

du julho 2016
2

Para Peter C. Zlobik e em memória de Genevieve Logue Zlobik,
e para sua filha, Nancy Zlobik Reynolds, minha mulher.

Agradecimentos

O autor e os editores desejam agradecer às instituições mencionadas nas legendas pela autorização concedida para reproduzir ilustrações. E também às seguintes pessoas e instituições: capa, pp. 55 e 57, reproduzidas com permissão dos curadores da National Gallery, Londres; pp. 6, 8, 30 (à direita) e 35 (à esquerda), Mansell Collection; pp. 15, 19, 75, 79 e 118, Musées Nationaux, Paris; p. 62 © Frick Collection, Nova York; p. 35 (à direita), Virginia State Travel Service; pp. 36 e 37, curadores do Wedgwood Museum, Barlaston, Staffordshire; p. 39, Lauros-Giraudon; p. 43, Phaidon Press Ltd.; p. 49, curadores do British Museum; pp. 51, 52, 95, 98 e 99 (em cima), Tate Gallery, Londres; pp. 59, 102 (embaixo à esquerda e à direita) e 103, curadores do Victoria and Albert Museum, © da coroa; p. 62, Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz; p. 63, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten; p. 66, coleção da New York Public Library, Astor Lenox and Tilden Foundations; p. 67, coleção da Art Gallery of South Australia; p. 71, Leeds Art Galleries; p. 73, Mansell-Giraudon; p. 91, Nelson Atkins Museum of Art, Kansas City, Missouri (Nelson Fund); p. 92, Potter Palmer Collection, cortesia do Art Institute of Chicago, todos os direitos reservados; p. 102 (em cima), A. F. Kersting; p. 104, administradores da Biblioteca da Universidade de Cambridge; p. 106, Detroit Institute of Arts; p. 110, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington, D.C.; p. 114, reproduzida com permissão do London Borough of Camden das coleções de Keats House, Hampstead; p. 119, Mansell-Alinari; p. 123, Bridgeman Art Library; p. 126, Art Institute of Chicago, todos os direitos reservados; p. 127 (em cima), coleção do Museu Nacional, Vincent van Gogh, Amsterdam.

CÍRCULO DO LIVRO S.A.

Caixa Postal 7413
01051 São Paulo, Brasil

Edição integral

Título do original: "Cambridge introduction to the history of art:
The nineteenth century"

Copyright © by Cambridge University Press

Tradução: Alvaro Cabral

Revisão técnica: Gustavo Schnoor

Layout da capa: Anibal dos Santos Monteiro

Licença editorial para o Círculo do Livro
por cortesia de Zahar Editores S.A.

Venda permitida apenas aos sócios do Círculo

Composto pela Linoart Ltda.

Impresso e encadernado pelo Círculo do Livro S.A.

10 9 8 7 6 5 4 3 2

90 89 88 87

1. Neoclassicismo e Romantismo

INTRODUÇÃO

Os temas e motivos clássicos foram fundamentais para as artes visuais a partir do Renascimento. O Neoclassicismo, entretanto, diferiu em sua seleção consciente de modelos, que reperdiu a superficialidade do Rococó e o ilusionismo *trompe-l'œil* do Barroco. Os artistas buscaram aperfeiçoar o mundo através da razão correta e de um aguçado sentido moral, retablecendo e adaptando modelos da Antiguidade greco-romana que consubstanciavam nobres virtudes. Essa rejeição da frivolidade rococó e do frenesi barroco em favor de um alto propósito moral refletiu, na opinião de alguns historiadores, o ponto culminante das idéias do Iluminismo, no final do século XVIII.

O novo classicismo produziu mudança fundamental no estilo e no conteúdo das artes visuais em toda a Europa e na América. Por exemplo, as delicadas curvas, espirais e volutas em C deram lugar a imaculadas linhas retas, as superfícies trabalhadas em tessituras sensuais foram substituídas por formas esculturais polidas e macias, e os suaves tons *pastel* aplicados em pinceladas espessas e soltas deram a vez a cores fortes, contidas em contornos nitidamente definidos.

Para Sir Joshua Reynolds, fundador e primeiro presidente da Real Academia britânica, cujas teorias exerceram profunda influência na arte do período, os antigos captaram de maneira notável a simplicidade da natureza. Ele aconselhou os artistas a imitarem os antigos, que reduziram as formas naturais a formatos e inter-relações básicos, e assim aprenderem as regras do desenho, que eram intemporais e de significação universal.

O novo estilo era conhecido na época como o "verdadeiro estilo" ou o "estilo correto", e foi considerado um *risorgimento* das artes. O termo Neoclassicismo seria criado mais tarde, no século XIX, como rótulo pejorativo para descrever o estilo que alguns críticos viam como vazio de significado e carente de interesse para a época. Em 1861, William Mi-

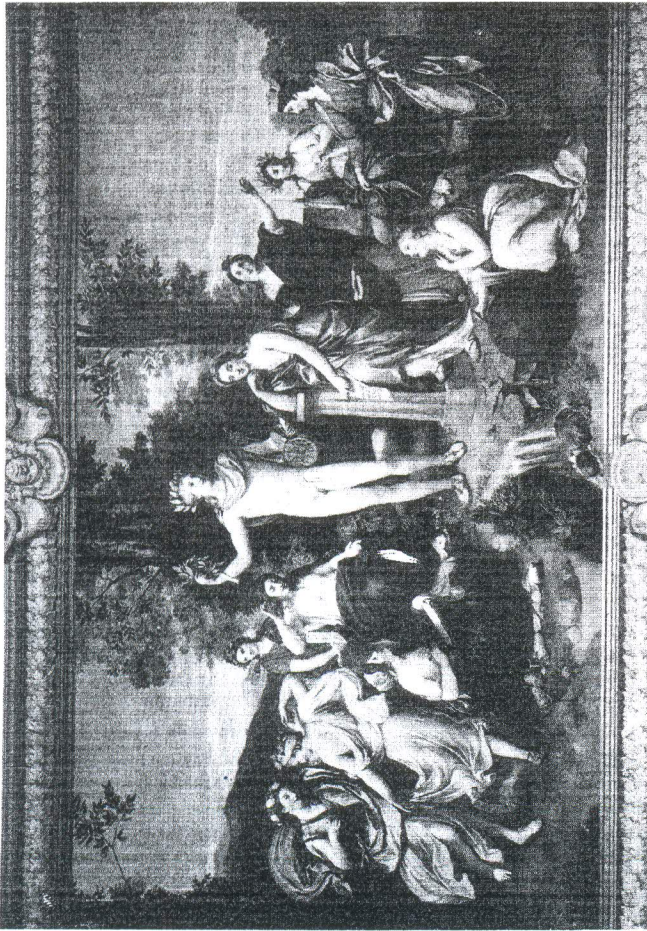
chael Rossetti, porta-voz da Irmandade Pré-Rafaelita, apelidou o estilo de "pseudoclassico".

As origens européias do Romantismo apresentam-se duplas. Foi sugerido, entretanto, que a arte romântica se desenvolveu centrifugamente do Neoclassicismo porque, sem uma progressão linear própria, trata das complexidades das idéias históricas consubstanciadas mais simplesmente na arte neoclássica. Além disso, o Romantismo compartilha a elevada clareza de propósito do Neoclassicismo. Os dois diferem, porém, na medida em que a arte neoclássica tenta expressar valores universais e eternos, ao passo que o critério fundamental da arte romântica é a própria sensibilidade do artista. A arte neoclássica é identificada com a razão, a arte romântica, com o sentimento e a paixão. Em virtude de sua natureza subjetiva e de seu reconhecimento da autonomia do indivíduo, a arte romântica produziu uma mudança profunda nas atitudes em face da vida e na expressão artística dos séculos XVIII e XIX, que teve efeitos muito difundidos e duradouros.

O termo "romântico" foi usado pela primeira vez na Inglaterra no século XVII e deriva do francês "*romantes*", ou "romances", lendas medievais narradas em vernáculo em vez de latim. Inúmeras tentativas para definir o termo têm-se mostrado insatisfatórias, dado que ele abrange grande diversidade de significados. Por exemplo, nas artes visuais, o trabalho de pincel com aplicação de massas de cores, especialmente com textura superficial densa e áspera, foi considerado característica romântica, pois sua espontaneidade identifica-o mais com o sentimento do que com a disciplina racional. Entretanto, existem igualmente obras românticas cujo trabalho de pincel é tão imperceptível quanto o de qualquer obra neoclássica. As semelhanças que existem, de fato, entre a arte romântica e a neoclássica podem demonstrar tanto seus fundamentos comuns quanto as diferenças que expressam.

NEOCLASSICISMO: SIMPLICIDADE E SERENA GRANDEZA

O principal teórico do novo classicismo foi Johann Joachim Winckelmann. Suas opiniões acerca da arte grega, cuja essência ele acreditava ser a "nobre simplicidade e a serena grandeza", foram publicadas em 1755, em *Reflexões sobre a pintura e a escultura gregas*. Entre os principais expoentes de suas idéias estavam Anton Raphael Mengs e Gavin Hamilton.



Anton Raphael Mengs,
O Parnaso, 1761.
afresco no teto
da Villa Albani,
Roma.

Mengs era um talentoso pintor palaciano oriundo de Dresden; Hamilton, de origem escocesa, fora retratista em Londres na década de 1750 e instalou-se em Roma no final dessa década, quando conheceu Winckelmann e Mengs. Sob a influência das teorias de Winckelmann, da escultura antiga, do classicismo de Poussin e da pintura dos grandes mestres do Renascimento, Hamilton e Mengs desenvolveram um estilo pictórico que foi uma das pedras fundamentais do Neoclassicismo.

A primeira pintura de Mengs, *O Parnaso*, realizada no teto da Villa Albani, em Roma, foi inspirada por desenhos que ele fez nas escavações de Herculano. Essa cidade e sua vizinha Pompéia tinham sido soterradas pela erupção do Vesúvio no ano 79 da nossa era; as escavações ofereceram uma oportunidade sem precedentes para ver arte e artefatos bem-conservados da Antiguidade. Mengs retratou as figuras paralelamente ao plano pictórico, como num relevo esculpido (reminiscência de Poussin), e rejeitou o espaço ilusionístico profundo e os estratagemas *trompe-l'œil* característicos da pintura mural barroca. (Se compararmos *O Parnaso* com *A morte de Sócrates* (p. 9), de David, poderemos ver como, em uma obra neoclássica plenamente desenvolvida, um modelo de relevo ainda constitui um dos princípios orientadores.)



Benjamin West,
O desembarque de Agripina em Brundisium com as cidadãs de Germânico, 1767-1768,
óleo sobre tela,
1,64 x 2,39 m,
Yale University
Art Gallery,
doação de Louis M.
Rabinowitz.

As pinturas de Hamilton, nessa época, também enfatizaram a correção arqueológica, agora possibilitada pelas descobertas em Herculano e Pompéia. Hamilton era não só um pintor, mas também um *marchand* com ligações internacionais, e, portanto, estava em posição para promover o novo estilo além das fronteiras de Roma. Domenico Cunego realizou gravuras baseadas nos quadros de Hamilton. A gravura não era uma técnica nova (tinha sido usada de maneira análoga no Renascimento), mas propiciou ampla circulação às composições de Hamilton e às obras dos mestres renascentistas que ele também editava.

Em 1760, Benjamin West, natural da Pensilvânia (que viria a ser membro fundador da Real Academia na Inglaterra, em 1768, e seu segundo presidente), chegou a Roma para estudar as grandes obras de arte. Também foi receptivo às idéias do círculo de Winckelmann. Após três anos na Itália, West instalou-se em Londres, em 1763, levando consigo os princípios do novo estilo, o que demonstrou em *O desembarque de Agripina em Brundisium com as cidadãs de Germânico*.

O grupo de figuras centrais, realçado pela iluminação reminiscente do pintor barroco Caravaggio, baseia-se em desenhos feitos por West dos relevos do *Ara Pacis*, em Roma. Obedece aos princípios de composição explorados por Mengs em



Relevo do Ara Pacis de Augusto, 13-9 a.C., altura: 1,55 m, Roma.

O *Parnaso*, as figuras dispostas paralelamente ao plano pictórico e modeladas como num relevo antigo. Embora o espaço na pintura de West retenha uma qualidade ilusionística que ainda é barroca, o fundo arquitetural reduz a profundidade às dimensões de um prosaísmo que prenuncia a obra ulterior de David.

JACQUES-LOUIS DAVID Jacques-Louis David (1748-1825) foi treinado na Escola de Belas-Artes de Paris. Ganhou o Prix de Rome em 1774, o que lhe permitiu estudar na Academia Francesa em Roma, onde permaneceu de 1775 a 1781. Durante esse período, David foi profundamente influenciado tanto pelo mundo antigo quanto pelas interpretações modernas que lhe eram dadas.

David tornou-se o principal pintor do movimento neoclássico; sua *Morte de Sócrates*, que ele expôs no Salon de Paris de 1787, é um bom exemplo de sua contribuição para a formação de um novo estilo de pintura na Europa.

David retrata Sócrates, o pai da filosofia ocidental, no momento de beber a cicuta fatal, após ter sido condenado à morte por causa de seus ensinamentos. A injustiça da sentença de Sócrates e as circunstâncias de sua morte tinham paralelo nos martírios políticos do próprio tempo de David (causados pela Revolução Francesa e pelos eventos decorrentes dela). Ele logra transmitir a mensagem de que "as virtudes da Anti-



Jacques-Louis David, *A morte de Sócrates*, 1787, óleo sobre tela, 1,30 x 1,96 m, Metropolitan Museum of Art, Nova York, Wolfe Fund, 1931.

guidade são válidas hoje", e fazer essa pintura de um acontecimento familiar a todas as pessoas educadas da França setecentista, imediata, pertinente e verossímil por meio de artifícios técnicos. O modelado das figuras é natural, a ilusão de espaço, convincente e o uso de luz e sombra, dramático. Com esses recursos, ele retira o véu do tempo entre a obra de Sócrates e a sua própria, e habilita seus contemporâneos a se identificarem com o fato de um modo revigorante e pessoal.

A anatomia é representada com precisão: cabeças, pescoços e torsos relacionam-se mutuamente com exatidão física. A pele de Sócrates, pintada com vigoroso naturalismo, está esfolada onde os grilhões (que jazem abaixo de seu tornozelo direito) a acorrentavam; a mão direita de seu discípulo pousa sobre o joelho do mestre, em gesto que transmite a intensa ansiedade que impregna a cena. Embora o retrato de Sócrates esteja baseado em um bem-conhecido e antigo busto esculpido, a interpretação naturalista de David confere-lhe uma impressão muito diferente do original.

As figuras de David estão dispostas paralelamente ao plano pictórico, na tradição do pintor clássico Nicolas Poussin; entretanto, distanciam-se no espírito do caráter bailarino das

figuras do antigo mestre¹. Não só as figuras de David são mais naturalistas em seus gestos, mas o modo como se entremisturam em um interior arquitetural naturalisticamente representado cria uma sensação convincente de espaço. Modeladas como escultura antiga e iluminadas por um claro-escuro teatral inspirado em Caravaggio, suas figuras assemelham-se mais às antigas esculturas gregas e romanas.

Embora tenha investigado os antecedentes históricos da morte de Sócrates para lhe imprimir uma impressão de autenticidade fatural, David mudou certos aspectos a fim de salientar melhor a mensagem moral que pretendia inculcar à tela. Por exemplo, ele sugere um paralelo entre o sacrifício de Sócrates e o de Cristo. Sócrates, cercado por seus discípulos (doze no total, seis de cada lado), está prestes a pegar a taça de veneno, o foco central da pintura. A cena assemelha-se à da Última Ceia, tal como é representada em muitas telas com que os contemporâneos de David estariam familiarizados: a mão estendida em bênção, a taça, os doze discípulos.

O uso da iconografia cristã com o propósito de dotar um tema não-religioso de nobreza e significação moral era um recurso aceito nessa época (como veremos em *A morte do general Wolfe*, de West). Mas o uso pessoal que David fez dele tinha um raro poder inovador, que o habilitou a dotar de significado contemporâneo as virtudes humanas da coragem, dedicação, fidelidade e sacrifício.

Ao retratar Platão com a mesma idade que Sócrates, em vez de uns trinta anos mais moço, como realmente era, David reveste o discípulo de uma autoridade derivada do mestre. Ao vestir Platão com uma túnica de cor idêntica à de Sócrates, simboliza a perpetuação das idéias socráticas através dos escritos de Platão. Colocado aos pés da cama de Sócrates, na posição de uma antiga estátua, e emoldurado pelo gigantesco arco atrás dele (outro anacronismo, pois se trata de um arco romano), Platão senta-se com as pernas cruzadas à altura dos tornozelos. Esse era um gesto utilizado popularmente na arte funerária dos séculos XVIII e XIX para sugerir o sono eterno de Endimião (assim, um símbolo da morte).

Em *O juramento dos Horácios*, aclamado em Roma e em Paris, no Salon de 1785, e em *Os litores devolvendo a Bruto os*

¹ Poussin é o exemplo máximo da tendência classicista na pintura barroca do século XVII. (N. do Revisor Técnico.)



Benjamin West,
A morte do general Wolfe, 1770, óleo sobre tela, 1,51 x 2,13 m, National Gallery of Canada, Ottawa, doação do duque de Westminster, 1918.

corpos de seus filhos, David decidiu tratar dois eventos da antiga Roma que glorificavam as virtudes do patriotismo, da coragem e do sacrifício. Uma vez mais, os temas também tinham a intenção de ser comentários políticos sobre a França do seu próprio tempo.

UMA NOVA ERA NA PINTURA HISTÓRICA Ao mesmo tempo em que a representação de eventos da Antiguidade era impregnada de uma mensagem moral para a sociedade da época, uma mudança fundamental estava acontecendo também na pintura histórica. Benjamin West esteve envolvido em ambas: na primeira, através do papel que desempenhou no desenvolvimento do estilo que culminou em *A morte de Sócrates*, de David; na segunda, através de sua originalidade na escolha de temas e da iconografia que empregou ao tratá-los. Do ponto de vista do século XX, é difícil avaliar a importância atribuída pelas pessoas do século XIX à pintura histórica, mas na época ela era qualificada como "a mais nobre forma de arte".

West escolheu um acontecimento ocorrido apenas onze anos antes e retratou seus participantes em indumentária e cenário do seu tempo. Nisso, ele violou os padrões acadêmicos aceitos para um quadro histórico, que requeriam temas que fossem distantes em matéria de tempo e lugar. Os temas acci-

táveis eram buscados na história greco-romana antiga, na mitologia e na Bíblia. O general James Wolfe comandara as tropas britânicas que assediaram Quebec, na guerra contra franceses e índios. Na planície de Abraham, a 13 de setembro de 1759, ele derrotou o general Louis-Joseph de Montcalm (também ferido mortalmente na mesma batalha) e conquistou a Nova França para a Inglaterra. Sir Joshua Reynolds, presidente da Real Academia, que lecionara aos acadêmicos sobre a indústria e os temas apropriados em pintura histórica, opôs-se inicialmente à ideia de West; entretanto, quando o presidente viu a tela terminada, convenceu-se de que West conseguira retratar um evento de seu tempo em estilo grandiloquente (ou seja, o estilo apropriado à pintura histórica). De fato, Reynolds profetizou que a tela ocasionaria uma revolução na arte.

Sugeriu-se que a extraordinária conversão de Sir Joshua deveu-se ao êxito de West em revestir o evento de nobreza, dignidade e patos, através do uso da tradicional iconografia cristã, e a sua obediência aos padrões estilísticos dos grandes mestres. O destaque dado ao guerreiro índio na composição faz com que a distância de lugar (o Novo Mundo) substitua a distância de tempo (a Antiguidade) requerida pela convenção acadêmica. West observou que os gregos e romanos jamais souberam da existência de tal lugar e, portanto, a indumentária e os acessórios gregos e romanos seriam inadequados.

Quando a tela foi exposta, obteve grande êxito junto ao público, que afluíu em peso à Pall Mall para vê-la; algumas pessoas até desmaiaram em virtude do impacto emocional do quadro. O impacto não se limitou à Inglaterra; West providenciou para que se fizessem gravuras do quadro (recordando, sem dúvida, o sucesso de Hamilton), que circularam nacional e internacionalmente. A gravura era, em certa medida, a contrapartida visual do romance; proporcionou para a arte um público muito mais amplo do que jamais existira.

ROMANTISMO: PAIXÃO E SENSIBILIDADE

Do mesmo modo que *A morte do general Wolfe*, de West, ampliou as fronteiras da pintura histórica e, por conseguinte, inaugurou novas possibilidades para o gênero, sua tela *Morte no cavalo amarelo* mostrou-o mais uma vez como inovador de estilos. Essa pintura inspirou-se no Livro do Apocalipse e na *Investigação filosófica sobre as origens de nossas idéias do sublime e do belo* (1757), de Edmund Burke. Ela expressa

características do sublime "terrível", aquilo que causa dor e excita o terror, em oposição ao belo que acalma e deleita. Retrata uma família lutando contra uma personificação desenfreada da Morte, expressando o tema de Burke do instinto humano de autopreservação e os conflitos que acarreta.

As idéias de Burke também inspiraram muitos outros artistas, como William Blake, Henry Fuseli e James Barry, mas a tela de West teve um efeito imediato, por causa das circunstâncias, o que assegurou seu lugar no desenvolvimento da pintura romântica na Europa. West levou sua tela para a França em 1802, após o tratado de Amiens entre a Inglaterra e a França, no qual esta concordava em evacuar Nápoles e aquela, em renunciar a certas conquistas feitas durante as Guerras Revolucionárias Francesas. Nessa época, um grupo de acadêmicos ingleses foi ver os tesouros artísticos de Nápoles. Comparado com o estilo neoclássico de David, então em voga (estilo do qual o próprio West fora um pioneiro), o quadro *Morte no cavalo amarelo*, amplamente inspirado nas composições barrocas de Peter Paul Rubens, constituía um novo e impressionante ponto de partida, que, pelo menos de momento, parecia ser estilisticamente um retrocesso. A tela de West não foi esquecida. Prenunciou a obra dos grandes pintores românticos franceses Théodore Géricault e Eugène Delacroix.

O tema da luta da humanidade contra a natureza, pela sobrevivência, em nível menos grandiloquente, teve também por pioneiro na Inglaterra outro artista que, como Benjamin West, viera das colônias. John Singleton Copley, encorajado por West e Sir Joshua Reynolds, deixou a América pouco antes da eclosão da Revolução Americana, tornou-se membro da Real Academia e permaneceu na Inglaterra o resto da vida.

Em 1778, Copley seguiu West na elevação de um evento de sua época ao nível de pintura histórica, com o quadro *Watson e o tubarão*; contudo, ele deu um passo adiante de West ao escolher um acontecimento que não era de significação histórica nem política (embora Brook Watson, a vítima, tenha se tornado prefeito de Londres). Watson estava nadando no porto de Havana quando um tubarão lhe arrancou parte de uma perna. Copley pintou a cena à maneira grandiosa de uma tela histórica, com o grupo central arranjado em composição piramidal, a figura prestes a matar o tubarão retratada na pose familiar de um arcanjo ou de São Jorge matando o dragão, e a nudez de Watson sugerindo a Antiguidade. Copley introduziu

o tema da batalha do homem comum pela sobrevivência contra os elementos da natureza que, quarenta anos depois, seria adotado por Théodore Géricault, o primeiro grande pintor romântico francês do século XIX, com seu *A balsa da "Medusa"*.

THEODORE GERICAULT *A Medusa* era uma fragata do governo francês que, repleta de colonos, naufragou em uma tempestade ao largo da costa africana, em consequência, segundo se afirmou, da incompetência do comandante. Havia poucos botes salva-vidas e grande foi o número dos que pereceram. O público interpretou a tragédia como demonstração do criminoso descaso do governo pelo bem-estar e pela segurança de seus súditos. Profundamente comovido pelo desastre, Géricault (1791-1824) selecionou um momento especialmente pungente e desesperador em que um grupo de sobreviventes acena freneticamente por socorro para um navio que passa ao longe sem vê-los; alguns persistem nesse esforço baldado, enquanto outros se deixam cair, tomados de desânimo, entre mortos e moribundos.

Quase cento e cinquenta sobreviventes, amontoados na balsa, vagaram à deriva durante doze dias, durante os quais todos morreram, à exceção de quinze. Através de entrevistas com alguns desses naufragos sobreviventes e das reportagens dos jornais sobre a tragédia, Géricault reuniu um macabro "mosaico" de canibalismo, insubordinação e prolongado tormento físico e psicológico. Obteve corpos na morgue a fim de estudar as diferentes fases de decomposição e, em um hospital, desenhou os rostos de pessoas tresloucadas pelo sofrimento. Construiu um modelo de balsa em seu ateliê. No Havre, estudou os movimentos das ondas. Sua intenção era combinar o sentimento suscitado pelo caráter imediato do evento real com a monumentalidade da pintura histórica. Uma composição piramidal barroca de mortos e corpos agonizantes termina na figura de um sobrevivente negro (recorde-se o negro no quadro de Copley) acenando freneticamente por socorro; o claro-escuro dramático sublinha os extremos de desespero e de esperança. A influência da "Queda dos condenados" de *O Juízo Final*, de Michelangelo, que Géricault tinha visto em sua visita à Itália, em 1816, é evidente na anatomia e nos gestos das figuras torturadas e sua organização. Ao incluir Delacroix (no vértice da pirâmide) e outro pintor amigo seu, Louis-Alexis



Theodore Géricault,
A balsa da "Medusa",
1819, óleo sobre tela,
4,91 x 7,16 m,
Louvre, Paris.

Jamar (no primeiro plano), como modelos, Géricault fortaleceu o elemento de fidelidade à vida.

Embora tenha ganhado uma medalha pelo quadro no Salon (a exposição pública anual de Paris) de 1819, Géricault nunca se convenceu de ter feito jus ao dramatismo do tema do naufrágio. Depois do Salon, enviou a tela em excursão pela Inglaterra e Escócia (1820-1822), onde, em consequência disso, ela se tornou muito conhecida. Na Inglaterra, o pintor encontrou vários membros da Real Academia e ficou especialmente impressionado com as paisagens de John Constable. Enquanto lá esteve, realizou numerosos desenhos da vida contemporânea. Eram verdadeiras obras-primas de reportagem, das quais produziu gravuras através de um novo veículo, a litografia. (Géricault foi um dos primeiros artistas da França a fazer litogravuras, processo inventado em 1798 por Alois Senefelder.)

O permanente fascínio de Géricault por cavalos encontrou expressão na pintura de corridas inglesas. Cavaleiro exímio, morreria jovem em consequência de ferimentos e ulteriores complicações resultantes de uma série de quedas do cavalo. Era especialmente aficcionado das pinturas equestres barrocas (seus alunos o apelidaram de "cozinheiro de Rubens", sugerindo sua subserviência ao mestre) e da obra de George Stubbs,

tanto por seus expressivos estudos de animais, que introduziram nova temática na arte romântica, quanto por seus incomparáveis estudos anatômicos (*Anatomia do cavalo*).

Géricault provinha de uma abastada família de Rouen. Estudou com Carle Vernet e depois com um discípulo de David, o barão Pierre-Narcisse Guérin. O barão Antoine-Jean Gros, outro discípulo e amigo íntimo de David, também exerceu forte influência sobre Géricault, em sua ênfase sobre cor e composição. O estilo de Géricault, entretanto, desenvolveu-se segundo uma técnica em que as formas eram obtidas com massas de cor, ao passo que os pintores neoclássicos criaram formas definidas com linhas. Ele rejeitou a prática acadêmica de realizar detalhados desenhos preparatórios.

Como retratista, Géricault deu mostras de invulgar *insight* psicológico, em uma série que pintou para seu amigo, o dr. Étienne Georget, pioneiro, na França, no tratamento de doenças emocionais. Como parte de sua investigação clínica da insanidade mental, Georget queria um registro permanente da aparência de seus pacientes, a fim de demonstrar a relação entre os pensamentos do indivíduo e seu aspecto fisionômico. Os retratos que encomendou a Géricault estão entre os mais poderosos exemplos de retratismo psicológico de toda a história da arte ocidental. Também são exemplos soberbos da sensibilidade romântica que os quadros de Géricault tanto contribuíram para formular.

Ao simplificar o retrato, reduzindo o número de elementos ao estritamente essencial, Géricault intensifica o foco sobre as sutilezas da expressão do modelo (como em *A louca* e em *O louco*). Como a pele ao redor dos olhos e da boca é plasticamente mais suscetível a mudanças de acordo com os estados emocionais, esses traços constituem as partes mais expressivas do rosto humano. A apreensão desse fato por Géricault habitou-o a unificar gesto, posição da cabeça e uso de luz e cor na revelação consumada da máxima gama e intensidade de expressão.

Os rostos são retratados entre a posição frontal e a de três quartos, mostrando ambos os olhos e a boca inteira. As cabeças são colocadas bem no alto da tela, contra um fundo escuro, monocromático. As roupas são escuras e, portanto, recuam como se envoltas na sombra, e sumariamente pintadas. Uma luz suave por detrás da cabeça e um colarinho branco ou uma cobertura da cabeça, à maneira de um halo, reforçam o deli-



Théodore Géricault,
A louca, ca. 1822, óleo
sobre tela, 72 x 58 cm,
Musée des Beaux-Arts,
Lyon.

neamento do rosto. Efeitos de claro-escuro indicam uma fonte de luz que brilha ligeiramente em uma das faces. Contudo, o lado do rosto que fica na sombra não é totalmente eclipsado, de modo que toda a expressão pode ser lida. O tratamento das faces, com a aplicação de massas de cores para obter uma textura espessa e áspera, retrata a realidade dos estados interiores através da realidade aparente da superfície; a impressão geral é de respeito pela humanidade do indivíduo. O aguçado foco de um olhar atento (*A louca*) ou um olhar vago e perdido (*O louco*) são captados pela disposição dos olhos e pelo modo como o artista mostra a relação entre a íris e a pupila. Um gesto é registrado na inclinação da cabeça; uma ruga na face responde à disposição da boca.

EUGENE DELACROIX Com a trágica morte de Géricault, em 1824, aos trinta e dois anos de idade, o mais importante pintor romântico era Eugène Delacroix (1799-1863), que admirava Géricault e, tal como este, estudara com Guérin e tinha Gros por ídolo. Dois anos antes, o crítico Adolphe Thiers saudara a primeira tela de Delacroix exposta no Salon, *A barca de Dante e Virgílio*, como anunciadora de um grande talento da nova geração, em sua imaginação poética, domínio do desenho

e composição, que lembravam Michelangelo e Rubens. Entretanto, quando Delacroix expôs *Cenas do massacre de Quilo* no Salon de 1824, o escritor e crítico Stendhal, embora tenha elogiado a atração de Delacroix para o público (houve até quem gritasse) e sua intuição para a cor (chamando-o de herdeiro de Tintoretto), qualificou a tela, não de "massacre", mas de uma "cena de peste". Ela não incluía um algoz e uma vítima, como qualquer "massacre". Tampouco as figuras se pareciam a gregos; além disso, as roupas estavam erradas.

Muitas das pinturas de Delacroix foram inspiradas por Dante e Shakespeare, assim como por escritores românticos como Lord Byron. Nisso também ele rompeu com a convenção, que se inspirava tradicionalmente nas fontes literárias da Antiguidade, usando agora como fontes a história e os eventos de seu próprio tempo. Compartilhou com Byron um profundo interesse por acontecimentos contemporâneos que envolviam a angústia da condição humana, física e psicológica. Foi um desses acontecimentos, a Guerra da Independência grega, que levou Delacroix a retratar o massacre dos cristãos de Quilo pelos turcos, em 1822. A ilha de Quilo era tradicionalmente considerada a pátria de Homero, pelo que teve especial importância simbólica durante a luta.

Outra tela exposta no Salon de 1824, hoje ainda mais famosa que a de Delacroix, foi *A carroça de feno*, do pintor inglês John Constable. Quando Delacroix viu o extraordinário efeito de naturalidade obtido por Constable, repintou imediatamente todo o fundo do seu *Massacre de Quilo*. No ano seguinte, viajou para a Inglaterra a fim de estudar mais minuciosamente a pintura inglesa. Lá conheceu os membros da Real Academia e se dedicou a numerosos estudos de cavalos, tal como Géricault o fizera antes dele. A pintura inglesa pode ter exercido alguma influência em sua obra mais solta, *A morte de Sardanapalo*, que foi severamente criticada no Salon de 1829 pela cor brilhante, pelas pinceladas excessivamente livres e pela falta de acabamento.

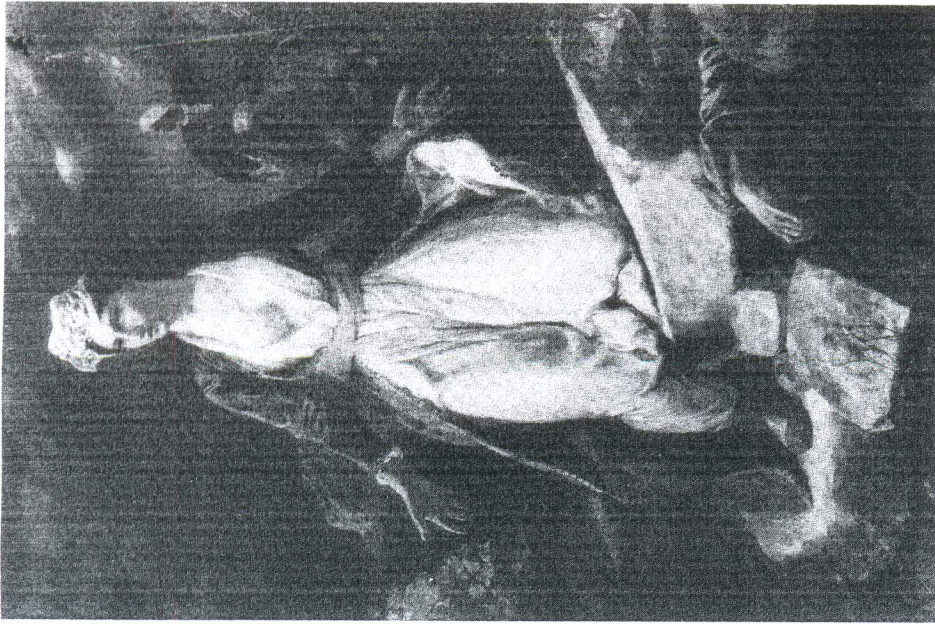
A história do dissoluto imperador Sardanapalo foi contada por Lord Byron, e foram seus versos de *Sardanapalus* que inspiraram a tela de Delacroix. O último de uma linha de decadentes governantes assírios, Sardanapalo está sitiado e sem qualquer probabilidade de sobrevivência. Delacroix escolheu o momento em que o imperador ordena que lhe sejam trazidos todos os bens que possui — mulheres do harém, cava-



Eugène Delacroix,
A morte de Sardanapalo,
1827, óleo sobre tela,
3,95 x 4,95 m,
Louvre, Paris.

los e guardas. Serão todos executados e finalmente consumidos pelo fogo junto com ele.

Delacroix organizou a cena bizarra em torno de uma eixo diagonal semelhante a uma cornucópia, da qual jorram todas as espécies de refulgentes riquezas. Originando-se na figura do imperador, no alto à esquerda, e definida pelos corpos em várias fases de nudez, deliberadamente dispostos contra os flamejantes drapajamentos vermelhos do divã imperial, ela se dilata para englobar o grupo de figuras embaixo, à direita. Um arco, criado pelo gesto animado da figura masculina que estende os braços para o imperador e continuado na figura em crescente da jovem do harém que está sendo apunhalada, dirige a atenção para Sardanapalo e a escrava circassiana a seus pés, o foco principal do quadro. Pintando essa mulher de uma raça famosa pela beleza de proporções e coloração, Delacroix capta a sutil gama de matizes da pele circassiana e as tonalidades características de seus cabelos e olhos castanhos. Através de passagens cuidadosamente acen-tuadas nas sombras à esquerda e à direita da diagonal central,



Eugène Delacroix,
*A Grécia nas ruínas
de Missolôngui*,
óleo sobre tela,
2,13 x 1,42 m. Musée
des Beaux-Arts,
Bordeaux.

disso, Lorde Byron, cujos escritos e energias tinham sido dedicados à causa grega, aí encontrara a morte em 1824.

Delacroix representa a Grécia como uma figura em tamanho natural que ocupa quase todo o eixo centro-vertical do quadro (o qual tem mais de dois metros de altura). Ela volta as costas para o mouro triunfante, no fundo à direita, e abre os braços, como uma Madona dos tempos modernos, procurando seus jovens mortos em meio às ruínas de um cerco. Os seus vivificantes estão desnudados, e os contornos macios e quentes de sua figura são definidos pelos drapejamentos azuis e brancos que caem em suaves pregas. Delacroix dividia com John Constable uma extraordinária habilidade para transmitir calor através de tonalidades frias. A luz penetra no quadro pela esquerda do espectador. A Grécia olha nessa direção, e sua figura é definida contra a paisagem triste, envolta em desolada penumbra. O céu funéreo, de um azul gélido e profundo, em harmonia com as graciosas vestes exteriores da Grécia, realça a sua figura. Ela ergue-se contra esse fundo como um enorme e consolador farol. Originalmente, Delacroix concebera a figura da Grécia como uma consubstanciação do desalento; contudo, na obra acabada, ela é uma alegoria (a palavra que ele usou) da esperança, cheia de angústia, mas uma encarnação da vontade de viver. Delacroix confere ao braço esmagado e sem vida de seu guerreiro o valor de um símbolo sacrificial. Enquanto Géricault tinha feito numerosos estudos de fragmentos anatómicos para o seu *A balsa da "Medusa"* com vistas à autenticidade, Delacroix usa agora o fragmento para obter um significado transcendente.

Embora Delacroix tenha sido reverenciado por artistas mais jovens, e alguns críticos reconhecessem sua importância como pintor, a aceitação oficial foi lenta, por causa da posição dominante dos classicistas. Entretanto, por volta de 1830¹, ocorreram mudanças nos setores patrocinadores, e Delacroix começou a obter certo favoritismo oficial e algumas encomendas governamentais. Nessa época, ele viajou para o Marrocos a fim de ver em primeira mão lugares e culturas que de longa data o fascinavam. Théophile Gautier, em sua crítica do Salon

¹ *Após a derrota de Napoleão, em 1815, a França é novamente governada pelos Bourbon — a Restauração. A limitação dos direitos individuais e uma série de medidas impopulares fazem os românticos passarem-se para o lado dos liberais, que desencadeiam a Revolução de 1830. (N. do Revisor Técnico.)*

Delacroix enriquece ainda mais o exotismo da história com adicionais figuras contorcidas: embaixo à esquerda, um escravo luta com um dos animais de estimação de Sardanapalo, a ser sacrificado com seus outros bens. No alto à direita, o sacrifício humano continua.

A supremacia de Delacroix como pintor figurativo é bem exemplificada no quadro *A Grécia nas ruínas de Missolôngui*, exposto em Londres, em 1828, e em Paris, em 1826, em uma exposição em benefício da luta dos gregos pela independência.

Missolôngui era importante baluarte dos insurretos gregos contra os turcos. Estes sitiaram-no numerosas vezes entre 1822 e 1825, quando Delacroix foi incitado a pintar o quadro. Além



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *A condessa d'Haussonville*, 1845, óleo sobre tela, 1,35 x 0,92 m, © Frick Collection, Nova York.

de 1841, chamou a Delacroix "o verdadeiro filho deste século" e profetizou que o "futuro da pintura está sendo realizado em suas telas". Também escritor talentoso, Delacroix, em seu *Diário* (1822-1824, 1847-1863), vai além das questões da arte e



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *O voto de Luis XIII*, 1824, óleo sobre tela, 4,21 x 2,62 m, catedral de Montauban.

faz profundas observações sobre a sociedade de seu tempo. JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES Ingres (1780-1867) representou uma importante força na Academia em apoio à tradição clássica. Foi também o principal rival de Delacroix. Nasceu em Montauban, perto de Toulouse, e estudou primeiramente na Academia de Toulouse. Depois, em 1797, foi para Paris a fim de estudar com David. A rivalidade entre Ingres e Delacroix foi muito além da competição pessoal. Ela sintetizou a polaridade de longa data existente na Academia entre os

poussinistas, de um lado, que buscavam preservar a pureza de linha e do desenho e a tradição clássica consubstanciada na arte de Nicolas Poussin, e, do outro lado, os rubenistas, cuja fidelidade à cor e à técnica das massas de cores era exemplificada na obra de Peter Paul Rubens.

Em 1824, quando Delacroix expôs as *Cenas do massacre de Quito*, Ingres expunha *O voto de Luís XIII*, que fora encomendado em 1820 para a catedral de Montauban (e pintado na Itália, onde Ingres se encontrava desde 1806). A tela mostra Luís XIII colocando a França sob a proteção da Virgem da Assunção, em sinal de gratidão por sua intercessão quando, em 1636, ele derrotou o duque da Saxônia.

Essas duas obras são bons exemplos das concepções opostas no seio da Academia. Enquanto a tela de Delacroix era criticada, a de Ingres foi em geral elogiada, especificamente por sua fidelidade aos elevados padrões da arte clássica e seu desenhos superior, indicação do talento de Ingres. O quadro colocou-o na vanguarda da oposição ao movimento romântico.

Houve, entretanto, aqueles que criticaram em Ingres o plágio da Madona de Sistina, de Rafael, e a beleza excessivamente material da pintura. A Madona era voluptuosa e o Menino nada tinha de divino. Acharam que Ingres havia despedido o tema de todo caráter religioso. Além disso, as nuvens sobre as quais estava a Virgem mais pareciam mármore que nuvens, e a representação pictórica do rei foi considerada demasiado débil para uma figura régia. Não obstante, a distinção de Ingres entre os domínios celestial e terreno é um *tour de force* em linha e cor. O reino celeste da Virgem e do Menino, banhado em calor, e a sugestão de profundidade infinita, em conjunto com os contornos suaves arredondados, contrastam dramaticamente com o espaço estreito, os tons frios, os reflexos marcados e as pregas angulares das vestes do monarca, que caracterizam o reino terreno de Luís XIII.

Ingres pintou muitos temas da literatura e da Antiguidade, e criou muitas cenas de banhos e de harém que refletem sua atração pelo nu feminino, do qual tinha magistral domínio. Desenvolveu um rico "vocabulário" de figuras elegantes, que repetia freqüentemente, com pequenas variações secundárias.

Entre as mais importantes realizações de Ingres estava o aperfeiçoamento do estilo retratista desenvolvido por David. Isso também teve larga influência sobre os artistas do limiar do século XX. Seus retratos são um complexo de sutis relações

entre formas em duas ou três dimensões. Pele, rosto, braços e seios tendem a ser lidos em termos mais bidimensionais, como essências separadas, ao passo que os objetos inanimados, que são numerosos e altamente detalhados, tendem a ser mais tridimensionais, como em seu retrato *A condessa d'Haussonville*. Em seu exigente intuito de representar realisticamente as texturas refinadas das roupas, a escriturinha, o espelho, os laçarotes e grande número de outros objetos no quadro, Ingres elimina todos os vestígios do trabalho de pincel. Ele combina a precisão do desenho e a elegância da linha para criar a ilusão de que nada se interpõe entre objeto e espectador.

A análise dos componentes formais desse ilusionismo buscado por Ingres é útil para entender sua interpretação do real e do ideal, preocupação que impregna toda a arte do século XX. O rosto, o colo e os braços da condessa são trabalhados até se obter um acabamento de marfim, sem linhas naturais, fazendo com que as superfícies, à primeira vista, pareçam demasiado planas. Um exame mais atento, porém, especialmente do rosto, revela como Ingres manipula uma gama surpreendentemente limitada mas sutil de tons, lembrando as madonas de Rafael, por quem ele alimentou duradoura admiração. A silhueta está clara e precisamente desenhada, emoldurada pelo cabelo e pelo indicador dobrado da mão esquerda, colocada sob o queixo. Ingres foi buscar esse motivo na Antiguidade e viria a influenciar o retrato que Picasso fez de uma de suas amantes, no século XX. Um sombreado quente, ao longo da face esquerda, dá continuidade à linha do indicador esquerdo e permite o recuo do plano, modelando o suave contorno do rosto da jovem aristocrata. Seu reflexo um tanto embaciado no grande espelho retangular, cortado pela moldura no topo e à direita, enfatiza a proximidade da condessa em relação ao espectador e a participação dela no espaço deste. O artifício do retrato de esquima, em que dois planos de parede se encontram para criar uma sensação de ambiente, teve origem na pintura holandesa primitiva, através das obras de Petrus Christus e Dieric Bouts. Não é essa uma fonte surpreendente para Ingres; no final das contas, sua dívida para com o painel central do retábulo de Gand de "Jan de Bruges" (Jan van Eyck) foi assinalada pelos críticos, por exemplo, em seu retrato de Napoleão exposto no Salon de 1806.

Em seus retratos, Ingres combinou elementos de representação e abstração dentro de um estilo linear para criar

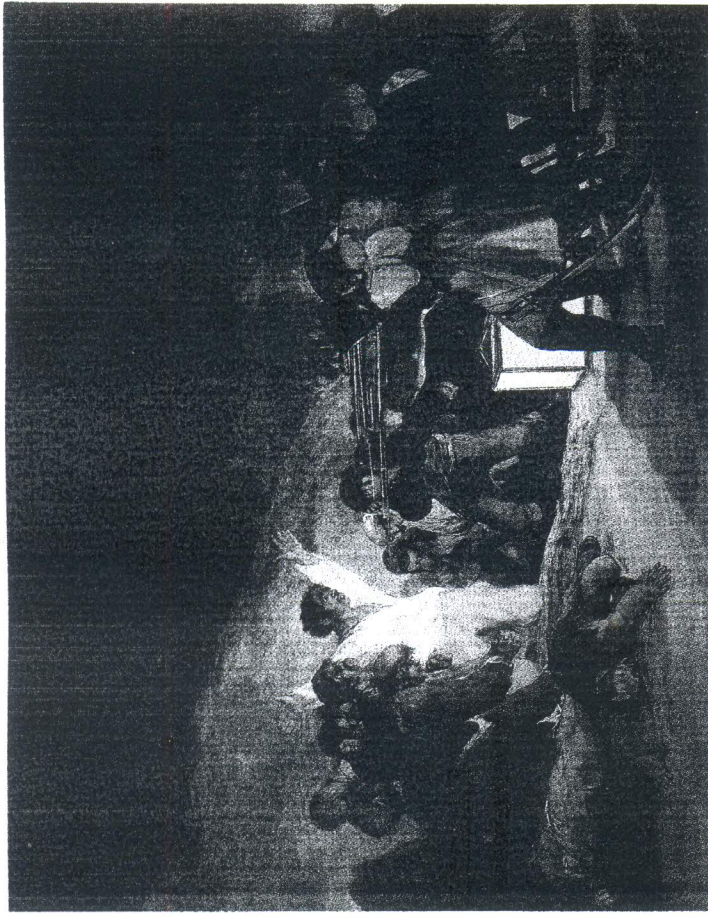
uma união ímpar do real com o ideal. A justaposição de sua *Condessa d'Haussonville* com *A Louca de Géricault* (que analisamos antes) demonstra o vigor e a força da sensibilidade neoclássica e romântica no retrato, assim como suas profundas diferenças. Essencial para Géricault é como o estado de espírito do modelo se expressa em seu rosto, o qual, por conseguinte, ocupa a maior parte da tela. A pincelada espontânea e a cor fracionada de Géricault aumentam a intensidade emocional da expressão do modelo. Ingres, por sua vez, concentra-se nas formas e texturas de tudo o que participa em seu quadro; o artista reparte a atenção entre a condessa e todos os outros objetos de sua composição. A linha imaculada de Ingres, a aparente ausência de pinceladas e as sutis nuances de cor e luz criam uma extraordinária clareza e uma qualidade imediata que caracterizam seus retratos.

FRANCISCO DE GOYA Outro importante artista cuja arte substanciou a sensibilidade romântica de sua época foi Francisco de Goya (1746-1828). Natural de Fuendetodos, em Aragão, estudou e trabalhou em Saragoça e Madri, e, por curto período, na Itália. Nessa época, a Espanha encontrava-se um pouco à margem da vida européia, de modo que Goya trabalhou, em certa medida, isolado, e suas obras mais poderosas só se tornaram conhecidas fora da Espanha após sua morte.

Em seu tempo, Goya era conhecido na Espanha como retratista, pintor histórico e pintor de obras para igrejas. Após uma juventude turbulenta, adaptou-se à instituição palaciana e ascendeu à posição de pintor principal de Carlos IV, rei da Espanha. Em 1792, teve uma doença quase fatal (provavelmente causada por uma enfermidade venérea), que o deixou surdo. Goya permaneceu em favor na corte e aí se manteve até 1824, quando, perturbado pela agitação política, deixou a Espanha e foi residir em Bordeaux.

Goya foi primordialmente influenciado pelas figuras monumentais das decorações dos tetos do Palácio Real de Madri, pintadas entre 1762 e 1767 por Giambattista Tiepolo, pelo realismo duradouro dos retratos de Velázquez; e pelo *instinct* psicológico revelado por Rembrandt em seus retratos.

De fato, a representação franca e desassombrada das deficiências físicas e fraquezas psicológicas dos modelos em seus retratos de personalidades reais intrigou e deixou perplexos os historiadores de arte durante muitos e muitos anos. Sua



Francisco de Goya,
03 de Maio de 1808,
1814-1815, óleo sobre
tela, 2,67 x 3,56 m,
Prado, Madri.

percepção penetrante e sua visão altamente pessoal do mundo, expressas em suas pinturas e gravuras, são o que identifica Goya à sensibilidade romântica do período.

A medida que a surdez aumentava, a arte de Goya tornava-se cada vez mais expressiva de um mundo pessoal feito de fantasia, conflito interior e sofrimento humano. Seu grande alcance e profundidade de consciência são revelados nas gravuras. Nos *Caprichos*, Goya produziu uma série de gravuras que atacaram de modo contundente a intriga política, a decadência clerical, a vaidade e a hipocrisia da sociedade espanhola. Foi um dos primeiros artistas importantes a usar as gravuras como veículo didático com tamanha força moralizadora. Uma segunda série, *Os desastres da guerra*, registrou em detalhes sem precedentes uma variedade horrível de atrocidades, precipitadas pela invasão napoleônica da Espanha em 1808 e o subsequente governo de José Bonaparte.

As gravuras de *Os desastres da guerra* foram executadas em água-tinta, técnica que Goya tornou peculiarmente sua. Trata-se de uma espécie de água-forte por meio da qual nuances de tom e variações de textura podem ser conseguidas para

criar negros dramáticos, impossíveis de obter com as limitações da água-forte convencional. As águas-tintas de Goya jamais foram iguadas em poder de expressão, versatilidade de traço ou delicadeza de tom.

Não surpreende, portanto, que Goya também aproveitasse a oportunidade para aprender a nova técnica da litografia, quando a primeira oficina litográfica da Espanha foi instalada em Madri, no ano de 1819. Imediatamente, produziu uma notável série de gravuras utilizando esse processo. Depois de se mudar para Bordeaux, produziu outra série, *Os touros de Bordeaux*, que marca um momento culminante, artística e tecnicamente, na história das artes gráficas.

Também na pintura, Goya mostrou-se receptivo aos eventos da época e disposto a expressá-los em sua obra. Quatro anos antes de Géricault pintar *A balsa da "Medusa"* e dez anos antes do *Massacre de Quio*, de Delacroix, Goya já tinha pintado sua reação à chacina de cinco mil espanhóis pelos invasores franceses, após a abdicação de Fernando VII em 1808 (*03 de Maio de 1808*, pintado no regresso de Fernando VII, em 1814). A tragédia do evento é expressa de modo muito direto pela simples, surpreendente e sóbria "reportagem" (categoria de arte em que um evento é descrito fatural e acuradamente) que Goya emprega. Soldados sem rosto, como robôs executando a ordem de matar, empurram cidadãos apanhados a esmo para diante do pelotão de fuzilamento, a fim de servirem de exemplo a quem quer que resistisse ao regime de Bonaparte. Contra o pano de fundo da encosta de um morro, uma figura iluminada que lembra o Cristo crucificado aguarda a fuzilaria, alguns encolhem-se e tapam os olhos, enquanto outros jazem mortos em poças do próprio sangue.

O gênio de Goya não se impôs plenamente na cena mundial durante sua vida. Uma razão para isso foi o fato de ele ter se comportado cautelosamente, enquanto viveu e trabalhou como pintor da corte, para não fazer nada que pusesse em risco sua posição. Por conseguinte, muitos de seus mais poderosos depoimentos visuais, como *Os desastres da guerra*, só foram divulgados após sua morte. Outra razão era o isolamento da Espanha em relação às influências artísticas do restante da Europa. Ironicamente, as imagens geradas para ele pelas atrocidades da ocupação francesa da Espanha estavam entre aquelas que inspirariam artistas franceses da vanguarda, em meados do século passado, e os surrealistas, no século seguinte.

2. Escultura

O VEÍCULO MONÓTONO

A escultura teve papel especial na vida artística do século XIX por motivos tanto práticos quanto estéticos. Os escultores neoclássicos podiam copiar modelos antigos de modo mais preciso que os pintores, pois a natureza permanente da pedra (muito pouco bronze subsistiu) possibilitou a sobrevivência de maior número de originais (ou cópias romanas de originais) gregos.

Esteticamente, o ressurgimento das antigas formas gregas para expressar idéias contemporâneas derivou da convicção característica do século XVIII de que nas obras da Antiguidade residiam os padrões supremos de excelência e virtude. Acreditava-se que os gregos haviam recebido a arte dos assírios e egípcios, em forma primitiva e sem objetivo, e nela infundiram um sentido e uma alma, para criar a mais alta produção escultórica do homem; assinalou um crítico da época que "eles animaram-na com heroísmo, majestade e beleza".

Em reação ao que consideravam frívolo e irracional no Rococó, os artistas do período procuraram estabelecer qualidades estéticas de verdade, pureza e nobreza, tais como as que acreditavam ser exemplificadas pelas mais requintadas obras da Antiguidade. Além disso, esse restabelecimento das formas antigas tinha, também, um objetivo ético — purificar a sociedade tanto quanto a arte. O escultor interpretaria as necessidades espirituais do homem, seus sentimentos mais refinados, até suas vagas aspirações, além de suas idéias de beleza moral e intelectual.

Na expressão das mais nobres aspirações do homem, combinaram-se elementos dos "sentidos" (o real) e da "alma" (o ideal). Um equilíbrio harmonioso (não necessariamente igual) entre o espiritual e o sensual não foi alcançado em todas as obras de arte com esses propósitos, mas as criações mais bem-sucedidas lograram uma fusão do "real" com o "ideal", reforçando-se mutuamente, nem um nem outro elemento atraído para si as atenções. Dois exemplos ilustram