A CRÍTICA DE ARTE COMO FONTE DE PESQUISA PARA A FORMAÇÃO DE COLEÇÕES E A HISTÓRIA DA ARTE

Ana Maria Tavares Cavalcanti – Universidade Federal do Rio de Janeiro

RESUMO
Será a crítica de arte uma fonte fiável e útil para os historiadores da arte? O estudo dos textos críticos do passado pode colaborar para o entendimento das coleções de arte? Defendendo a validade do uso das críticas de arte como fonte de pesquisa para o historiador da arte, a autora procura responder ao questionamento de Michael Baxandall que aponta os limites da crítica de arte que, segundo ele, responde mais aos padrões narrativos da literatura do que ao contato direto com as obras de arte. Para tal, a autora recorre a Anne Cauquelin que valoriza o estudo da "doxa" como via indispensável para a compreensão das ideias que circulavam entre artistas, jornalistas e público no mundo da arte do passado. Exemplos de crítica de arte sobre os Salões de Paris no século XIX são apresentados e analisados nesse sentido.

PALAVRAS-CHAVE
recepção da arte; coleções; crítica de arte; Salões em Paris; século XIX.

SOMMAIRE
Est-ce que la critique d'art est une source fiable et utile aux historiens de l'art? L'étude des textes critiques du passé peut-il contribuer à la comprehension des collections d'art? En soutenant la validité de l'étude des critiques d'art comme source de recherche pour l'historien de l'art, l'auteur cherche à repondre à la question posée par Michael Baxandall qui souligne les limites de la critique d'art qui, selon lui, répond plus aux modèles narratifs de la littérature qu'aux oeuvres d'art. L'auteur trouve dans les idées d'Anne Cauquelin les arguments favorables à cette étude de la critique. Cauquelin valorise l'étude de la "doxa", voie indispensable pour la comprehension des idées qui circulaient parmi les artistes, journalistes e publique dans le monde des arts du passé. Des exemples de critique d'art à propos des Salons de Paris au XIXe siècle sont présentés et analysés dans ce sens.

MOTS-CLÉS
réception de l'art; collections; la critique d'art; Salons à Paris; XIX siècle.

Intrigado com os "aspectos enigmáticos" de uma pintura de Chardin (1699-1779) [1], Michael Baxandall afirmou que a crítica de arte, embora pareça ser "o lugar mais óbvio" para encontrar explicações sobre as obras é, na verdade, o "menos produtivo", pois, dizia ele, "o que os críticos de arte escreveram sobre Chardin naquele tempo por vezes pode ter algum interesse, mas não é o que buscamos"2. No mesmo texto, Baxandall faz as seguintes ressalvas:

> A relação entre a crítica de arte do passado e o que fazemos no presente é, de todo modo, bastante complexa. O fato de uma idéia tirada de um universo estranho aparecer em determinado momento da crítica de arte não significa necessariamente que aquela idéia tivesse um papel ativo na intenção de um pintor. […]. A crítica de arte não é um registro puro em palavras de como as pessoas vêem a pintura em dado momento histórico. Na maioria das vezes é um gênero literário menor que, embora tenha uma relação com o modo de ver a pintura, sofre as injunções e sugestões genéricas de uma moda e de uma tradição essencialmente literárias.3

Tais afirmações são desconcertantes para os historiadores da arte que buscam nas críticas do passado pistas para a compreensão das obras que estudam. Baxandall não descarta inteiramente a possibilidade de um texto crítico ter "relação com o modo de ver a pintura", porém não acredita que a crítica seja um registro puro do modo de ver dos espectadores da época. Isso porque estaria "contaminada", digamos assim, com as modas e tradições literárias. Para ele, essas "impurezas" da crítica seriam problemáticas.

Outra concepção é exposta por Anne Cauquelin em seu livro "Teorias da Arte"[4] no qual defende o estudo das opiniões e ideias veiculadas na imprensa ou em conversas sobre arte como fonte importante para os pesquisadores. Para Cauquelin, tais ideias, que ela denomina "doxa", tiveram e continuam a ter um impacto sobre "o pensamento do que é arte e sobre a produção das obras"[5]. Diz ela:

> Com efeito, a doxa, ou seja, a opinião considerada enganosa […], sem nenhum fundamento, um rumor composto de todas as apreciações emitidas aqui e ali sobre a arte, sua função, seu papel, seu preço e seu sentido – tanto nos meios eruditos quanto em todos os outros meios –, constitui uma tela de fundo […] que acolhe […] as teorias de todos os tipos, misturando tudo com ingenuidade. […] [O modo de discurso da doxa] contém suas próprias regras – funcionando, por exemplo, com a analogia, a verossimilhança, a crença, a escolha, o

> implícito, as incoerências, características que, juntas, perfazem um método muito sutilmente apropriado às obras de ficção.

As "impurezas" da doxa, na qual se inclui a crítica jornalística, não são vistas como um problema. Cauquelin entende que esse modo "impuro" é apropriado para se falar das obras de ficção. E vai mais longe, explicando:

> […] esse modo constitui a parte mais secreta, o mundo mais íntimo, ou ainda um pré-texto ao mesmo tempo que um contexto, um acompanhamento permanente das manifestações artísticas; e não pelo fato de a doxa apenas reagir às apresentações da arte, mas muito mais pelo fato de ela ser, se não diretamente o motor, pelo menos o meio que modela indiretamente, por suas expectativas, a maneira de pensar e de produzir arte".**6**

Seu pensamento contrasta com o de Michael Baxandall, com o qual iniciamos nossas reflexões. Enquanto o historiador britânico diminui a importância da crítica de arte por não ser um registro "puro" do modo como as pessoas vêem pinturas - já que, por ser um gênero literário, a crítica obedece a padrões narrativos da tradição literária -, Anne Cauquelin considera que todos os discursos sobre a arte devem ser objeto da atenção dos estudiosos, pois acabam constituindo a " doxa teorizante" que modela "a maneira de pensar e produzir arte".7 Cauquelin acrescenta ainda que a doxa não apenas reage às apresentações da arte, ou seja, não se limita a ser um registro dos modos como as pessoas viam as obras de arte, mas também opera como modeladora da produção de arte. Isso porque os artistas trabalham dentro de uma concepção do que seja a arte, compartilhando com seus contemporâneos as opiniões sobre "sua função, seu papel, seu preço e seu sentido".

Concordando com as afirmações de Anne Cauquelin, consideramos que o estudo da crítica de arte do passado pode ser útil sobretudo para os que desejam pensar na arte como um fenômeno social no qual estão implicados não apenas os artistas, mas igualmente os espectadores, os críticos e os colecionadores, tanto públicos quanto particulares.

O fato de a crítica de arte ser um gênero literário não invalida sua importância para o mundo da arte. Justamente, a crítica trabalha com "a analogia, a verossimilhança, a crença, a escolha, o implícito, as incoerências" – termos que tomamos emprestados de Cauquelin – e se faz valer por chegar ao "homem comum": o leitor de jornais, o

público das exposições e, enfim, possíveis compradores de obras de arte.

Quando tratamos da arte do século XIX, sobretudo, a crítica é uma fonte de grande valor. Ela está diretamente ligada às exposições públicas de arte que engendraram um novo tipo de artista - o "artista de exposição" - conforme a denominação empregada por Oskar Bätschmann em seu livro sobre o artista no mundo moderno8. Essa mudança na situação do artista teve início na segunda metade do século XVIII, sobretudo na França e na Inglaterra, aprofundando-se no correr do século XIX. Bätschmann observa:

> O artista de exposição se estabeleceu como o novo tipo principal, substituindo tanto o artista da corte quanto o artista que mantinha um ateliê comercial, aceitando encomendas de vários clientes ou pintando para o mercado. A mudança só se tornou possível quando as exposições se institucionalizaram e o público emerge como o novo destinatário das obras de arte e o novo poder no mundo da arte. Jornalistas críticos de arte responderam à competição entre artistas reivindicando expressar a opinião pública. Ao mesmo tempo os patronos tradicionais, a Igreja, os príncipes e os afortunados, reconheciam o fórum público expondo trabalhos encomendados antes de tomá-los em posse privada. O sucesso numa exposição tornou-se o principal critério com o qual futuros compradores, patronos, e talvez os próprios artistas, julgavam.[9]

Segundo Bätschmann, possíveis compradores buscavam adquirir obras que tivessem alcançado sucesso numa exposição. Ora, um dos indicadores do sucesso de um artista era ter suas obras comentadas pelo público e pela crítica.

Em pesquisa realizada de maio de 2013 a abril de 2014 em Paris[10], coletei material sobre os Salões de arte de Paris da segunda metade do século XIX. A motivação primeira para a pesquisa foi compreender a experiência dos artistas brasileiros na Europa, analisando suas pinturas expostas nos Salões de arte de Paris como respostas a uma dupla demanda. Se por um lado se adequavam às expectativas do público brasileiro, pois após serem expostas na França eram enviadas ao Rio de Janeiro para integrar as Exposições Gerais de Belas Artes; por outro, respondiam à diversidade de expressões artísticas e textos críticos que os nossos artistas encontraram na França na segunda metade do século XIX.

Para chegar a um resultado válido, foi necessário mapear a recepção crítica das

obras expostas nos Salões. Foram consultados documentos muito diversos uns dos outros. Além dos catálogos oficiais dos Salões, que trazem informações básicas sobre as obras e os artistas, também foram consultados catálogos ilustrados (publicações que apresentam reproduções de parte das obras expostas no Salão), guias críticos dos Salões, artigos críticos em revistas ou jornais, livros fotográficos e álbuns satíricos e caricaturais sobre os Salões. Nos interessaram desde o artigo do crítico influente que distribuía "à maneira de um deus, a glória e o desdém, a reputação e o esquecimento, a vida e a morte"11, como afirmou Philibert Audebrand em 1890, até as caricaturas humorísticas que, sem maiores pretensões, visavam divertir o público leigo.

Deve-se ter clareza do processo pelo qual passava a produção dos críticos de arte e ter consciência da diversidade de seus autores, dos tipos de publicação e da variedade de leitores e espectadores aos quais se endereçavam os textos. Como bem expôs Dario Gamboni em suas *Proposições para o estudo da crítica de arte do século XIX*, "este conjunto é evidentemente heterogêneo, composto de toda sorte de textos, de autores e publicações tratando de assuntos diversos, e sua análise necessita de uma tipologia, ou melhor, tipologias"12. Gamboni propõe classificar a produção crítica do período em três polos: o jornalístico, o literário, e o científico. Baseando-se em estudos anteriores, avança a hipótese de que

> […] durante o século XIX e mais particularmente em sua segunda metade, aquilo que chamamos "a crítica de arte" conhece um processo de profissionalização no curso do qual o polo jornalístico se torna dominante, enquanto o polo científico foi objeto de uma especialização constituindo "a história da arte" – essencialmente consagrada às obras do passado – e o polo literário se vê marginalizado e empurrado em direção à "literatura pura"13.

Analisar todas as críticas publicadas no século XIX é um trabalho que ainda demanda tempo para ser concluído. A busca de informações sobre a recepção crítica não é tarefa simples. Historiadores têm feito o levantamento de artigos divulgados em periódicos oitocentistas e organizado listas muito úteis aos pesquisadores. Podemos citar o trabalho pioneiro de Maurice Tourneaux (1849–1917), *Salons et Expositions d'art à Paris, 1801–1870 : essai bibliographique*, publicado em 191914 e os dois volumes organizados por Neil McWilliam que

abrangem os períodos do Antigo Regime à Restauração (1699–1827) e da Monarquia de Julho à Segunda República (1831–1851), lançados em 199115. Outra fonte importante para o levantamento do que foi publicado sobre os Salões em Paris é a revista *Gazette des Beaux-Arts*, cujo primeiro número é de 185916. Ao término de cada ano, a *Gazette* divulgava uma lista das publicações anuais. A partir dessa leitura, é possível verificar a grande quantidade, assim como a variedade de formatos e enfoques dessas publicações. Mas todas são válidas. O que buscamos nessas publicações são os comentários sobre as obras de arte. Eles revelam as concepções em voga sobre a arte e as expectativas com as quais os artistas deviam lidar. Pouco a pouco vamos fazendo a leitura do material disponível e, desde já, podemos fazer observações consequentes sobre o que temos lido e visto, pois cada fonte consultada e estudada traz informações valiosas.

Uma dessas observações se refere às diferenças que paulatinamente se estabeleceram na crítica. Ao nos aproximamos do final do século XIX, os críticos enfatizam cada vez mais a relação pessoal e psicológica de cada observador com a obra de arte. Paul Desjardins, por exemplo, crítico que escreveu sobre os Salões de 1899 na Gazette des Beaux-Arts,[17] se mostra atento aos próprios sentimentos e sensações, informando o leitor sobre os movimentos de sua "alma" em contato com as obras de arte. Vejamos algumas passagens:

> É bastante ousado vir falar das coisas de arte num círculo de artistas, quando não se tem outro título para tal que uma curiosidade viva do homem interior. [...]; não se satisfazer com a divertida variedade dos indivíduos, das épocas, das raças, e sim explorá-la até encontrar sob ela este mesmo homem comum e familiar que sentimos, eu e você, viver no fundo de nós; - confesso que é estar parcamente equipado para apreciar coerentemente os quadros e as estátuas. Não trago aqui, no entanto, muito além disso.
>
> Ignoro os meios especiais da arte. Vi, em seu ateliê, mais de um amigo esculpir ou pintar; mas eu olhava menos suas mãos do que seus olhos. Era na qualidade da emoção que eu prestava atenção.[18]

Chama nossa atenção o comentário sobre a "divertida variedade dos indivíduos, das épocas, das raças", pois nos faz pensar nas Exposições Universais, em voga no século XIX, que ofereciam a diversidade das nações em espetáculo, com objetivos comerciais. Os Salões de arte pareciam refletir essa atmosfera de "viagem ao mundo", com a apresentação de pinturas as mais diversas, ressaltando as

diferenças entre os indivíduos. Mas Desjardins diz que não se satisfaz com esse espetáculo divertido, ele busca no fundo dessa variedade o "homem comum […] que sentimos, eu e você, viver no fundo de nós". Como exemplo de uma pintura que o inspira, Desjardins menciona " uma pequena obra de Eugène Carrière" que descreve da seguinte forma:

> [...] uma mãe, segurando o bebê deitado junto a seu corpo, deixou-se vencer pelo sono; sua cabeça pesada está mergulhada no travesseiro; seu ombro está nu; sua mão repousa sobre o seio que ela deu ao recém-nascido; os dois dormem na penumbra; o grande cansaço de viver e de sofrer, sobre o qual Carrière tanto insiste, está aqui amenizado por um tranquilo abandonar-se à grave noite reparadora dos desgastes excessivos do dia.[19]

Após essa descrição, Desjardins passa a falar do que sente e de seus devaneios a partir das sugestões do quadro:

> Um sentimento pouco a pouco me penetra: o da prodigalidade de si mesmo até a morte, que é a essência da maternidade; olho durante um longo tempo essa mulher com suas maçãs do rosto de camponesa, exaurida à medida que a criança, perto dela, ganha formas e se enche de vida; admiro sua ossatura simples e potente de Cybele, e penso na dívida que temos para com os seres cujo enfraquecimento nos dá a vida, desde nossa mãe carnal que envelheceu ao nos carregar e nutrir, até a boa terra marrom, com sua profundeza quente, que também se gasta e se cansa de gemer... - Literatura! Vocês dirão, digressão à parte!... [20]

Ciente que parte dos leitores julgaria seus devaneios como "literatice", Desjardins se justifica:

> – Nada disso, pois as palavras, que são os meios da literatura, não contém a emoção reveladora que esse devaneio me dá. Eu apenas as emprego aqui como marcos entre minha experiência e a sua. O que experimento, não de modo sucessivo e analítico como devo traduzí-lo nesta página, mas de modo simultâneo, total, intenso, só pode ser realmente produzido pela contemplação da arte. É seu próprio efeito.[21]

Como nesse trecho, ao longo de sua crítica, Desjardins sempre destaca a emoção. Esse tipo de relação pessoal com as obras também está presente no texto de Henri Frantz sobre os Salões de 1899:

> Não temos […] a pretensão de querer julgar aqui em última análise todas as obras dos salões de 1899, nem a de corrigir os artistas e educar o público; nos limitaremos apenas, na série de nossas impressões sobre os salões, a propor uma opinião, e não a impô-la.[22]

Frantz expressa humildemente que não almeja educar o público nem corrigir os artistas, apenas expor sua opinião pessoal. Em seguida explica seus motivos:

> A maneira como o tempo destrói muitos julgamentos, o desprezo no qual caíram obras durante muito tempo admiradas, e todas as flutuações dos gostos e das opiniõe bastariam para nos tornar muito desconfiados em relação a nós mesmos. Cada qual admirando as coisas da arte seguindo seu temperamento, não poderá, ao que parece, julgar bem senão as obras conformes a seu temperamento, e quando tiver conseguido penetrar no pensamento íntimo do artista que estuda.[23]

Frantz reforça o que percebemos em Desjardins: a proposta de uma relação individual de cada um a obra do artista. Estamos muito distantes das críticas de 1861 em que a relação com a arte era pensada como coletiva. Vejamos, por exemplo, uma passagem da crítica de Léon Lagrange sobre o Salão de 1861:

> […] Em todas as grandes épocas da arte, percebe-se facilmente um objetivo comum à maioria, um ideal que todos os artistas se esforçam por atingir. O século de Leão X tem seu ideal, o século de Luís XIV tem o seu. Os pintores do século passado souberam criar um para si, e, quando David o derrubou, o substituiu por um outro que inspirou as grandes obras do Império e da Restauração. O que procuram, o que querem hoje os artistas que se preocupam em querer e procurar alguma coisa? É a beleza antiga? É a graça voluptuosa? É a majestade e a nobreza? É o caráter? É o belo absoluto estudado na natureza e recomposto a partir dela?[24]

Lagrange procura contextualizar a arte na história. Compara o seu próprio tempo com os tempos passados, para em seguida se perguntar quais os objetivos dos artistas seus contemporâneos.

> Não é nem a beleza nem a graça que buscam nossos pintores, nem o caráter nem a majestade, ou melhor é tudo isso ao mesmo tempo: mas acima dessas ideias particulares plaina uma ideia geral que as agrupa e reúne, e que pode ser chamada de ideal da arte contemporânea. Essa ideia é a distinção. Produzir uma obra distinta, aí está o que realmente interessa aos nossos pintores.[25]

Essa introdução desemboca numa queixa:

> Desenhistas e coloristas estão de acordo neste ponto, e poderão negociar a nobreza e a graça, o caráter e tudo o mais, desde que alcancem a distinção.[26]

Essa constatação de Lagrange em tom de queixa, nos mostra como em meados do século XIX as críticas procuravam entender a arte de forma coletiva, nacional.

Percebendo que os artistas se rendiam à necessidade de se distinguir dos demais, e para tal sacrificavam a nobreza e o caráter, Lagrange nos deixou o testemunho de um mundo da arte em mudança.

Quando lemos as críticas de 1899, no entanto, nota-se que o processo já está completo. Já não há um tom nostálgico dos tempos passados. A afirmação da arte do presente passa a valorizar a expressão individual de cada artista, e sua relação individual com cada espectador.

O artista de exposição, sobre o qual escreveu Oskar Bätschmann, entendeu que seus possíveis clientes deviam ser conquistados através da emoção pessoal. A leitura das críticas dos Salões nos permite chegar mais perto do mundo experimentado por seus protagonistas, a saber, pelos artistas, colecionadores, o público em geral e os estudiosos da arte.

Acreditamos que não existe um "registro puro" do modo "como as pessoas vêem a pintura em dado momento histórico", como parece ter desejado Baxandall. Concordamos com Anne Cauquelin, para quem "a obra 'em si' não existe realmente […]. Fora do sítio, que a teoria construiu e as teorizações mantém vivo, ela não é nada". Os comentários sobre a obra são indispensáveis para que ela "seja reconhecida como obra".[27]

Notas

Baxandall se refere a "um uso estranho da perspectiva", a "surpreendentes truques de cor" e à variação na nitidez e luminosidade dos planos no quadro *Uma dama tomando chá*, de Chardin.

2 BAXANDALL, Michael. Os quadros e as ideias: *Uma dama tomando chá*, de Chardin. In: _____. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 127-128.

3 Ibid, p. 128.

4 CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

5 Ibid, p. 11.

6 Ibid, p. 20.

7 Ibid, p. 20.

8 BÄTSCHMANN, Oskar. *The artist in the modern world*: the conflict between market and self-expression. Cologne: Dumont, 1997.

9 Ibid, p. 9. *The change occurred in the second half of the eighteenth century, mainly in France and England. The exhibition artist became established as the new main type, replacing both the court artist and the artist who maintained a commercial workshop or studio, accepting commissions from various patrons or painting for the market. The change only became possible when exhibitions were institutionalized and the public emerge as the new recipient for works of art and the new power in the art world. Journalist art critics responded to the competition between artists by claiming to express public opinion. At the same time the traditional patrons, the church, the princes and the wealthy, acknowledged the public forum by exhibiting commissionned works before taking them into their private possession. Success at an exhibition became the main criterion by which prosprective purchasers, patrons, and perhaps the artists themselves, judged.*

10 "Os pintores brasileiros e os Salões de arte parisienses na segunda metade do século XIX (1861 a 1899)", pesquisa realizada como Bolsista Capes Estágio Sênior - BEX 18021/12-3

11 AUDEBRAND, Philibert. "Pages d'histoire contemporaine. Les Salonniers depuis cent ans". In: *L'Art*, 1890, tome 49, p. 237-238. Apud LEPDOR, Catherine. Lepdor. *Ekphrasis 1890. Fonctions et formes de la description dans le commentaire d'art,* mémoire de licence, Université de Lausanne, juin 1989, p. 42. Apud GAMBONI, Dario. "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle". In: *Romantisme*, 1991, n°71, p. 10. (Tradução nossa). Doi : 10.3406/roman.1991.5729

12 GAMBONI, Dario. "Propositions pour l'étude de la critique d'art du XIXe siècle". In: *Romantisme*, 1991, n°71, p. 10. Doi : 10.3406/roman.1991.5729 (tradução nossa).

13 Idem, ibidem.

14 TOURNEAUX, Maurice. Salons et Expositions d'art à Paris, 1801-1870 : essai *bibliographique*. Paris : J. Schemit, 1919. Disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108856v/f1.image

15 MCWILLIAM, Neil. *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851*. Cambridge University Press, 1991.

MCWILLIAM, Neil; SCHUSTER, Vera; WRIGLEY, Richard; MÉKER, Pascale. *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration 1699-1827*. Cambridge University Press, 1991.

16 Disponível em http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb343486585/date.langPT

17 DESJARDINS, Paul. Les Salons de 1899. *Gazette des Beaux-Arts* – Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité. Paris, 1899.

18 Ibid, p. 353. *Il est assez hardi de venir parler des choses d'art dans un cercle d'artistes, lorsqu'on n'a pas d'autre titre pour cela qu'une curiosité vive de l'homme intérieur.* [...]*; ne pas se satisfaire de l'amusante diversité des individus, des époques, des races, mais la fouiller jusqu'à retrouver en dessous ce même homme ordinaire et familier que nous sentons, vous et moi, vivre au fond de nous; - j'avoue que c'est être faiblement équipé pour apprécier congrûment les tableaux et les statues. Je n'apporte pourtant ici pas grand'chose d'autre. J'ignore les moyens spéciaux de l'art. J'ai vu, dans son atelier, plus d'un ami sculpter ou peindre; mais j'épiais moins ses mains que ses yeux. La qualité de l'émotion, c'est à quoi j'étais attentif.*

19 Ibid. p. 253-254. [...] *une mère, tenant son enfant couché contre elle, s'est laissé gagner au sommeil; sa tête lourde est enfoncée à demi dans l'oreiller; son épaule est nue; sa main est ramenée sur le sein qu'elle a donné au nourrisson; tous deux dorment dans la pénombre; la grande lassitude de vivre et de souffrir, sur laquelle Carrière insiste partout, est tempérée ici d'un abandon calme; c'est la grave nuit réparatrice des dépenses excessives du jour.*

20 Ibid, p. 354. *Un sentiment peu à peu me pénètre: celui de la prodigalité de soi jusqu'à en mourrir, qui est l'essence de la maternité; je regarde longuement cette femme aux fortes pommettes de paysanne, exténuée à mesure que l'enfant, près d'elle, s'arrondit et se remplit de vie; j'admire son ossature simple et puissante de Cybèle, et je songe à la dette que nous avons envers les êtres dont le dépérissement nous dispense la vie, depuis notre mère de chair qui a vieilli de nous avoir portés et nourris, jusqu'à la bonne terre brune, avec sa profondeur chaude, qui tout de même s'épuise et se lasse de germer... - Littérature! direz-vous, développement à côté!...*

21 Ibid, p. 354. *- Non pas, car les mots, qui sont les moyens de la littérature, ne contiennent pas l'émotion révélatrice que me donne cette songerie. Je ne les emploie ici que comme des répères entre mon expérience et la vôtre. Ce que j'épouvre, non pas successif et analytique comme je dois le rendre sur cette page, mais simultané, total, intense, ne peut être produit vraiment que par la contemplation de l'art. C'en est l'effet propre.*

22 FRANTZ, Henri. *Notes sur les salons de 1899.* Paris: Bibliothèque de la critique, 1899, p.1-2. *Nous n'avons donc pas la prétention de vouloir juger ici en dernier ressort toutes les oeuvres des salons de 1899, pas plus que celle de corriger les artistes et d'éduquer le public; nous nous bornerons seulement dans la série de nos*

impressions sur les salons, à proposer une opinion, et non pas à l'imposer.

23 Ibid, p.2. *La manière dont le temps détruit bien des jugements, le mépris dans lequel sont tombées des oeuvres longtemps admirées, et toutes les fluctuations des goûts et des opinions suffiraient a nous rendre très méfiants envers nous-mêmes. Chacun appréciant les choses de l'art suivant son tempérament, il ne pourra, semble-t-il, bien juger que les oeuvres conformes à ce tempérament, et lorsqu'il aura pu pénétrer dans la pensée intime de l'artiste qu'il étudie.*

24 LAGRANGE, Léon. *Salon de 1861*. Gazette des Beaux-Arts, v. 4, 1er juin 1861, p.259-260. […] *A toutes les grandes époques de l'art, on aperçoit aisément un but commun au plus grand nombre, un idéal que tous les artistes s'efforcent d'atteindre. Le siècle de Léon X a son idéal, le siècle de Louis XIV a le sien. Les peintres du siècle dernier ont su s'en créer un, et, quand il eut renversé celui-là, David en substitua un autre qui a inspiré les grandes oeuvres de l'Empire et de la Restauration. Que cherchent, que veulent aujourd'hui les artistes qui se préoccupent de vouloir et de chercher quelque chose? Est-ce la beauté antique? Est-ce la grâce voluptueuse? Est-ce la majesté et la noblesse? Est-ce le caractère? Est-ce le beau absolu étudié dans la nature et recomposé d'après elle?*

25 Ibid, p. 260. *Ce n'est ni la beauté ni la grâce que cherchent nos peintres, ni le caractère ni la majesté, ou plutôt c'est tout cela à la fois: mais au-dessus de ces idées particulières plane une idée générale qui les groupe et les rassemble, et qui peut être nommée l'idéal de l'art contemporain. Cette idée, c'est la distinction. Produire une oeuvre distinguée, voilà pour nos peintres la grande affaire.*

26 Ibid. p. 260. *Dessinateurs et coloristes sont d'accord sur ce point, et feront bon marché de la noblesse et de la grâce, du caractère et du reste, pourvu qu'ils atteignent la distinction.*

27 CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 21.

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Doutora em História da Arte pela Université de Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, professora de História da Arte na Escola de Belas Artes da UFRJ, realizou Pós-Doutorado em 2013-14 no *Institut national d'histoire de l'art*, pesquisando os Salões em que foram expostos quadros que se tornaram paradigmáticos na história da arte no Brasil. É membro dos grupos de pesquisa *Entresséculos* (UFRJ) e *História da arte: modos de ver* (Unicamp, UnB e UFRJ).