre os seus membros se conservava dentro desse princípio. Os artistas que não podiam contar com encomendas do Estado e tinham quem lhes comprasse as obras fora dos círculos da corte, pouco se preocupavam com o reconhecimento oficial, e cultivavam os *petits genres* que, apesar de teoricamente não gozarem de muito favor, na prática eram, efetivamente, muito procurados. A eles pertenciam as *fêtes galantes*, que inicialmente se dirigiam a um círculo mais liberal do que a corte, ainda que só por um curto lapso de tempo os que se interessavam por este gênero de pintura representassem o setor artisticamente mais progressivo do público.

A pintura continuou fiel aos assuntos eróticos, muito tempo ainda depois de a literatura, principalmente o romance ser o mais versátil — e, por razões econômicas, o mais popular tipo de arte, haver dirigido a sua atenção para assuntos de significado mais geral. O libertinismo do século teve os seus representantes em literatura em Choderlos de Laclos, Crébillon Filho e Restif de la Bretonne, mas não desempenhou um papel decisivo na obra de outros romancistas da época. A despeito da audácia dos assuntos das suas obras, Marivaux e Prévost nunca tentaram produzir, com o que escreveram, efeitos grosseiramente eróticos. Enquanto na pintura a ligação com as classes superiores continua a manter-se ainda íntegra, o romance aborda o ponto de vista das classes médias. A transição do romance de cavalaria para o romance pastoril marcou o primeiro passo nesta direção, em que já se encontravam expressos os pródomos de certos elementos romanesco-medievais. O romance pastoril discute, ainda que num quadro inteiramente fictício, problemas da vida real, e descreve, ainda que sob um disfarce fantasista, tipos da vida real do tempo; do ponto de vista histórico, estas feições são significativas e deixam prever uma evolução futura. Aborda também o realismo mo-

(30) NIKOLAUS PEVSNER, *Academies of Art*, 1940, p. 108.

dermo, na medida em que a ação, principalmente em d'Urfé, é historicamente localizada (31). Mas o fato que mais importa relativamente à futura história da literatura, é o de haver d'Urfé escrito o primeiro verdadeiro romance de amor. É claro que o amor já aparece em romances anteriores a este, mas antes de d'Urfé não existe qualquer obra de certo fôlego em que seja o amor o assunto principal. Só a partir dele o tema do amor passa a ser, e fica sendo durante mais de três séculos, a força impulsionadora, tanto no romance como no drama (32). Desde o barroco, a literatura épica e dramática fora sempre essencialmente poesia de amor; só nos tempos mais recentes se notam certos sinais de uma mudança neste estado de coisas. O amor supera o heroísmo, até no *Amadis*, mas Céladon é o primeiro herói-do-amor, no sentido que damos ao termo, o primeiro não-heróico, o primeiro indefeso escravo das suas paixões, o precursor de Chevalier Des Grieux e o antepassado de Werther.

O romance pastoril francês do século XVII é a literatura de uma época fatigada; a sociedade, exausta de guerras civis, repousa dos esforços realizados lendo as belas conversações cheias de afetação dos pastores amorosos. Mas logo que se sente refeita e que as guerras de Luís XIV a despertam para novas ambições, inicia-se a reação contra os romances preciosos, simultaneamente com os ataques contra o preciosismo desencadeados por Boileau e Molière. Ao romance pastoril de d'Urfé sucede o romance heróico e de amor de La Calprenède e Mlle de Scudéry, género que retoma o fio interrompido dos romances de *Amadis*. O romance ocupa-se ainda de acontecimentos importantes, descreve terras exóticas e povos estranhos, apresenta esquemas e personagens significantes e impressionantes. O seu heroísmo é, porém, não já a audácia romântica da cavalaria, mas o severo sentimento do dever das tragédias de Corneille. Tal como sucede no drama cortêsão, o romance heróico de La Calprenède propõe-se ser uma escola de vontade e de magnanimidade; e a mesma ética herói-trágica se exprime em *La Princesse de Clèves*, de Mme de la Fayette. Também aqui se trata do conflito entre a honra e a paixão; e também aqui é o dever que triunfa sobre o amor. Nesta época de estímulos heróicos, encontramos sempre perante a mesma análise clara dos temas da vontade, a mesma dissecação racionalista das paixões, a mesma severa dialética de idéias morais. Uma ou outra vez, talvez se encontre em Mme de la Fayette um traço mais íntimo, uma *nuance* mais pes-

(31) G. LANSON: *op. cit.*, p. 374.(32) Cfr. PETIT DE JULLEVILLE, *Histoire de la littérature française*, IV, 1897, p. 419.

soal, um aspeto mais fugidio da evolução dos sentimentos; mas mesmo no seu caso tudo parece ser trazido à luz crua da consciência e da razão analítica. Os amantes nunca, um momento sequer, se sentem vítimas indefesas da sua paixão; não são, como sucede com René e Werther, e ainda mesmo como sucede com Des Grieux e Saint-Preux, vítimas incuráveis e irremediavelmente perdidas.

Mas além destas formas idílico-bucólicas e amoroso-heróicas, certos fenômenos prenunciavam, já no século XVII, o futuro romance classe média. É, mais do que nenhum outro, o caso do romance picaresco, que difere dos tipos em moda, principalmente pela realidade de todos os dias dos seus temas e pela preferência que dá às depressões da vida. *Gil Blas* e o *Diable Boiteux* pertencem ainda a este género, e certas feições, mesmo nos romances de Stendhal e de Balzac, recorrem o mosaico variegado da visão pícaro da vida. No século XVIII lêem-se ainda, durante muito tempo, romances em estilo *precioso*; de fato, mesmo quando o século XVIII já vai muito adiantado, ainda eles têm os seus leitores; mas depois de 1660, desaparecem<sup>(33)</sup>. O estilo fantasista, artificial, aristocraticamente afetado é substituído por um tom mais natural, mais classe média. Furetière já dá ao seu romance não-heróico, não-romântico, escrito à maneira picaresca, o título específico de *Roman bourgeois*. Mas tal designação, só os motivos tratados a justificam, pois que a obra não passa, ainda, de uma justa posição de episódios, esboços e caricaturas, por outras palavras, uma forma que nada tem de comum com o concentrado romance 'dramático' dos tempos modernos, em que a ação gira em torno do destino de um personagem principal que absorve totalmente o interesse do leitor.

O romance que, a despeito da sua popularidade, representa uma forma inferior e, de certo modo, ainda atrasada no século XVII, torna-se, no século XVIII, o género literário por excelência a quem não só pertencem as obras literárias mais significativas, como também a mais importante e realmente progressiva evolução literária. O século XVIII é a época do romance, se não por outra razão, porque é uma época de psicologia. Lesage, Voltaire, Prévost, Laclot, Diderot, Rousseau, transbordam de observações psicológicas, e em Marivaux a observação psicológica atinge o grau de mania; pois explica, analisa e comenta incessantemente a atitude espiritual dos seus personagens. Não há manifestação da vida que ele não transforme em pretexto de considerações psicológicas, e não perde a oportunidade de expor os motivos da ação desses personagens. A psico-



A.-F. Desportes: "Cão e cachã".  
Museu do Louvre.

logia de Marivaux e dos seus contemporâneos, de Prévost, acima de todos, é muito mais rica, muito mais arguta e definidora do que a do século XVII; os personagens perdem muito do seu caráter estereotipado anterior, complicam-se, passam a ser mais contraditórios, e comparados com o desenho dos personagens da literatura clássica fazem que esta pareça, apesar de toda a sua agudeza, um pouco esquemática. O próprio Lesage, quase só nos dá tipos, indivíduos excêntricos e caricaturas, e só com Marivaux e Prévost nos encontramos em presença de verdadeiros retratos de contornos indistintos, fugazes, e de cores esbatidas, da vida real. Se qualquer linha de separação existe entre o romance moderno e o mais antigo, é aqui que ela passa. Daqui por diante o romance é história espiritual, análise psicológica, evolui e resolve-se por si-próprio; até então, era apenas a representação de acontecimentos exteriores e de processos espirituais que se refletiam em ações concretas. Sem dúvida que Marivaux e Prévost movem-se

(33) *Ibid.*, IV, p. 459; V, 1898, p. 550.



ainda dentro das limitações da psicologia analítica e racionalista do século XVII e, de fato, estão mais próximos de Racine e de La Rochefoucauld do que dos grandes romancistas do século XIX. Como os moralistas e os autores dramáticos do período clássico, decompõem ainda o caráter dos seus personagens nos seus componentes e desenvolvem-nos partindo de alguns princípios abstratos em vez do contexto total da vida em que existem. Só no século XIX é que se dá o passo decisivo no sentido desta psicologia indireta, impressionista e, com êle, se cria uma concepção nova de probabilidade psicológica, que faz com que toda a literatura que lhe é anterior pareça anacrônica. O que nos impressiona, pelo modernismo que revela, nos escritores do século XVIII é a des-heroicização e a humanização dos seus heróis. Estes são reduzidos na sua estatura, e passam a ficar mais ao nosso alcance; reside nisto o progresso essencial do naturalismo psicológico desde a representação do amor na obra de Racine. Prévost já revela o reverso da medalha das grandes paixões, acima de tudo a situação humilhadora e aviltante a que o amor leva um homem. O amor volta a ser um desastre, uma doença, uma vergonha, como o haviam descrito os poetas romanos. Transforma-se pouco a pouco no 'amor-paixão' de Stendhal e assume as feições patológicas que háo-de vir a caracterizar o amor na literatura do século XIX. Marivaux ainda não conhece o poder desse amor que ataca as suas vítimas como um animal esfaimado e que não mais as deixa; mas com Prévost ele já se apossa do espírito. Os tempos do amor cavaleiresco passaram; começa a luta contra a *mésalliance*.\* A degradação do amor presta aqui o serviço de um mecanismo de defesa social, mais nada. A estabilidade da sociedade feudal medieval e até da sociedade cortesã do século XVII, não era ameaçada pelos perigos do amor; não necessitava de uma tal defesa contra os excessos dos filhos pródigos. Mas agora, quando as fronteiras que limitavam as castas sociais se vêem atravessadas cada vez com maior freqüência; agora que não só a nobreza mas também a burguesia se vêem obrigadas a defender uma posição privilegiada na sociedade; agora é que a excomunhão da paixão amorosa surge, e com ela uma literatura que ameaça a ordem social existente, *camélias* e aos filmes de Greta Garbo. Prévost é ainda, sem dúvida, o instrumento inconsciente do conservantismo, que um Dumas Filho serve já com pleno conhecimento de causa e com convicção.

O exibicionismo que caracteriza Rousseau já se anuncia na *Manon Lescaut*, de Prévost. O herói do romance não se limita a descre-

ver apenas o seu inglorio amor, mas manifesta um prazer masoquista em confessar a sua fraqueza de caráter. A predileção por tais 'co-existências de pequenez e grandeza, do desprezível e do estimável', como Lessing diria a respeito, especialmente, de Werther, já existe em Marivaux. Ao autor da *Vida de Mariana* já são familiares as pequenas fraquezas, mesmo as das grandes almas, e não só apresenta o seu M. de Climal como uma natureza em que se conjugam feições atraentes e repulsivas, mas também retrata a sua heroína como personagem que não pode ser caracterizada precipitadamente. Honesta e sincera, nunca, porém, é tão leviana que faça ou diga qualquer coisa que possa prejudicá-la. Conhece os trunfos de que dispõe e sabe jogá-los. Marivaux é o representante típico de uma época de transição e reconstrução. Como romancista dá todo o seu apoio à orientação progressiva da classe média; mas como comediógrafo veste as suas observações psicológicas com as velhas formas de enredo. O novo desvio dos velhos moldes consiste, porém, no amor, que até aí representara sempre um papel secundário na comédia, e passa agora a ocupar o centro da ação (34), conquistando este forte bastião, ao completar o seu progresso triunfal na literatura moderna, acontecimento atribuível ao fato de os personagens, mesmo na comédia, se tornarem mais complicados, e o próprio amor adquirir uma estrutura de tal modo diferenciada que as feições cômicas que assume não chegam a prejudicar-lhe a natureza essencialmente grave e sublimada. Mas o que em Marivaux, o comediógrafo, há de característico e novo é, acima de tudo, a sua tentativa de desenhar os seus personagens como seres condicionados socialmente, que atuam sob a ação de impulsos que derivam diretamente da sua posição social (35). Por que, exatamente como o fato de os personagens de Molière estarem apaixonados não implica que isso constitua o tema à volta de que as suas peças giram, assim, também, o condicionamento social da sua natureza é sem dúvida, evidente, mas nunca é a origem do conflito dramático. Por outro lado, no *Jeu de l'amour et du hasard*, de Marivaux, toda a ação se desenvolve em torno de uma peça com aspetos sociais, isto é, da questão de saber se os personagens principais são, de fato, os servidores que eles mesmos disfarçam ou os senhores cuja identidade dissimulam.

Tem-se, muitas vezes, comparado Marivaux e Watteau, e a semelhança dos seus estilos brilhantes e pungentes justifica a comparação. Mas ambos também nos colocam perante o mesmo problema de sociologia da arte, pois que ambos se exprimem, em completa harmonia com as convenções da alta sociedade, em formas altamente re-

(34) ÉMILE FAGUET, *Dixhuitième siècle*, 1890, p. 123.(35) ARTHUR ELOESSER, *Das buergerliche Drama*, 1898, p. 65.

(\*) Casamento desigual. (N. do E.).

quintadas; e, no entanto, nenhum deles alcançou o êxito que seria de esperar nessas circunstâncias. Durante a sua vida só muito poucos apreciaram realmente Watteau, e, como se sabe, várias das obras de Marivaux não alcançaram o mínimo êxito. Os seus contemporâneos achavam que a linguagem que usava era complicada, afetada e obscura, e apelidaram de *marivaudage* o seu diálogo brilhante, cintilante, vivo, o que não implicava aprêço, ainda que Sainte-Beuve afirme, com alguma justiça, não ser coisa de somenos o tornar-se o nome de um escritor termo familiar. E mesmo que, no caso de Watteau, se aceite a explicação, que não é explicação, de ser ele grande demais para a sua época, e de a grande arte 'ir contra os instintos humanos', tal não se pode, de modo nenhum, aplicar a Marivaux, que não era um grande escritor. Ambos foram os representantes de uma época de transição, e nunca foram compreendidos no seu tempo; o que nada tinha que ver com a sua categoria artística, mas com o seu papel histórico de precursores e inovadores. Artistas deste tipo nunca têm um público à sua medida. Os contemporâneos não os compreendem, a geração que lhes sucede aproveita-se das suas idéias artísticas, em geral, sob a forma diluída dos epígonos, e a posteridade, por vezes numa situação mais favorável para lhes apreciar as obras, já só com dificuldade pode vencer o hiato histórico que os separa do presente. Tanto Watteau como Marivaux só foram descobertos no século XIX, por peritos de arte cujo gosto se formara com o impressionismo, e numa época em que a sua arte já era, tematicamente, desde há muito antiquada.

O rococó não é uma arte de reis, como o era o barroco, mas sim a arte de uma aristocracia e de uma classe média superior. Os patronos privados substituem o rei e o Estado no campo da atividade da construção; em vez de castelos e palácios, edificam-se *hôtels* e *petites maisons*; preferem-se ao mármore frio e ao bronze pesado, a intimidade e a elegância de *boudoirs* e gabinetes; as cores solenes e graves, o castanho e a púrpura, o azul-escuro e o ouro, são substituídos pelas cores leves do pastel, cinzento e prata, verde *resedá* e *cór-de-rosa*. Em contraste com a arte da Regência, o rococó ganha em preciosismo e brilho, em encanto gracioso e caprichoso, mas também em ternura e espiritualidade; por um lado, torna-se a arte de sociedade por excelência, mas por outro, aproxima-se da predileção pelas formas miniaturais, características da classe média. É uma arte decorativa, habilíssima, saborosa, delicada, nervosa, que substitui o barroco realisticamente espafioso, maciço, estatuêsco; mas basta pensar em artistas como La Tour ou Fragonard, para verificar que a facilidade e a vivacidade desta arte são, ao mesmo tempo, um triunfo de observação e de representação naturalista. Comparado com as visões desordenadas, exaltadas do barroco, com o seu tumultuoso transbordar das fronteiras da vida vul-

gar, tudo que o rococó produziu aparece débil, mesquinho, insignificante; mas não há mestre do barroco que saiba manejar o pincel com maior facilidade e segurança do que Tiepolo, Piazzetta ou Guardi. O rococó representa realmente a última fase da evolução que se inicia na Renascença, na medida em que conduz à vitória o princípio dinâmico, resolvente e libertador com que essa evolução começou, e que havia de se afirmar repetidamente contra o princípio do estático, do convencional e do típico. Só com o rococó os objetivos artísticos da Renascença conseguem estabelecer-se com êxito; é agora que a representação objetiva das coisas atinge essa exatidão e espontaneidade que caberia ao naturalismo moderno realizar. A arte da classe média, que vem depois, e em parte, até dentro do rococó, é já qualquer coisa de fundamentalmente nova, qualquer coisa de absolutamente diferente da Renascença e dos períodos seguintes da história da arte. Marca ela o início da nossa atual época cultural, que é condicionada pela concepção democrática e pelo subjetivismo, e que, sem dúvida, está diretamente relacionada com as culturas da elite da Renascença, o barroco e o rococó, de um ponto de vista evolutivo, mas que, em princípio, se lhes opõe. As antinomias da Renascença e os estilos artísticos que delas dependem, a polaridade do rigorismo formal e a antiformalidade naturalista, a dissolução na arquitetura e na pintura, a estática e a dinâmica, são agora substituídas pelo antagonismo entre racionalismo e sentimentalismo, materialismo e espiritualismo, classicismo e romantismo. As antíteses precedentes perdem, em grande parte, o seu significado, pois que ambas as formas de realização artística do período da Renascença se tornaram indispensáveis; o rigor naturalista da representação admite-se, implicitamente, tão natural como a harmonia de composição dos elementos de uma pintura. A questão que agora tem realidade é saber se se deve dar precedência ao mental ou ao sentimental, ao mundo dos objetos ou ao subjetivo, à penetração racionalista ou à intuição. O próprio rococó prepara o caminho para a nova alternativa, correndo na base o classicismo do último barroco e criantoresco e a técnica impressionista, um instrumento muito mais adequado à expressão do conteúdo emocional da arte da classe média do que o idioma formal da Renascença e do barroco. A própria qualidade de expressionista deste instrumento conduz à dissolução do rococó, que, no entanto, pela sua própria maneira de pensar, tende a oferecer a mais forte resistência ao irracionalismo e ao sentimentalismo. Sem esta dialética entre meios que se desenvolvem mais ou menos automaticamente e intenções originais, é impossível compreender o significado do rococó; só quando se chega à conclusão de que ele é o resultado de uma polaridade que corresponde ao antagonismo intrínseco da

sociedade do período em que floresceu, e que faz dele o elo que liga o barroco cortesão e o pré-romantismo da classe média, é que se está em condições de bem apreciar a sua complexa natureza.

O epicurismo do rococó situa-se, pelo seu sensualismo e esteticismo, entre o estilo cerimonial do barroco e o emocionalismo do movimento pré-romântico. No tempo de Luís XIV, a nobreza da corte ainda blasonava um ideal de perfeição heróica e racional, se bem que na realidade vivesse principalmente para o prazer. No tempo de Luís XV, a própria nobreza professava um hedonismo que está também de harmonia com o ponto de vista e a maneira de viver da burguesia rica. A frase de Talleyrand: 'Só quem viveu antes de 1789 sabe o que é a doçura de viver', dá uma idéa da espécie de vida que essas classes viviam. A 'doçura de viver', significa, naturalmente, a doçura feminina; as mulheres são, aqui como em toda a cultura epicurista, o passatempo mais em voga. O amor perdeu tanto a sua 'saúdável' impulsividade como o seu dramático ardor; tornou-se artificial, divertido, dócil, um hábito, enfim, quando fora uma paixão. Contemplar quadros do nu passou a ser um desejo universal e constante; e o nu passou a ser o assunto favorito das artes plásticas. Para onde quer que se olhe, nos afrescos das salas das repartições, nos gobelins dos salons, nas pinturas das antecâmaras, nas gravuras dos livros, nos grupos de porcelana e nas figuras de bronze sobre as pedras de fogões, por toda a parte se vêem mulheres nuas, coxas e ancas bem fornidas, seios descobertos, braços e pernas enroscados, mulheres com homens e mulheres com mulheres, em variações e repetições sem conta. A nudez em arte passou a ser tão habitual que as ingenuas de Greuze provocam um efeito erótico só por se vestirem. Mas o ideal da própria beleza feminina mudou também, tornando-se mais picante, menos espontâneo. Na época do barroco dava-se preferência à mulher madura, bem desenvolvida; agora, o que se pinta são jovens esbeltas, freqüentemente ainda quase crianças. O rococó é, de fato, uma arte erótica, que se destina a epicuristas ricos e embotados, um meio de intensificar a capacidade do prazer, onde a natureza lhe estabeleceu limites. Não é, pois, de estranhar que com a arte da classe média, com o classicismo e o romantismo de David, Géricault e Delacroix o tipo de mulher mais sazonado, mais 'normal', volte a constituir a moda.

O rococó produz uma forma incisiva de *l'art pour l'art*; o seu sensual culto da beleza, a sua linguagem formal, afetada e requintada, equilibrada e melodiosa, excedem toda a espécie de Alexandrismo. A sua *arte pela arte* é, de certo modo, ainda mais genuína e mais espontânea do que a do século XIX, visto que não é apenas programática e mera intenção, mas a atitude natural de uma sociedade passiva, frívola e cansada, que se volta para a arte para que ela lhe dê pra-

zer e repouso. O rococó representa efetivamente a fase final numa cultura do gosto, em que o princípio da beleza é ainda onipotente, o derradeiro estilo em que 'belo' e 'artístico' são sinônimos. Na obra de Watteau, Rameau e Marivaux, e mesmo na de Fragonard, Chardin e Mozart, tudo é 'belo' e melodioso; em Beethoven, David e Delacroix o caso já é diferente — a arte torna-se ativa, combativa, e a busca veemente dos meios de expressão viola a estrutura formal. Mas o rococó é ainda o último estilo universal da Europa Ocidental; um estilo que não só é universalmente reconhecido e atua dentro das regras de um sistema por assim dizer uniforme em toda a Europa, mas que é também universal, no sentido de constituir a posse comum de todos os artistas de talento, e de por todos eles ser aceite sem reservas. Depois do rococó não existe um tal cânone de forma, orientação artística tão universalmente válida. A partir do século XIX, os objetivos de cada artista, individualmente, tornam-se tão pessoais que ele tem de procurar, lutando, os seus meios particulares de expressão e não aceitar soluções já estabelecidas. De fato, ele considera qualquer forma preestabelecida mais uma peia do que um auxílio. É certo que o impressionismo adquire aceitação quase universal, mas a situação de cada artista em relação a esse movimento deixa de ser uma questão de cá não suscite quaisquer problemas; e uma fórmula impressionista, no sentido em que havia uma fórmula rococó, é coisa que não existe. Na segunda metade do século XVIII, dá-se na sociedade uma transformação revolucionária; o surgir da moderna classe média, com o seu individualismo e a sua paixão pela originalidade, acabou com a idéa de um estilo considerado como qualquer coisa consciente e deliberadamente mantida em comum por uma comunidade cultural, e deu à idéa de propriedade intelectual o seu significado corrente.

Boucher é o nome de maior relevo ligado à introdução da fórmula rococó e da técnica magistral que dá à arte de Fragonard e Guardi essa qualidade de perfeita exatidão na execução. Ele é o inconsciente representante de uma convenção artística extraordinariamente significativa, e representa-a de um modo tão completo que adquire uma influência que não se encontra em nenhum outro artista desde Le Brun. É o mestre indiscutido e sem igual do gênero erótico, do gênero de pintura mais procurado pelos *fermiers généraux*, pelos 'nouveaux riches' e pelos círculos mais liberais da corte e o criador dessa mitologia amorosa que, depois das *fêtes galantes* de Watteau, constitui o assunto fundamental da pintura rococó. É ele quem introduz os motivos eróticos da pintura nas artes gráficas e na arte industrial, e quem estabelece um estilo nacional à custa da 'peinture des seins et des culs'. Como é natural, nem todo o público artisticamente cultivado, na França, considera Boucher o seu pintor de vanguarda; um setor médio

da burguesia culta existe, e há muito diz o que tem que dizer em literatura, e que agora segue a sua orientação própria em arte. São Greuze e Chardin que pintam os seus quadros didáticos e realistas para esse público. Sem dúvida, aqueles que os apóiam não pertencem todos à classe média, mas também àqueles dentro dos quais se recruta o público de Boucher e Fragonard. Este último, por seu turno, adere ao gosto que os pintores burgueses procuram satisfazer, e até no próprio Boucher se podem encontrar motivos que não se afastam muito do mundo daqueles pintores. O seu *Petit déjeuner*, do Louvre, por exemplo, pode considerar-se uma cena da classe média, classe média superior, admitamos; já é, pelo menos, pintura de gênero, não representação de uma cerimônia.

O rompimento com o rococó dá-se na segunda metade do século; é então que o hiato entre a arte das classes superiores e das classes médias, torna-se bem evidente. A pintura de Greuze marca o início não só de uma nova atitude perante a vida e de uma nova moralidade, mas também de um novo gosto — talvez de um muito 'mau gosto' — em arte. As suas sentimentais cenas de família, com o pai que fulmina ou abençoa, com os filhos pródigos ou bondosos e agradecidos, têm pequeno valor artístico. Falta-lhes originalidade na composição, o desenho nada tem de notável, as cores carecem de encanto, e, além disso, a técnica é de uma macieza desagradável. A impressão que produzem é fria e vazia, a despeito da sua exagerada solenidade; é falsa, apesar das emoções de que fazem alarde. As curiosidades que tentam satisfazer são quase inteiramente inartísticas, e o assunto, não pictórico, na maior parte dos casos pura narrativa, é apresentado cruamente, sem esforço para dar formas genuinamente pictóricas. Diderot preza-as como representação de acontecimentos que contêm os germes de novelas completas<sup>(36)</sup>; mas podia talvez afirmar-se com mais justiça que não há nelas nada que qualquer história não pudesse conter. São pinturas 'literárias' no mau sentido do termo, pinturas banais, com pretensões moralizadoras, anedotas, e como tal, protótipo dos mais inartísticos produtos do século XIX. Mas as obras de Greuze não são de mau gosto apenas no que respeita ao seu caráter 'classe média', ainda que a mudança nos grupos detentores do gosto está, naturalmente, ligada à corrosão dos velhos padrões, largamente experimentados, ainda que esquematizados. As pinturas de Chardin são, ao menos, dos melhores produtos da arte do século XVIII, a despeito da sua simplicidade classe média. E são uma arte classe média muito mais genuína e honesta do que a de Greuze, o qual, pelo seu estereoti-

par de pessoas simples e castas, a sua apoteose da família classe média e a idealização da donzela cândida, exprime mais as idéias e conceitos da classe superior do que as das classes média e inferior. Apesar disso, a importância histórica de Greuze não é inferior à de Chardin; na luta contra o rococó aristocrático e da classe média elevada, as suas armas mostraram ser ainda mais eficazes. É possível que Diderot o tenha sobrestimado como artista; mas o reconhecimento do valor da sua pintura como propaganda política era bem fundamentado. Diderot, seja como for, tinha bem a consciência de que o princípio de *l'art pour l'art* do rococó, estava aqui sendo batido; e se afirmava que 'honrar a virtude e desmascarar o vício' era a função da arte, se queria tornar a arte, a grande igualizadora, uma escola de virtude; se condenava Boucher e Vanloo pelo seu artificialismo, a sua descuidada habilidade, vazia e fácil, e a sua libertinagem, é porque tinha sempre no espírito o 'castigo dos tiranos', ou, mais concretamente, o fazer entrar a classe média no mundo da arte para lhe dar um lugar ao sol. A sua cruzada contra a arte do rococó era apenas uma fase na história da revolução que seguia já a sua rota.