

## NOVOS AMORES, VELHAS ESTRATÉGIAS: JULES CHAMPFLEURY, ARTE POPULAR E O ATAQUE À ACADEMIA

Daniela Pinheiro Machado Kern – UFRGS

### Resumo

O presente trabalho, mediante a contextualização da publicação da obra *Histoire de l'Imagerie Populaire*, de Jules Champfleury, em 1869, propõe uma análise das estratégias de valorização da arte popular, então um tema pouco reconhecido no domínio da história da arte, adotadas pelo autor em seu livro. A estratégia aqui apontada com destaque é a de ataque à Academia e a todo o sistema oficial de patrocínio e reconhecimento artístico vigente na França na década de 1860. Para verificar o recurso de Champfleury a determinados *topoi* críticos então já bem estabelecidos, também serão estudados textos de outras figuras artísticas formadoras de opinião, relevantes no período, como Desnoyers e Courbet.

**Palavras-chave:** Jules Champfleury; arte popular; Academia.

### Abstract

*This paper, contextualizing the publication of Jules Champfleury's Histoire de l'Imagerie Populaire, in 1869, proposes an analysis of strategies adopted by the author in his book for the recovery of folk art, then a subject rarely recognized in the field of art history. The strategy highlight here is the attack on the Academy and all the official system of patronage and artistic recognition established in France in the 1860s. To verify the use by Champfleury of certain critic topoi then well established, will also be studied texts of other artistic figures that are opinion formers, relevant in this period, as Desnoyers e Courbet.*

**Key words:** Jules Champfleury; folk art; Academy.

Charles Baudelaire (1821-1867) publicou, em 1859, talvez o seu mais ácido comentário ao *Salão* realizado anualmente em Paris. Ele critica artistas premiados, “homens sem alma e sem instrução” (BAUDELAIRE, 1976, p. 611), a academia, a fotografia e seu público. Mas em meio às críticas também encontramos eleições, como a dos artistas que estão em seu panteão particular, tais quais Daumier e Delacroix, e ainda afirmações de princípios, como a que diz respeito à atitude ideal do crítico de arte:

No entanto, o espírito do verdadeiro crítico, como o espírito do verdadeiro poeta, deve estar aberto a todas as belezas; com a mesma facilidade ele aprecia a grandiosidade deslumbrante de César triunfante e a

grandiosidade do pobre habitante dos *faubourgs* inclinado sob o olhar de seu Deus (BAUDELAIRE, 1976, p. 630).

Jules Champfleury (1820-1889), amigo inseparável de Baudelaire entre o final dos anos 1840 e o início dos anos 1850, tomou para si essa definição, quando passou a colocar em prática um projeto de valorização de artes tidas como menores, gráficas ou populares, ainda mais abrangente do que o concebido pelo próprio Baudelaire. Se Baudelaire apenas esboçou seu projeto de escrever sobre a arte da caricatura (já mencionei há pouco sua predileção por Daumier) nos textos *Quelques caricaturistes français* e *Quelques caricaturistes étrangers*, de 1857, Champfleury, por outro lado, levou a cabo a redação de uma alentada *História da caricatura* em cinco volumes. Baudelaire sem dúvida demonstrava um claro interesse por artes que podemos chamar, de modo geral, de não acadêmicas: as melancólicas e, como ele mesmo admitiu, por vezes perturbadoras gravuras de Charles Meryon, os retratos de índios americanos pintados por George Catlin, as gravuras japonesas, que então passavam a ser avidamente colecionadas em Paris, e as caricaturas, políticas ou não, estampadas no efervescente mundo editorial parisiense. Por outro lado, sua relação com o marcadamente popular, e com o gênero de pintura que será postulado pelos realistas, é, para dizer o mínimo, ambígua – para constatar isso, basta que leiamos um de seus textos finais, *Pauvre Belgique!*, publicado postumamente, em 1868, tão ácidos com relação à arte flamenga, fundamental para o cânone realista, que alguns críticos preferem atribuí-los à deterioração mental do autor, na época já bastante doente.

A relação de Champfleury com as artes populares é de natureza diversa, e extremamente positiva em essência. O interesse pelo “popular” surge no jovem escritor e crítico ainda no final da década de 1840. É assim que, nessa época, incentiva a exposição de obras dos irmãos Le Nain, no Louvre, e que anuncia Courbet como figura de proa da pintura realista francesa. Também nessa época, entre 1849 e 1850, Champfleury inicia sua coleção de imagens e artefatos populares de vários tipos, dedicados a eventos comemorativos, devocionais, cômicos, trajes militares, etc. (ASFOUR, 2001, p. 62), o que Clark registra com muita ironia: “Champfleury havia se tornado um colecionador. Ao invés do povo, ele começou a estudar o ‘popular’: velhas pranchas, faiança camponesa, canções, gravuras: arte como um contrapeso ao Socialismo” (CLARK, 1982, p. 66). Clark faz esse

comentário em *Image of People*, obra na qual trata dos anos iniciais da carreira de Courbet. Sua pedra de toque é a atuação política tanto de Courbet quanto de Champfleury, e sob tal ótica sua avaliação deste último é bastante negativa. Para Clark, o interesse de Champfleury pelo “popular” é marca de conservadorismo e mesmo reacionarismo político, trata-se de uma estratégia de pacificação e anulação política do povo, contrária ao potencial político explosivo que outros intelectuais e artistas da mesma geração, caso especial de Courbet, teriam encontrado na exploração do “problema da arte popular”:

Em sua forma mais aguda – em Courbet, em Manet, em Seurat – o problema era o impasse entre explorar formas e iconografia populares para reanimar a cultura das classes dominantes, ou tentar algum tipo de fusão provocativa dos dois, e ao fazer isso destruir a dominação desta última. Em si mesmo, um projeto utópico. Mas um projeto que assombrou a arte francesa, das litografias londrinas de Géricault aos retratos arlesianos de Van Gogh. Eis assim, mais uma vez, a conexão da arte com a ação política (CLARK, 1982, p. 20).

O conservadorismo político fora tematizado anteriormente por um pesquisador pioneiro no estudo do envolvimento de Courbet com as imagens populares, Meyer Schapiro (1941), também lido por Clark. Schapiro, no entanto, propôs uma leitura mais nuançada da relação de Champfleury com a arte popular, destacando não apenas a orientação política conservadora, mas de igual modo a valorização da arte popular em termos novos, formais e temáticos, que empreendeu. Essa última via aberta por Schapiro foi retomada por outra leitora de seu artigo seminal, Amal Asfour (2001), que em *Champfleury: Meaning in the Popular Arts in Nineteenth-Century France* propõe, em primeiro lugar, a hipótese segundo a qual Champfleury trata literatura e imagística populares como “irmãs gêmeas” (ASFOUR, 2001, p. 61), inserindo a ambos os gêneros em um sistema mais amplo de recuperação, preservação e reconhecimento da cultura popular francesa; em segundo lugar, a hipótese que me interessa aqui, a de que “Champfleury isolou a imagem popular como o botânico pode isolar uma espécie particular, com o propósito de observação detalhada” (ASFOUR, 2001, p. 65). Esta hipótese, conforme a qual Champfleury, seguindo o modelo analítico disponibilizado pela ciência da época, e que seria usado em outros domínios artísticos – basta lembrarmos, por exemplo, da abordagem tipológica e morfológica do ornamento que Owen Jones apresentara, em 1856, em

seu *Grammar of ornament* –, isola a arte popular como um gênero particular, portanto digno de estudo, ganha toda a sua estatura quando temos em conta o pano de fundo contra o qual a autora a situa. Antes de Champfleury, considerando-se o levantamento realizado por Asfour, Marolles, Joly e Hennin já haviam estudado e colecionado a imagística popular francesa, com uma abordagem, no entanto, em tudo contrária àquela do crítico realista: para eles, interessava mostrar tais imagens como estágios primitivos de desenvolvimentos artísticos posteriores. A imagística popular era, assim, por eles considerada como formalmente tosca e sem valor que não o histórico.

A consistência do projeto de Champfleury de valorização da arte e da literatura popular é salientada também por Franary, que a localiza em outra dimensão da obra do crítico, a estilística, mediante a comparação de seu modo de escrita com a de outros críticos de arte franceses atuantes no período, como se pode ler a seguir:

Seu uso de anedotas e observações ouvidas aqui e ali confere um sabor popular à sua crítica, que o diferencia de Planche e Thoré, nada inclinados a tais práticas. Champfleury teve por toda a vida uma preocupação com coisas populares, como se demonstra em suas obras eruditas sobre imagística popular, baladas folclóricas, e pinturas realistas. Ainda que essa orientação fosse provavelmente natural para Champfleury, ela foi fortalecida por sua introdução aos escritores românticos alemães, Mürger em particular (FRANARY, 1980, p. 78).

O entusiasmo especial de Champfleury pela arte popular deve ser visto, por outro lado, também como parte de um cenário mais amplo de transformações do cânone no sistema das artes francês, forçado pelos românticos e ampliado pelos realistas. A pergunta “o que é arte” orientava discussões em cafés e nos redutos boêmios de Paris, e velhos mestres que até então gozavam de pouco espaço nas instituições de arte francesas passam a ser resgatados com entusiasmo por uma jovem geração de artistas e críticos de arte, ávida por novos modelos que refletissem valores românticos como espontaneidade, genialidade, sentimentalidade e ingenuidade. A trajetória da recepção de Rembrandt na França do século XIX, cuidadosamente analisada por Alison McQueen em *The rise of the cult of Rembrandt* (2003), é exemplar nesse sentido. Os desenhos de Rembrandt, em que a espontaneidade do artista podia ser observada de modo privilegiado, recebiam pouca atenção no

Louvre na metade do século XIX, apenas seis deles eram expostos (McQUEEN, 2003, p. 89) – se consideramos que ele era o holandês melhor representado, podemos ter uma ideia do quanto os modelos artísticos reivindicados pela nova geração de artistas eram ainda pouco acessíveis. Ainda segundo McQueen (2003), instituições francesas como o Louvre preferiam, sem margem para dúvidas, apresentar como modelos desenhos franceses e italianos. A situação começa a mudar já em 1848, quando Frédéric Villot, curador do Louvre e amigo de Champfleury, em meio ao fervor revolucionário resgata do acervo do museu vários Le Nain e também passa a elogiar o desenho de Rembrandt por sua “energia” (McQUEEN, 2003, p. 88). McQueen chama a atenção de igual modo para a visão que Charles Blanc, crítico de arte e primeiro editor da influente *Gazette des Beaux-Arts*, apresentava sobre o desenho de Rembrandt, que percebia como distinto do desenho praticado na Academia. Mais do que isso, ele deveria ser copiado pelos artistas iniciantes, em seus estudos, uma vez que representa um momento crucial de ruptura na história da arte. Outra vez conforme McQueen,

Ele [Blanc] depois declarou sua aprovação aos desenhos de Rembrandt de modo mais enfático, asseverando que eles haviam se afastado da tradição e “quebrado a cadeia da arte” que se estendia da antiguidade clássica até a arte italiana durante o Renascimento (McQUEEN, 2003, p. 87).

Champfleury compartilha dessa visão entusiástica acerca da obra de Rembrandt. Ele admira não apenas o velho mestre holandês (admiração que deixa impressa em vários de seus escritos), mas também outros artistas e escolas que ficam à margem do cânone acadêmico então vigente, como Paul Veronese, Delacroix, Chardin, os já mencionados Le Nain, e as escolas espanhola, flamenga e francesa (BOUVIER, 1913, p. 215). No entanto, para estabelecer o valor do novo cânone e disso convencer o público, urgia a adoção de uma estratégia retórica capaz de criar imagens que o tornassem verossímil e, mais do que isso, desejável. Champfleury, com a intenção de defender, portanto, as tantas vertentes artísticas marginalizadas que despertavam o seu interesse e mesmo o seu instinto de proteção, adota em seus textos um recurso amplamente utilizado ao longo da história da crítica e muitas vezes bem-sucedido em seu intuito de chamar a atenção, suscitando polêmica: o traçado de oposições e contrastes entre o cânone que se deseja valorizar e aquele que se deseja desmerecer. No caso específico de Champfleury e de seus

contemporâneos, o alvo principal é o sistema oficial de arte instituído na França, metaforizado pela imagem da Academia.

O jovem Champfleury, ainda nos anos 1840, vê com olhos críticos os pintores acadêmicos. Nas palavras de Bouvier, “Com exceção de Delacroix, nenhum parecia para ele possuir os dons magníficos de um Rembrandt ou de um Veronese” (BOUVIER, 1913, p. 217). Prosseguindo em sua análise, Bouvier sublinha a aversão que Champfleury sente por Ingres, para ele a epítome da arte acadêmica:

Ele o compara a Ponsard, dele faz o representante por excelência da pintura burguesa. Ele o associa a Thiers, ao júri, aos membros do Instituto. Nele repreende a princípio o fato de se ater à exata imitação do detalhe mal colocado, em seguida de ser acadêmico, nobre e clássico. Ingres encobre e atenua com uma sombra acinzentada o brilho da realidade (BOUVIER, 1913, p. 218-219).

Nos comentários que escreve sobre o Salão de 1849, Champfleury também ataca, de modo geral, conforme observação de Asfour, a arte ali exposta, que se caracterizaria pela “falta de vida e pela artificialidade, [...] resultado do uso inapropriado do tema e do detalhe clássico” (ASFLOUR, 2001, p. 71). Atacar a arte acadêmica não é privilégio, contudo, de Champfleury, ou ainda de críticos do século XIX. Bernadette Fort identificou o que chamou de “carnavalização” do salão de Paris em uma série de panfletos, em boa parte anônimos, publicados antes da Revolução Francesa, como o inusitado *Pique-nique convenable à ceux qui fréquentent le Salon, préparé par um aveugle* [*Piquenique conveniente para aqueles que freqüentam o Salão, preparado por um cego*], de 1781 (FORT, 1989, p. 372). Nesses panfletos obras e artistas expostos no salão são ridicularizados, muitas vezes por alguém que, por motivos variados, nada sabe sobre arte e se coloca na posição cômica de crítico e especialista, tal qual uma pessoa do povo ou, como vimos, um cego.

Pevsner, em um estudo bem mais abrangente sobre a história das academias de arte europeias desde sua criação, identifica na contraposição entre arte acadêmica, pública, e as correntes artísticas experimentais, privadas, o próprio elemento propulsor que coloca em movimento, para o bem e para o mal, em determinados momentos, o mundo da arte:

Só é possível interpretar corretamente a arte do século XIX, assim como a do século XVII, pelo prisma de uma tensão contínua entre seu aspecto público e seu aspecto privado. A arte reconhecida, isto é, a das academias, a arte do grande estilo em sua encarnação burguesa, opunha-se à arte experimental de caráter antiacadêmico destituído de objetivo ou de *status* social. Um abismo separa um Robert-Fleury e Daumier na Paris de 1850, os artistas pré-vitorianos e os pré-rafaelitas de Londres em 1850 (PEVSNER, 2005, p. 267).

O teor dos ataques dos antiacadêmicos aos acadêmicos também é esmiuçado por Pevsner por meio de um sem-número de exemplos concretos. Não é difícil, aliás, encontrá-los. Deixemos que o próprio Pevsner nos explique o motivo:

Há relativamente poucos livros publicados no século XIX com uma visão positiva sobre o sistema público de educação artística; depois de 1860, eles vão se tornando cada vez mais raros. Em compensação, existem incontáveis textos de pintores e escultores desancando as academias. O amor à liberdade, que foi uma característica original do *Sturm und Drang* e da escola romântica, havia sobrevivido à reação pró-acadêmica dos nazarenos e seus discípulos (PEVSNER, 2005, p. 278).

Certamente Champfleury contribuiu, e muito, para engrossar o coro dos descontentes, como se pode depreender do que foi visto até aqui. Em seu famoso manifesto realista, na verdade uma carta pública que escreveu a George Sand (a quem pessoalmente não admirava, diga-se de passagem), em setembro de 1855, em defesa da malfadada exposição individual realizada naquele mesmo ano por Coubert, na Rue Montaigne, em Paris, Champfleury, em meio aos argumentos de defesa do amigo, afirma: “temo as escolas como temo a cólera” (CHAMPFLEURY, 1857, p. 271). O sistema como um todo, com seus críticos, artistas consagrados e professores acadêmicos, Champfleury passionadamente classifica como sendo composto de uma “plebe de ignorantes, de invejosos, de impotentes” (CHAMPFLEURY, 1857, p. 272).

Durante toda a década de 1850 os pintores que se consideram ou são considerados pela crítica como realistas sofrem sistemáticas rejeições de suas obras no Salão, logo o tom duro, agressivo do texto de Champfleury denota uma intenção real de provocar, de agir sobre o estado de coisas vigente, apontando veementemente a necessidade de revisão completa dos critérios de avaliação empregados para a seleção de obras e artistas expostos em espaços institucionais. Esse debate atinge o seu ápice na década de 1860. O ano de 1863 é particularmente emblemático, pois

nele ocorre tanto o célebre Salão dos Recusados como o início da reforma da École des beaux-arts, ambos decretados por Napoleão III. Se o Salão permite ao público apreciar (ou rejeitar) as obras que o Júri oficial desqualificara, a reforma da École visava levar para o ambiente oficial de ensino de artes justamente muitas das qualidades reconhecidas naquelas obras recusadas, apreciadas pelo ideário romântico e realista, tais como, segundo McQueen, “originalidade e ideias relacionadas como espontaneidade, ingenuidade, autenticidade, pureza e verdade” (McQUEEN, 2004, p. 89).

É, a propósito, bem ao final da década de 1860 que Champfleury, de resto defensor de todas essas qualidades elencadas por McQueen, publica a obra que a partir de agora irá nos ocupar, a saber, a *Histoire de l'imagerie populaire* (Fig. 1). Logo na dedicatória a Reinhold Koehler, conservador da Biblioteca Grã-Ducal de Weimar, Champfleury estabelece um paralelo metafórico entre diferentes classes sociais, que ecoa aquele entre a arte experimental não acadêmica e a arte acadêmica: o filho do pobre, bem arrumado, é superior ao doentio filho de príncipe magnificamente vestido (CHAMPFLEURY, 1896). No Prefácio, parte do livro que irei analisar brevemente nessa comunicação, as críticas ao sistema acadêmico e suas ramificações, bem como os paralelos que visam valorizar a arte popular são mais detidamente traçados. É preciso estudar a arte popular, antes de mais nada, porque ela está prestes a desaparecer:

Encontramos monumentos assírios; não encontramos a imagem popular, destruída pelas crianças, destruída pelo sol, pela umidade, destruída com as paredes das casas que são demolidas e, tanto pior, destruída com muita frequência por aqueles que têm a missão de conservar, os colecionadores, isto é, os conservadores por excelência (CHAMPFLEURY, 1869, p. IX-X).

Se os colecionadores destroem as imagens populares é por não reconhecer nelas valor, e é esse mal que Champfleury, com seu livro, pretende corrigir. Com esse intuito, ele procede a algumas aproximações que deveriam realmente soar bombásticas: é preciso que as imagens de Épinal (Fig. 2) “sejam conservadas tão religiosamente quanto um Marco Antônio” (CHAMPFLEURY, 1869, p. XI), elas demandam, em suma, uma “nova arqueologia”.

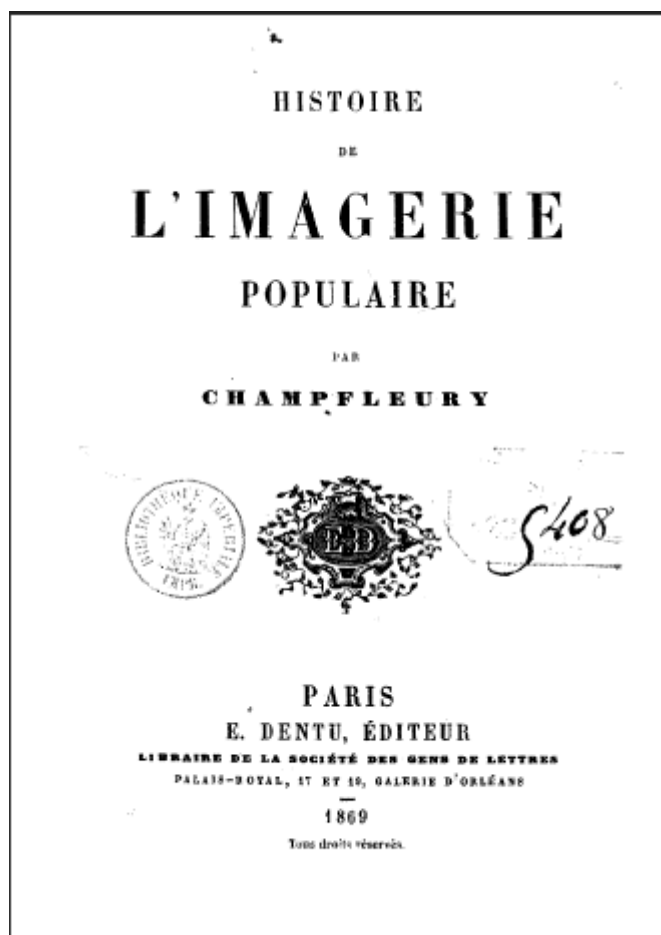


Fig. 1. Jules Champfleury: Histoire de l'imagerie populaire (folha de rosto)  
Paris, E. Dentu Éditeur, 1869

Os colecionadores de gravuras, por sua vez, são “ignorantes”, entre outros motivos, porque desprezam as imagens populares devido a suas cores “bárbaras”:

- “Que cores bárbaras!”, dizem eles.
- Menos bárbaras que a arte medíocre de nossas exposições, em que uma habilidade de mão universal faz com que dois mil quadros pareçam saídos de um mesmo molde (CHAMPFLEURY, 1869, p. XI).

O argumento de que obras acadêmicas saíam de um mesmo molde já figurava correntemente no discurso crítico francês. Exemplo é o trecho a seguir, que podemos ler em Fernand Desnoyers (1828-1869), crítico e escritor, amigo de Courbet, Baudelaire e Champfleury, autor de um volume sobre o Salão dos Recusados, publicado no calor do momento, em 1863: após discorrer sobre a unidade de critérios utilizados pela Academia para rejeitar sistematicamente os realistas, ele afirma que apenas são aceitas as obras “servilmente imitadas, eternamente sonhadas da mesma maneira, - tiradas de um molde uniforme”

(DESNOYERS, 1863, p. 7). Desnoyers acrescenta que os pintores de talento, originais, têm de “lutar toda a vida e empregar meios maliciosos para se fazer admitir” na Academia (DESNOYERS, 1863, p. 8). O discurso de Desnoyers sobre o artista de gênio também aparece em Champfleury, que dele se vale para discorrer sobre o artista popular. Deste modo, Champfleury percebe semelhanças entre as obras do artesão popular e as do homem de gênio, que, por contraste, afastam-se inteiramente dos “produtos das escolas e das falsas tradições” (CHAMPFLEURY, 1869, p. XI-XII). Ambos são originais, espontâneos e livres. Essa aproximação, um engenhoso artefato retórico, nada tem de simples: o artesão popular e o artista de gênio compõem suas obras de maneiras bastante diversas, nem sempre compatíveis (o primeiro lida com convenções e o segundo, ao menos no plano do discurso, as rejeita). Champfleury tenta, aqui, aproveitar a simpatia que a causa do artista genial já angaria entre seu público leitor e canalizá-la para a arte popular, algo que teria fortes consequências no desdobramento dos movimentos modernos, como defende Asfour (2001), ao indicar um caminho possível que os artistas poderiam percorrer em busca de autenticidade, originalidade e demarcação da individualidade.



Fig. 2. Image d'Épinal: Le crédit est mort

Jules Champfleury: *Histoire de l'imagerie populaire*, p. XV

Paris, E. Dentu Éditeur, 1869

Os selvagens também são evocados por Champfleury, que equipara um ídolo talhado em um tronco ao Moisés de Michelangelo, uma vez que ambos, selvagem e artista genial, têm em comum a audácia, a ignorância e a ruptura com as regras

(CHAMPFLEURY, 1869, p. XII). Ambas as estátuas são também, para Champfleury, superiores às estátuas acadêmicas expostas no Salão. Aproximando agora esses paralelos, já temos aqui uma equivalência, por inferência, entre artistas populares, selvagens e artistas geniais. Champfleury chama a atenção para o fato de que a condição que permite compreendê-los é o afastamento, por parte do observador, dos artistas acadêmicos, que trabalham a partir de fórmulas prontas.

Estabelecida a equivalência artista popular (ou selvagem) e artista genial, Champfleury prepara o terreno para aproximar agora as imagens populares das gravuras em madeira renascentistas, e as imagens d'Épinal das telas da escola espanhola (CHAMPFLEURY, 1869, p. XII). Um modelo a ser evitado (além de Ingres), e nisso Champfleury está de pleno acordo com Courbet, é o artista provavelmente mais emulado no século XIX, Rafael. A crítica de arte também não recebe elogios, pois se ocupa, em sua opinião, com “misérias e inutilidades” (CHAMPFLEURY, 1869, p. XIX). A defesa de Champfleury da arte popular não culmina, no entanto, no desejo de que essa arte se torne ela mesma a base da arte acadêmica: “Aqueles que estudam a imagística popular não pretendem que se abra um curso sobre esse tema na *École des beaux-arts*. Não se trata de modo algum de arte acadêmica” (CHAMPFLEURY, 1869, p. XXXII).

Ainda que essa afirmação possa parecer até certo ponto sincera, a declaração seguinte se apresenta mais como uma estratégia de conciliação com as opiniões de leitores mais ortodoxos, indicando, em última instância, o desejo real do autor de que a arte popular ingresse nos estudos de história da arte, intenção com a qual ele contribui mediante a própria natureza de sua obra: “Da imagística decorrem ainda diversos ensinamentos históricos; e se não se julgar digno fazer entrar, mesmo na mais baixa posição, a imagem na história da arte, ela terá seu lugar no primeiro posto na história dos costumes” (CHAMPFLEURY, 1869, p. XIII).

Imerso nas discussões sobre a posição da imagem popular na história da arte, sobre sua função pedagógica, que ele defendia, e sobre os problemas da Academia, Champfleury tem de enfrentar o impasse comum em sua época: seria mesmo a saída para o ensino de arte abolir as instituições acadêmicas? Pouco tempo depois da publicação da *Histoire de l'imagerie populaire*, com a eclosão da Comuna de Paris, em 1871, um Courbet entusiasmado, que há muito já não mantinha com

Champfleury relações de amizade, acreditou que sim. Em uma carta a seus colegas, publicada em 18 de março daquele ano, ele anuncia o seguinte:

As academias e o Instituto, que querem sustentar apenas arte convencional e trivial, de modo que possa ser julgada por aqueles que a eles pertencem, são necessária e sistematicamente opostos a quaisquer novas criações da mente humana e infligem mortes martirizantes a todos os homens inventivos e talentosos, em detrimento da nação e para a glória de uma tradição e doutrina estéreis.

Olhemos, por exemplo, o exemplo deplorável da École des beaux-arts, patrocinada e subsidiada pelo governo. Aquela escola não apenas desvia nossa juventude como nos priva da arte francesa, com seus belos antecedentes, favorecendo acima de tudo a túrgida e religiosa tradição italiana, que vai contra o espírito de nossa nação.

Essas condições podem apenas perpetuar a escola da arte pela arte e a produção de obras estéreis sem caráter ou convicção, enquanto nos priva, sem compensação, de nossa própria história e espírito (COURBET apud CHU, 1992, p. 407).

Durante a Comuna, mesmo concordando com vários dos pontos assinalados aqui por Courbet, Champfleury não se manifestou. A arte popular deveria pacificar o povo (ideia que ele já expressara em *Histoire de l'imagerie populaire*), e soluções intempestivas como a do fechamento das Academias, proposta por Courbet ainda em 1871, não eram de seu agrado. Contudo, mesmo politicamente cada vez mais conservador com o passar dos anos, Champfleury estabeleceu algumas relações, em seus escritos, que iriam se naturalizar no pensamento artístico de vanguarda, relações que até então não haviam sido expressas com tanta clareza e veemência. Deste modo, ao afirmar, na conclusão de seu *Prefácio*, que a obra de arte original é, em essência, ingênua e popular, Champfleury procurou consolidar o interesse que a arte popular deveria despertar em toda uma gama de interessados em arte que estava descontente com a Academia: colecionadores, críticos e, sobretudo, artistas, que poderiam procurar nessa fonte popular, prestes a secar em virtude da preferência, mesmo entre os camponeses, pelo “chic moderno” importado de Paris, novas possibilidades não apenas temáticas, mas também formais e expressivas.

## Referências

ASFOUR, Amal. *Champfleury meaning in the popular arts in nineteenth century France*. Frankfurt: Peter Lang, 2001.

BAUDELAIRE. Salon de 1859. In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes* t. II. Paris: Gallimard, 1976. p. 608-682. (Bibliothèque de la Pléiade)

BOUVIER, Émile. *La Bataille réaliste: 1844-1857*. Paris: Fontemoing & Cie., Édité., 1913.

CHAMPFLEURY, Jules. *Histoire de l'imagerie populaire*. Paris: E. Dentu Éditeur, 1869.

CHAMPFLEURY, Jules. *Le Réalisme*. Paris: Michel Lévy, 1857.

CHU, Petra ten-Doesschate (Ed.). *Letters of Gustave Courbet*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

CLARK, T. J. *Image of the people*. Gustave Courbet and the 1848 Revolution. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1982.

DESNOYERS, Fernand. *Salon des Refusés: la peinture en 1863*. Paris: Azur Dutil, Éditeur, 1863.

FORT, Bernadette. Voice of the Public: The Carnivalization of Salon Art in Prerevolutionary Pamphlets. *Eighteenth-Century Studies*, v. 22, n. 3, p. 368-394, Spring, 1989.

FRANARY, David A. *Champfleury, the realist writer as art critic*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.

McQUEEN, Alison. *The rise of the cult of Rembrandt*. Reinventing an Old Master in Nineteenth-Century France. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHAPIRO, Meyer. Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v. 4, n. 3/4, p. 164-191, Apr., 1941 - Jul., 1942).

### **Daniela Kern**

Professora Adjunta do PPGAV e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Trabalha com história e historiografia da arte e da crítica de arte moderna, e é autora de *Paisagem Moderna: Baudelaire e Ruskin* (Porto Alegre: Sulina/PPGAV-UFRGS, 2010). Traduziu para o português, entre outras obras, *O sentido de ordem* (Phaidon/Bookman, 2012, no prelo), de E. H. Gombrich.