



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **A “Primeira Missa” de Victor Meirelles e mais três pinturas no Salão de Paris em 1861**

Ana Maria Tavares Cavalcanti - Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

**Resumo:** Victor Meirelles (1832-1903) era pensionista na Europa quando expôs o quadro *Première messe célébrée au Brésil* no Salon des Champs-Élysées de 1861. A presença da Primeira Missa na exposição parisiense nos estimula a investigar se e como o meio artístico francês marcou essa obra paradigmática para a arte brasileira. Algumas perguntas se colocam: Que pinturas do Salão mereceram destaque nas críticas publicadas em Paris? O que os franceses de meados do século XIX esperavam da arte e dos artistas? Em que aspectos a pintura de Victor Meirelles atendia às expectativas do meio artístico francês? Em busca de respostas a essas questões veremos três dos quadros mais citados nas resenhas sobre o Salão - *L'Attente*, de Jean-François Millet; *Phryné devant le tribunal*, de Jean-Léon Gérôme; e *Bernard Palissy*, de Jean Hégésippe Vetter - assim como as críticas que receberam.

**Palavras-chave:** Salão de Paris de 1861. Crítica de arte. Pintura histórica. Victor Meirelles.

**Résumé:** Victor Meirelles (1832-1903) était pensionnaire de l'Etat Brésilien en Europe quand il exposa la Première messe célébrée au Brésil au Salon des Champs-Élysées en 1861. La présence de la Première messe parmi les oeuvres du Salon nous encourage à chercher de quelle façon le milieu artistique français a marqué cette peinture paradigmatique pour l'art brésilien. Ainsi, quelques questions se posent: Quelles peintures ont été mises en évidence par la critique parisienne? Qu'est-ce que les Français attendaient des artistes? Sous quels aspects la peinture de Victor Meirelles répondait-elle aux attentes du milieu artistique français? En quête des réponses, nous verrons trois des tableaux les plus cités en 1861 - L'Attente, de Jean-François Millet, Phryné devant le tribunal, de Jean-Léon Gérôme, et Bernard Palissy, de Jean Hégésippe Vetter – ainsi que les critiques qu'ils ont reçu.

**Mots-clés:** Le Salon de Paris de 1861. Critique d'art. Peinture d'histoire. Victor Meirelles.

No século XIX, a formação dos artistas brasileiros se iniciava na Academia Imperial das Belas Artes e se completava com um estágio na Europa. Se a todos era recomendada a visita à Itália, berço do Renascimento, quando se tratava da arte contemporânea, a França era a referência. Uma das atividades que se esperava dos artistas em Paris era a participação nos Salões de belas

artes. Para aprofundar o estudo sobre a experiência artística dos brasileiros na Europa, é proveitoso conhecer esses eventos que agitavam a sociedade parisiense.

Os catálogos das exposições da segunda metade do século XIX registram o aumento do número de artistas no *Salon* a cada ano. A essa afluência de artistas correspondia a presença de visitantes prontos a opinar sobre as polêmicas divulgadas pela crítica. Estudar as relações do público francês com a arte dos Salões nos ajuda a compreender o mundo artístico com o qual os brasileiros aprendiam a lidar. Teriam os debates em voga marcado sua produção? Acreditamos que sim. Ao frequentar os ateliês dos mestres e apresentar suas obras nos Salões, também eles participavam da vida artística da cidade. Os que eram pensionistas e tinham obrigações junto à Academia no Rio deviam atender a uma dupla demanda. Se por um lado procuravam corresponder às expectativas do público carioca, pois após serem realizadas em Paris suas obras eram enviadas ao Brasil onde eram expostas; por outro, respondiam à diversidade de expressões artísticas e à crítica francesas.

Para verificar essa hipótese, vejamos a participação de Victor Meirelles de Lima (1832-1903) no *Salon des Champs-Élysées* de 1861 onde apresentou a *Primeira Missa no Brasil*, quadro que se tornaria sua obra mais conhecida e um marco da arte brasileira.

Com essa tela, o pintor dava provas da maturidade alcançada após oito anos de estudos na Europa. Em 1853 ele partira do Brasil depois de ter vencido o concurso

para o Prêmio de Viagem no ano anterior. Passara quatro anos na Itália e ao final de 1856 seguira para Paris onde permaneceu até 1861. O fecho de ouro de seu périplo europeu foi a apresentação da *Primeira missa* no *Salon*.

A importância que era dada à participação no Salão parisiense ficou documentada no livreto oficial da Exposição Geral de Belas Artes de 1860, quando o estudo para a tela foi exposto no Rio de Janeiro. Ali consta a seguinte explicação: “esboceto original do quadro, ultimamente acabado pelo senhor Vítor, em Paris, e que tem de ser apresentado na Exposição geral das Belas Artes daquela capital, em maio de 1861.”<sup>1</sup>

É significativa a expressão “tem de ser apresentado”. Àquela altura, Meirelles não tinha como saber se *A Primeira missa* seria aceita pelo júri francês, já que as inscrições para o *Salon des Champs-Élysées* ainda não estavam abertas, só começariam em 20 de março de 1861,<sup>2</sup> ou seja, três meses depois do vernissage da Exposição de 1860 no Rio.<sup>3</sup> O brasileiro ainda não estava inscrito no certame e já havia uma determinação sobre a necessidade de expor sua obra no Salão oficial em Paris.

O projeto foi bem sucedido. O quadro foi exposto sob

---

<sup>1</sup> ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES. Notícia do Palácio da Academia Imperial das Bellas Artes do Rio de Janeiro e da Exposição de 1860 apud LEVY, Carlos Roberto Maciel. **Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes**. Período Monárquico, Catálogo de artistas e obras entre 1840 e 1884. Rio de Janeiro: Pinakothek, p.135.

<sup>2</sup> MINISTÈRE D'ÉTAT – DIRECTION GÉNÉRALE DES MUSÉES IMPÉRIAUX. **Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture** des artistes vivants, exposés au Palais des Champs-Élysées le 1<sup>er</sup> mai 1861. Paris: Charles de Mourgues Frères, 1861, p. XXI.

<sup>3</sup> Consta na Ata da Sessão da Congregação da Academia Imperial de 23 de novembro de 1860, que a Exposição seria aberta em dezembro daquele ano. O documento está disponível na página do Museu D. João VI da Escola de Belas Artes da UFRJ em <http://docvirt.com/MuseuDJoaovI/>

o número 2183 conforme consta no catálogo que traz um pequeno parágrafo explicativo: "Na sexta-feira 1º de maio de 1500, Frei Henrique celebrou a missa na presença dos selvagens que pareceram prestar à cerimônia a mais viva atenção, e todos se levantaram no momento do evangelho."<sup>4</sup>

A descrição destaca a tranquilidade dos índios que acompanharam a missa imitando os portugueses. No mesmo sentido Victor Meirelles inseriu, no ano seguinte, uma nota no catálogo da Exposição Geral de 1862 no Rio, quando a tela finalizada foi apresentada ao público nacional. Aqui o artista se alongava em detalhes, descrevendo a sequência de acontecimentos que antecederam a missa, e ao final concluía:

Refere ainda Vaz de Caminha que os selvagens (tribo Tupiniquim), correram em grande número ao lugar da solenidade, e ali mostraram dar grande atenção à cerimônia sagrada, fazendo-se notar entre eles um velho, que parecia compreender e explicar aos outros a santidade daquele ato.<sup>5</sup>

Mais uma vez se enfatiza a ideia de que os índios acompanharam a missa tranquilamente. Diferente é a descrição do quadro que se encontra numa publicação francesa de 1861:

Cena interessante, cujos personagens principais são os índios. **Suas fisionomias exprimem o espanto, a emoção** que lhes causa o espetáculo imponente do qual são testemunhas.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> MINISTÈRE D'ÉTAT, op. cit., p.263, tradução nossa. Segue o texto original em francês: "Le vendredi 1<sup>er</sup> mai 1500, le P. Henrique célèbre la messe en présence des sauvages qui semblèrent prêter à la cérémonie l'attention la plus vive et se levèrent tous au moment de l'évangile."

<sup>5</sup> ACADEMIA IMPERIAL DAS BELLAS ARTES apud LEVY, op. cit., p.147.

<sup>6</sup> **Notices explicatives, historiques, biographiques sur les principaux ouvrages**

De fato, mesmo tendo pintado o velho índio que explica aos demais o que se passa, Meirelles acrescentou outros nativos que se mostram receosos. (Figura 1)



Figura 1 - Victor Meirelles de Lima (1832-1903). *A Primeira Missa no Brasil*, 1860 óleo s/tela - 268 x 356 cm. MNBA – Rio de Janeiro

Comenta-se que a “primeira missa” foi escolhida como tema desse quadro por representar o encontro harmonioso entre índios e portugueses. Contudo, olhando com atenção, vemos que ali já se apresentam conflitos latentes. Parece que o pintor declara algo por escrito e diz outra coisa na tela.

---

**de peinture et de sculpture exposés au Palais des Champs-Élysées**, Année 1861. Paris, Plon, 1861, p.54 apud COLI. Primeira missa e invenção da descoberta. In: ADAUTO (Org.). *A Descoberta do homem e do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.121, tradução nossa, grifo nosso. Texto original em francês: *Scène intéressante, dont les principaux personnages sont des Indiens. Leur traits expriment l'étonnement, l'émotion, que leur cause le spectacle imposant dont ils sont les témoins.*

Provavelmente, no entanto, o próprio não concordaria com essa interpretação. É o que se depreende de um relato feito por Félix Ferreira, autor do primeiro livro de história da arte no Brasil (1885):

Acabava o Sr. Victor de dar os últimos toques na *Primeira missa no Brasil*, a pedra angular do edifício de sua glória e ainda hoje a obra capital das suas produções, quando, visitando o seu ateliê, Gonçalves de Magalhães,<sup>7</sup> depois de contemplar por longo tempo o inspirado quadro, disse ao artista: 'como foi o senhor feliz em simbolizar a curiosidade dos selvagens nesse grupo de crianças que precede os adultos', e apontava para o troço de indígenas que se aglomerava em uma das extremidades da tela; o pintor sorriu e se calou. Não havia sido, porém, tal a sua intenção, mas sim interromper com esses corpos menores a monotonia das pernas nuas dos maiores, que não podia, sem transgressão da verdade, nem vesti-las nem variá-las na cor.<sup>8</sup>

De acordo com Félix Ferreira, as preocupações que guiaram Victor Meirelles eram de ordem formal. As figuras das crianças serviriam unicamente para dar variedade à composição. Porém, se o que interessava ao artista era simplesmente evitar a repetição, por que dar expressões de medo às figuras? Não por acaso, certamente. Contemplando a tela no museu, os espectadores atuais podem observar os gestos de cada personagem e tirar suas próprias conclusões.

Após essas considerações sobre o quadro, voltemos ao Salão de 1861. Vejamos como se deu a exposição realizada de 1º de maio a 1º de julho no *Palais des Champs-Élysées*.<sup>9</sup> A primeira observação a ser feita

<sup>7</sup> Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) – Poeta brasileiro, um dos pioneiros do Romantismo no Brasil.

<sup>8</sup> FERREIRA, Félix. **Belas artes, estudos e apreciações**. Introdução e notas de Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 162. [A primeira edição da obra de Félix Ferreira é de 1885].

<sup>9</sup> O prédio foi construído em 1855 para a Exposição Universal, quando recebeu o

é quanto ao número de pinturas apresentadas: ao todo 3146!<sup>10</sup> Quantidade espantosa, sobretudo se comparada às Exposições Gerais do Rio de Janeiro. A de 1860, por exemplo, de acordo com dados levantados por Carlos Roberto Maciel Levy, teria um total de 224 itens, incluídas aí pinturas, esculturas, moedas, e outros...<sup>11</sup>

A segunda observação se refere à diversidade das pinturas convivendo lado a lado nas paredes do Palácio dos Champs-Élysées. Sobre essa diversidade, é interessante mencionar o comentário de Théophile Gautier (1811-1872) em seu *Abécédaire du Salon de 1861*. O crítico, após comentar que em Salões de décadas anteriores eram acirradas as disputas entre clássicos e românticos, afirma que nos últimos anos:

A própria arte se modificou profundamente: não há mais antíteses violentas, nem adversários furiosos, nem doutrinas excludentes, nem rivalidades de escola. Os deuses verdadeiros ou falsos já não possuem seguidores fiéis: **cada qual é seu deus e sacerdote**.<sup>12</sup>

Ou seja, cada artista defendendo sua proposta, o cenário se fragmentava em individualidades que não se aglutinavam em grupos coesos. E Gautier continua: “A classificação, mesmo por gêneros, já não é possível. A maior parte dos quadros escapam às antigas categorias

---

nome de *Palais de l'Industrie*. Em seguida passou a abrigar o Salão anual e ficou conhecido como *Palais des Champs-Élysées*. Ao final do século foi demolido para dar lugar ao *Grand Palais* e ao *Petit Palais* por ocasião da Exposição Universal de 1900. As datas de abertura e encerramento do Salão se encontram no catálogo oficial. Vide MINISTÈRE D'ÉTAT, op. cit., p. XIX.

<sup>10</sup> O número total de pinturas expostas se encontra no catálogo do Salon de 1861 já citado. MINISTÈRE D'ÉTAT, op. cit., p. 386.

<sup>11</sup> LEVY, op. cit., p.125-135.

<sup>12</sup> GAUTIER, Théophile. **Abécédaire du Salon de 1861**. Paris: E. Dentu, 1861, p.8, tradução nossa, grifo nosso.

tão cômodas: história, gênero, paisagem; quase nenhum aí se encaixa rigorosamente.”<sup>13</sup>

Como é pertinente essa observação! Sempre nos pareceu difícil distinguir tais categorias! Descobrimos que essa dificuldade já era apontada pelo crítico no século XIX que, por fim, conclui: “Diversidade infinita sem grande originalidade, tal nos parece ser o caráter do Salão de 1861”.<sup>14</sup>

Talvez por conta dessa diversidade, os organizadores do Salão daquele ano inovaram no método para dispor os quadros em exposição. Usaram nas salas a ordem alfabética habitualmente usada no catálogo. É ainda Gautier quem comenta:

Além disso, a classificação das telas foi feita, esse ano, por ordem alfabética. Os quadros se seguem nas paredes da exposição como no livreto: começando na letra A até a letra Z. Coisa surpreendente, a aproximação que é resultado do acaso da letra se iguala à colocação refletida e discutida. Não há muitos disparates. Demorados testes não teriam sido mais bem sucedidos e ninguém pode se queixar.<sup>15</sup>

A novidade do uso da ordem alfabética na montagem foi bem recebida. Sua neutralidade garantia igualdade de condições para a localização dos trabalhos.

Quanto à diversidade de estilos, a convivência de obras tão diferentes entre si parece refletir a consciência da diversidade histórica, ou seja, a percepção de que os hábitos sociais e estruturas de pensamento variaram no correr dos séculos. Esse sentimento ganhava força

---

<sup>13</sup> Ibid., p.9.

<sup>14</sup> Ibid., p.9.

<sup>15</sup> Ibid., p.9-10.

no século XIX e cada vez mais as diferenças entre as manifestações artísticas que se sucederam no tempo eram notadas. Classificavam-se as tendências e simultaneamente valorizavam-se todas elas. A arte do presente não eliminava o valor da arte do passado que permanecia acessível e admirada nos museus, nos livros ou no mercado de arte. É o que comenta o crítico Albert de La Fizelière (1819-1878) em seu *Salon en miniature*, em 1861:

Não se trata, em matéria de arte, de ultrapassar, nos séculos XIX ou XX, as obras de arte do dezesseis, ou os esplendores da antiguidade. Não creio que isso seja possível, já que a natureza, eterna, não é mais bela hoje que ontem. A única perfeição à qual devemos aspirar é a de formular em produções refinadas, se pudermos, até o ideal, as **relações que existem entre a poesia imutável e o estado presente dos costumes, das ideias, das necessidades e da filosofia**, levando em conta, bem entendido, as diferenças de organização que fazem dos homens de um mesmo tempo seres suscetíveis de se emocionar e se impressionar com expressões artísticas as mais opostas.

É assim que Fídias ou Praxíteles, Rafael, Ticiano, Corregio ou Michelangelo, que Prudhon, Ingres ou Delacroix, podem e devem simultaneamente despertar a admiração dos homens e glorificar em si o gênio das artes.

**As escolas classificam as épocas sem dividi-las**, ou ao menos deveria ser assim; pois as escolas não são feitas para fazer prevalecer um princípio sobre o outro, mas para desenvolver, segundo suas regras respectivas, o princípio absoluto do belo aplicado **à sua maneira particular de sentir e à sua faculdade especial de expressar**.<sup>16</sup>

Fizelière, que além de crítico era historiador, expõe muito bem o entendimento de que cada época teria uma “maneira particular de sentir”, sendo que todas essas maneiras seriam válidas. O exemplo do ecletismo arquitetônico pode ajudar na compreensão

---

<sup>16</sup> FIZELIÈRE, Albert de la. **A-Z ou Le Salon em Miniature**. Paris: Poulet-Malassis et de Broise, 1861, p.5, tradução nossa, grifo nosso.

desse processo. Assim como para os arquitetos ecléticos atuantes em meados do século XIX todos os estilos do passado estavam disponíveis para serem usados e reinventados, também os amadores de arte percebiam o patrimônio artístico acumulado nos séculos anteriores em sua diversidade, e já não estabeleciam uma escala valorativa de certos estilos em detrimento de outros. Logo, os artistas se viam estimulados a buscar nos diversos estilos conhecidos, a expressão mais adequada a seu temperamento ou ao tema de seu trabalho.

De todo modo, a variedade atordoante e a imensa quantidade de obras expostas dificultavam a tarefa dos críticos. Era impossível falar de todos os quadros. Alguns artistas e trabalhos acabaram sendo privilegiados e receberam mais atenção, fosse para o bem ou para o mal.

A partir de uma primeira leitura de críticas escritas em 1861, selecionamos três pinturas históricas diversas umas das outras que foram muito citadas em jornais e revistas: *A Espera (L'Attente)*, na qual Jean-François Millet (1814-1875) apresenta uma cena bíblica do livro de Tobias; *Frineia diante do Tribunal (Phryné devant le tribunal)*, uma cena da história da Grécia antiga pintada por Jean-Léon Gérôme (1824-1904); e *Bernard Palissy*, de Jean Hégésippe Vetter (1820-1900) que retrata um episódio da vida de Palissy, importante ceramista francês do século XVI. (Figura 2)

Quanto aos temas dos quadros, são os mais diversos. Também muito diferentes entre si são as



Figura 2: Jean-François Millet (1814-1875). *A Espera (L'Attente)* 1860, óleo s/tela, 83.82 x 121.74 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.

“maneiras” de cada pintor, embora todos apresentem uma narrativa histórica. Vejamos alguns trechos das críticas, começando pelo quadro de Millet. Escrevendo sobre o Salão de 1861, Théophile Gautier comenta que o pintor dividia as opiniões, suscitando admiradores e detratores apaixonados. Não havia unanimidade no julgamento de sua pintura e o próprio Gautier faz críticas a seu estilo que considera fantasioso:

À força de exagerar sua maneira, o Sr. Millet [...] chega de fato aos limites do impossível. Alguns fanáticos admiram [...], sob pretexto de realismo, essas fantasias monstruosas, tão distantes da verdade quanto os cremes chantili [...] de Boucher [...]. Sob pretexto de estilo, o Sr. Millet dá a seus personagens a estupidez morna e selvagem dos ídolos indus. Seus gestos sonolentos se imobilizam, seus olhos já não vêem, [...]. Sem dúvida, há uma certa grandeza nessas silhuetas, livres de todo detalhe e preenchidas com tons monocromáticos; mas ele paga por isso um preço alto demais.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> GAUTIER, op. cit., p.283-284.

Gautier ressalta o quanto há de artifício na pintura de Millet, opondo-se aos que o defendiam por considerá-lo um realista. Entre esses últimos podemos citar Albert de la Fizelière que escreveu:

Em *A Espera*, tema tirado da história de Tobias, a idade e fadigas se notam na atitude da velha mãe, enquanto a cegueira do pai se traduz de modo tocante nos mínimos detalhes de sua pose.

Essa pintura suscita recriminações e críticas. Millet é censurado por escolher tipos vulgares e feios.

Isso é um erro: só os tipos degradados são vulgares e feios; o espetáculo da natureza forte e corajosa eleva a alma e prepara boas emoções.<sup>18</sup>

Assim, Fizelière defendia a escolha de Millet em pintar tipos simples, e acusava de equivocados os que teriam recriminado a preferência do pintor. Outro crítico que argumenta em favor da escolha de Millet é Théophile Thoré (1807-1869) que, sob o pseudônimo de William Bürger, escreveu em 1861:

Já que as classes alta e média da sociedade se banalizaram, oferecendo apenas traços uniformes e monótonos, é muito natural que a arte vá procurar alhures imagens novas, enérgicas, vivazes, originais. Onde estariam a variedade, a cor, o caráter, senão nos tipos rudes ou ingênuos que menos se distanciaram da natureza e ainda não se tornaram brutos na fricção com uma sociedade complicada? [...]

A selvageria é boa, e os personagens menos civilizados podem ter beleza.<sup>19</sup>

Essas palavras de Thoré nos levam de volta à *Primeira Missa* de Victor Meirelles e nos perguntamos - o quadro do brasileiro se adequava à premissa do crítico francês?

---

<sup>18</sup> FIZELIÈRE, op. cit., p.39.

<sup>19</sup> BÜRGER, W. *Salons de W. Bürger 1861 à 1868* avec une préface par T. Thoré. Paris: Librairie de V<sup>e</sup> Jules Renouard, 1870, p.33, tradução nossa.

Vemos que o interesse do pintor se voltava para as figuras dos índios, pois enfatiza sobremaneira suas expressões. Os personagens europeus, embora ocupem a área central da tela, apresentam atitudes previsíveis, sem a originalidade dos indígenas. O tema de seu quadro, portanto, o atrativo do olhar, Meirelles o encontrou na representação das reações dos índios.



Figura 3 - Jean-Léon Gérôme (1824–1904). *Frineia diante do Tribunal (Phryné devant le Tribunal)*, 1861, óleo s/tela, 80 x 128 cm. Hamburger Kunsthalle, Alemanha.

Passemos agora às críticas feitas à *Frineia*, um dos seis quadros que Gérôme apresentou no Salão de 1861. Théophile Gautier a menciona como um dos destaques da exposição, por deixar uma marca significativa na arte contemporânea.<sup>20</sup> Outro crítico, Théophile Thoré, também lhe confere lugar de destaque e relata que os visitantes se aglomeravam magnetizados em frente das telas de

<sup>20</sup> GAUTIER, op. cit., p. 13-14.

Gérôme.<sup>21</sup> E embora com ácidas críticas ao pintor, parece se emocionar com o quadro:

A escolha de tal assunto é prova segura de um espírito muito inventivo e muito hábil, e nos surpreende que os pintores não tenham despedido com mais frequência Frineia diante do areópago do público. O tema da Frineia é inteiramente adequado à pintura, primeiro e sobretudo graças a essa Vênus que se revela, e depois devido às expressões que a aparição súbita de uma beleza perfeita deve produzir numa assembleia de gregos refinados. Infelizmente, o Sr. Gérôme não tem nem o sentimento da beleza, nem o sentimento da humanidade, nem mesmo o instinto da civilização grega, que ele deturpa miseravelmente.<sup>22</sup>

Gérôme encontrara o tema de seu quadro na antiguidade clássica. Historiadores gregos e romanos escreveram sobre Frineia, cortesã que vivera por volta de 400 a.C. Contam que, acusada de corromper a moral das famílias, fora levada a julgamento. Ao final do processo, percebendo que nenhum de seus argumentos alcançara o objetivo, o advogado arrancou o véu que a encobria expondo seu corpo nu. Esse último recurso surtiu efeito. Comovidos com sua beleza, os atenienses absolveram Frineia de qualquer culpa. Gérôme escolheu esse momento para fixar em sua tela. Deu destaque à figura da mulher rodeada pelos olhares dos velhos juízes, cada qual com sua expressão particular. A reprodução das reações variadas dos personagens ora foi objeto admiração, ora de reprovação. Diz Thoré a esse respeito:

Dessa sublime alegoria antiga, o Sr. Gérôme fez uma pequena caricatura, onde uma dúzia de "velhos estúpidos" assumem fisionomias aparvalhadas e lúbricas quando a deusa aparece sem véu. Isso é absolutamente contrário aos costumes da Grécia, o país da arte por excelência, onde a beleza [...] tudo vence.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> BÜRGER, op. cit., p. 12.

<sup>22</sup> Ibid., p. 15.

<sup>23</sup> Ibid., p. 16.

Comparando a tela de Gérôme à caricatura e criticando a representação lúbrica dos respeitáveis juízes gregos, Thoré desqualifica o trabalho do pintor. Com seu argumento concorda Gautier, que diz:

O Sr. Gérôme encontrou nessa cena, perfeita para o prazer dos pintores, o assunto de uma tela notável por suas qualidades e seus defeitos, e diante da qual ninguém fica indiferente.

[...] procurou tornar picantes por suas expressões de luxúria esses graves personagens sentados uns ao lado dos outros.<sup>24</sup>

E no entanto, apesar de condenar o que seria uma degradação inapropriada, Gautier continua:

Tendo feito essa crítica e admitido o triste partido escolhido pelo artista, só podemos louvar a extraordinária fineza da mímica, a variedade infinita de nuances na tradução do mesmo efeito diferenciado pela idade, o temperamento e o caráter de cada juiz.<sup>25</sup>

Seu texto é ambíguo. Censura a malícia das escolhas de Gérôme, mas elogia sua proeza em representar a diversidade de expressões dos personagens. Já Albert de la Fizelière, que elogiara Millet, foi extremamente severo com Gérôme:

Muito saber, muita inteligência, e falta de gosto para conter no limite delicado uma invencível propensão à libertinagem artística. O autor da Frineia [...] esquece que a nudez só é decente quando está, por assim dizer, vestida de esplendor. Essa Frineia de pernas tortas e magra, cujos quadris espremidos ainda trazem o estigma do espartilho, assim como as coxas mostram as marcas das ligas, não passa de uma desavergonhada.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> GAUTIER, op. cit., p. 177-180.

<sup>25</sup> Ibid., p.179-180.

<sup>26</sup> FIZELIÈRE, op. cit., p.30.

Os comentários mostram Gérôme como um exemplo da situação apresentada no início de sua resenha sobre o *Salon* de 1861:

Um dos veteranos da crítica, dos mais autorizados por seus longos e sérios estudos, o Sr. Delécluse, notava ontem, no *Journal des Débats*, de forma profunda e judiciosa: “Enquanto as artes tem por objeto, dizia ele, exprimir as crenças religiosas e apoiar-se nas grandes instituições sociais, os artistas célebres que tem autoridade sobre o público formam e dirigem seu gosto; mas à medida em que a arte, abandonando sucessivamente as alturas onde nasceu, desce para a realidade e cai nas vulgaridades da vida, a maior parte do público impõe cada vez mais seu gosto, até o momento em que o amador, disposto a pagar suas fantasias a preço de ouro, desvia completamente o artista de sua verdadeira vocação, e muda o objetivo da arte.”<sup>27</sup>

Recorrendo à autoridade do pintor e crítico Étienne-Jean Delécluse (1781-1863), Fizelière acusa parte dos artistas de se renderem ao gosto do público, degradando a arte. Théophile Thoré estava de acordo com esse pensamento, pois escreveu em tom de queixa que a nova diretriz dos artistas – ‘é necessário que um quadro divirta e agrade’ – substituíra a antiga – ‘é necessário que um quadro instrua e moralize’.<sup>28</sup> A vontade de agradar ao público, Thoré a identifica e reprova em Gérôme:

Esse quadro da Frineia se assemelha a um pequeno teatro de marionetes em papelão colorido. É impossível ver aí figuras vivas, ou figuras de tamanho natural! A Frineia dá a impressão de um pequeno *biscuit* de Sèvres, que se tem entre as mãos. Ah! Não é indecente, e as damas do palácio ao qual essa obra de arte se destina não terão porque ruborizar.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Ibid., p.4.

<sup>28</sup> BÜRGER, op. cit., p. 31.

<sup>29</sup> Ibid., p.16-17.

Nos comentários sobre a *Frineia*, identificamos questões que também se encontram na *Primeira Missa* de Victor Meirelles. As observações sobre as variadas expressões dos atenienses diante da beleza nos remetem às diferentes atitudes dos índios na primeira missa. Também nos lembramos do comentário de Félix Ferreira sobre o esforço de Victor Meirelles em evitar a monotonia na composição. Aqui nos parece que o pintor brasileiro segue uma prática tradicional da pintura de história de origem renascentista e que ainda vigorava no século XIX francês. Trata-se de um princípio recomendado por Leon Battista Alberti em seu tratado *Da pintura* (1435): “é agradável a pintura em que os corpos e suas poses sejam bem diferenciados. [...]. desejo que em toda história [...] haja um esforço para que não se repitam gestos e poses.”<sup>30</sup>

Gérôme e Victor Meirelles parecem obedecer a essa recomendação. Porém, enquanto o francês é acusado de fazer uma pintura que apenas distrai e agrada, o brasileiro mantém a diretriz da missão pedagógica da arte.

O terceiro quadro a analisar é o *Bernard Palissy*, de Vetter. O personagem que dá título à pintura viveu no século XVI e foi um ceramista francês dedicado à investigação dos segredos da esmaltação branca. O próprio Palissy escreveu sobre sua luta para dominar a técnica, as experiências quase sempre frustradas, o sacrifício do patrimônio pessoal e a incompreensão de sua família no livro *L'Art de terre*.<sup>31</sup> No século XIX, esse artesão de espírito científico foi valorizado como um gênio

<sup>30</sup> ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999, p. 121.

<sup>31</sup> Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k619347>

solitário. Théophile Gautier faz elogios ao quadro e o descreve:

Numa sala dilapidada como uma granja, sem nenhuma tapeçaria além das teias de aranha, Bernard Palissy, [...] pingando de suor, caiu sentado num banquinho em frente ao forno [...]. Ele une as mãos desesperadamente, e no entanto o brilho da convicção ainda ilumina seu rosto devastado. O fracasso material o esmaga; mas essa voz íntima, sustento dos inventores, lhe diz que sua ideia é boa.<sup>32</sup>

O crítico se entusiasma com o heroísmo de Palissy e admira o quadro de Vetter que “foi adquirido com a loteria da qual ele forma um dos mais belos lotes”,<sup>33</sup> informa. Mas sua opinião não era unânime. Fizelière escreve em tom irônico:

Esse Jean [Hégésippe Vetter] certamente não partiu como chegou. Ele chegou com um medíocre *Bernard Palissy*, ele partiu, dizem, com 25000 francos. Bem que se diz que os viveres estão fora de preço.<sup>34</sup>

A loteria mencionada pelos críticos só foi realizada duas vezes, a primeira no Salão de 1859, a segunda em 1861.<sup>35</sup> A proposta era auxiliar os artistas na venda de seus trabalhos. Uma comissão formada por colecionadores de arte se encarregava de escolher as obras que comporiam os lotes a serem sorteados. Mas a iniciativa não foi aprovada, pois desvirtuava o caráter do Salão, transformado-o num empreendimento comercial.<sup>36</sup>

<sup>32</sup> GAUTIER. op. cit., p. 179-180.

<sup>33</sup> Ibid., p.354.

<sup>34</sup> FIZELIÈRE, Catherine. op. cit., p.46.

<sup>35</sup> GRANGER, Catherine. **L'Empereur et les arts**, la liste civile de Napoléon III. École de Chartres, 2005, p. 173.

<sup>36</sup> DELABORDE, Henri. **Le salon de 1861**. In : Revue des Deux Mones, T. 33, 1861, p.872. [http://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Salon\\_de\\_1861](http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Salon_de_1861)

É curioso pensar que esse quadro que foi escolhido pela comissão da loteria e recebeu elogios de críticos como Gautier, foi logo em seguida esquecido. Em minha busca, não encontrei nenhuma imagem disponível da pintura, apenas fotografias de uma cópia em cerâmica.<sup>37</sup> Como diferem o gosto e as escolhas com o passar do tempo...

Por nos dar acesso às questões que circulavam entre críticos, artistas e público, cada quadro aqui analisado é importante para a pesquisa. As próprias obras e as críticas que receberam nos ajudam a pensar na pintura de Victor Meirelles a partir dessas questões. Por fim, nos fazem perceber um aspecto que aproxima os trabalhos de Gérôme, Vetter e Meirelles. Em suas pinturas, os três representam as reações dos espectadores em face de uma cena que atrai os olhares. Espelham assim o mundo da arte do qual fizeram parte, no qual a presença do público nas grandes exposições ganhava cada vez maior importância.

---

<sup>37</sup> O painel mural em cerâmica, medindo 185 x 308 cm, se encontra hoje no Musée d'art et d'histoire de Toul. Vide HACHET, Michel. **Une pièce exceptionnelle de la faïencerie de Toul**: Bernard Palissy dans son atelier. In: Etudes Tuloises, n.80, art. 2, 1996. Disponível em <http://www.etudes-tuloises.com/articles/80/art2.pdf>