Priscila Sacchettin

Impressionismo em preto e branco
Desenho e gravura em Félix Bracquemond

Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Filosofia da Universidade de
São Paulo

São Paulo
2008

Universidade de São Paulo

Priscila Sacchettin

Impressionismo em preto e branco
Desenho e gravura em Félix Bracquemond

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da
Universidade de São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do título de MESTRE em Filosofia, sob a
orientação do Professor Doutor Lorenzo Mammi.

São Paulo

2008

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Lorenzo Mammì (orientador)

São Paulo, ____ de _____ de 2008.

AGRADECIMENTOS

Misto de luta e delícia, esta dissertação de Mestrado é o resultado de muitos encontros.

Agradeço aos meus pais, a quem dedico este trabalho, por sempre assegurarem a retaguarda.

A meu orientador, Prof. Dr. Lorenzo Mammì, por manter a linha de fogo e ainda cuidar da estratégia.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Rodrigo Naves e Prof. Dr. Claudio Mubarak, por fornecer munção.

Aos amigos Alberto Barros, Gisele Salgado, Heloísa Espada, Luiz Fernando Mohammed Pilz, Raquel Weiss e Ulysses Bôscolo de Paula, pelo constante envio de reforços.

À Capes, pelo suprimento certo.

A todos aqueles que, direta ou indiretamente, fizeram parte deste trabalho, também agradeço.

RESUMO

Esta dissertação examina a gravura impressionista, através da análise do conceito de desenho e a relação deste com a gravura praticada na segunda metade do século XIX, na França. Para isso, utilizo como guia o conceito de desenho desenvolvido por Félix Bracquemond (1833 – 1914) em seu ensaio *Du Dessin et de la Couleur* (1855). Pretendo mostrar como esse conceito foi forjado em consonância com as pesquisas impressionistas no âmbito da gravura.

Palavras-chave: gravura; desenho; impressionismo; século XIX; Félix Bracquemond.

ABSTRACT

This dissertation focuses the impressionist engraving , through an analysis of the concept of drawing, and its relations with the engraving made in France, at the second half of the XIX century. Therefore, the concept of drawing such as developed on the essay *Du Dessin et de la Couleur* (1885) by Félix Bracquemond (1833 – 1914), was taken as a guiding one. I intent to demonstrate how this concept was formed according to the impressionists researches on engraving.

Keywords: engraving; drawing; impressionism; XIX centuty; Félix Bracquemond.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Introdução, 9

CAPÍTULO I

A gravura impressionista: nomes e eventos.

1 A gravura impressionista, 14

1.1 A Société des Aquafortistes (1862 – 1867), 16

1.2 O grupo de Auvers (1873), 7

1.3 A Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs e suas oito exposições (1874 – 1886), 22

1.4 A Société des Peintres Graveurs (1890), 25

CAPÍTULO II

O desenho em Charles Blanc e Félix Bracquemond.

2 O desenho em Charles Blanc e Félix Bracquemond, 28

2.1 Charles Blanc, 29

2.1.1 Primazia do desenho, 30

2.1.1.1 Primeiros argumentos, 32

2.1.1.2 Natureza, arte e artista, 33

2.1.1.3 Desenho, definição pendular, 37

2.1.2 Cor, essência secundária, 39

2.2 Félix Bracquemond, 41

2.2.1 Desenho, nova definição, 41

2.2.1.1 Desenho, denominador comum, 43

2.2.2 Cor também é desenho, 47

2.3 Duas luzes sobre Rembrandt, 48

2.3.1 Rembrandt, gravador-poeta, 52

2.3.2 Rembrandt, dessinateur coloriste, 57

CAPÍTULO III

Algumas análises.

3 Algumas análises, 62

3.1 Luz solar enquanto tema, 63

3.2 Estados, movimento, 71

CONCLUSÃO

Conclusão, 76

BIBLIOGRAFIA

Introdução, 78

ANEXOS

Anexos, 81

INTRODUÇÃO

O projeto inicial desta dissertação pretendia tratar das relações entre gravura e fotografia no contexto do advento desta técnica, no século XIX. O viés adotado pela pesquisa seria o da reprodução de imagens, propondo uma investigação de como a utilização cada vez maior dos processos fotográficos teria interferido na produção gráfica, uma vez que a gravura, até então a única maneira de reproduzir imagens de maneira serial e idêntica, viu-se confrontada com uma nova técnica, a fotografia, capaz de tomar para si a função de tal reprodução serial e idêntica, porém com as vantagens da rapidez, praticidade e baixo custo. Mesmo interessante, esse tema de pesquisa mostrou-se amplo demais, por exigir tratar de questões pertencentes a dois universos muito amplos, aqueles da gravura e da fotografia, além de demandar informações acerca do mercado de imagens gráficas e fotográficas da época, o que levaria a um trabalho de pesquisa que extrapolaria os limites de uma dissertação de mestrado.

Nossa pesquisa caminhou, a partir disso, no sentido de uma delimitação mais precisa do tema e, com isso em vista, pareceu-nos mais viável enfocar uma questão própria da história da gravura, no caso, a separação estabelecida entre “estampa original” e “estampa de interpretação”. Por meio das leituras realizadas sobre história da gravura, chegamos à seguinte indagação: isso que hoje denominamos *gravura original* e *estampa de interpretação* constam da história da gravura de estampa desde seus inícios no século XV, sendo que a distinção entre uma e outra não se mostrava pertinente e assim foi durante muito tempo. Isso em vista, o que ocorre para que, no século XIX, quatro séculos após o advento da gravura de estampa, tal distinção passe a ser feita? O que faz com que ela se torne tão pertinente e continue sendo usada até hoje, como uma espécie de “agente organizador” da história da gravura? Apesar de um pouco mais delimitada, a questão ainda se mostrava muito ampla, podendo ser tratada de várias maneiras.

Uma solução foi a apresentação para nós da obra de Félix Bracquemond (1833 – 1914), gravador, pintor e teórico francês, cujos textos apresentam questões que vêm ao encontro daquelas levantadas por nós. Nosso trabalho de pesquisa então consistiria no estudo das noções de original e interpretação na gravura, centrando-se na produção de Bracquemond, tanto teórica (textos publicados) quanto artística (gravuras ou mesmo pinturas disponíveis em reproduções). Mas, ao entrar em contato com Bracquemond, chamou-nos a atenção seu ensaio intitulado *Du Dessin et de la Couleur* (1885), no qual o autor discute com propriedade os termos usados na linguagem das artes e propõe-lhes definições precisas. Tomar este ensaio

como objeto de nossos estudos era uma possibilidade de delimitação, porém ainda restava saber como se aproximar dele, a partir de qual visada abordá-lo, uma vez que não se tratava de um texto sobre gravura ou de história da gravura, mas de um ensaio de teoria da arte.

Essa questão solucionou-se ao encontrarmos um contraponto às idéias de Bracquemond: a *Grammaire des Arts du Dessin* (1867), da autoria de Charles Blanc (1813 – 1882), obra cujo objetivo era tornar acessível ao público letrado princípios teóricos das artes do desenho e noções de filosofia da arte, bem como indicar a aplicação prática daqueles princípios. Assim, através do contraste entre essas duas concepções teóricas acerca das artes do desenho, chegamos à presente delimitação: ambos os autores tratam, nos dois textos mencionados, de vários conceitos em comum (desenho, cor, luz, modelado), porém conferindo-lhes significados bem distintos. A partir dessa constatação, analisaremos o conceito fundamental para ambos, o desenho, juntamente com os demais conceitos que o cercam, para então percebermos de que maneira cada um dos autores entende a gravura. Em outras palavras, pretendemos mostrar como duas concepções distintas de desenho conduzem a duas concepções diferentes de gravura.

Antes disso, porém, apresentamos uma breve biografia dos autores estudados.

Auguste-Alexandre-Philippe-Charles Blanc nasceu em 15 de novembro de 1813 na cidade de Castres, no sul da França, a 72 quilômetros de Toulouse. Juntamente com seu irmão Louis Blanc, famoso escritor e historiador socialista, Charles Blanc recebeu formação sólida na área de estudos clássicos, retórica e filosofia. Foi um encontro casual com algumas gravuras de Rembrandt, em sua juventude, o que despertou o interesse de Blanc pela história, crítica e teoria da arte, atividades às quais se dedicaria ao longo de toda sua vida. Iniciou sua carreira como crítico e *salonnier*, publicando seus textos em revistas e jornais dos quais seu irmão também participava. Mais tarde, em 1859, foi responsável pela fundação da *Gazette des Beaux-arts*, publicação de destaque dedicada à crítica e história da arte, da qual foi redator-chefe. Em abril de 1848, Blanc inaugura sua bem-sucedida carreira acadêmica, ao ser indicado para a direção da *École des Beaux-arts*. A partir de então, foi eleito membro da *Académie des Beaux-arts* em 1868, membro da *Académie Française* em 1876 e em 1878 torna-se professor de história da arte no *Collège de France*, onde também inaugura a cadeira de estética.

O livro de Blanc que estudaremos aqui, a *Grammaire des Arts du Dessin*, foi publicado em fascículos pela *Gazette des Beaux-arts* entre os anos de 1860 e 1866, e divide-se em duas partes: a primeira trata dos princípios teóricos que guiarão a explanação, consistindo numa

série de definições para termos como belo e sublime, arte e natureza, estilo e imitação, cor e desenho. A segunda parte é composta por três livros, dedicados, nesta ordem, à arquitetura, escultura e pintura, sendo que a gravura aparece como apêndice do terceiro livro, ou seja, como complemento dos estudos sobre pintura. Esta segunda parte possui um tom de manual, indicando as maneiras mais adequadas do artista proceder, constantemente retomando os princípios expostos na primeira parte e relacionando-os aos procedimentos artísticos. A respeito da *Grammaire*, Misook Song comenta:

The *Grammaire des Arts du Dessin* was generally accepted in the nineteenth century as a ‘complete philosophy of art’ or a serious study of aesthetics. Ironically, it was written with the purpose of public instruction, that is, with a practical end in mind. (...) Eclectic and simple as it appears to be, the merit of his [Blanc] attempt lies in the fact that the *Grammaire*, the first of its genre, provides an intelligent amalgam of fundamental principles and their application to the fine arts as seen through historical experience; this was in itself a sizeable contribution to the practical course of aesthetics in nineteenth-century France, if not in the whole of Europe. (...) Hence, Blanc’s aim in the *Grammaire* is to instruct the public by presenting a ‘lucid summary’ of the historically cogent theoretical conceptions which constitute a work of art, or as Blanc called it, ‘arts of design’. Thereby, he ultimately wished to elevate national taste and restore the hitherto depressed national pride by reviving the true nature and dignity of classical antiquity.¹

Escritor prolífico, Blanc publicou em vida diversas obras tratando de história da arte, dentre as quais se destacam um *catalogue raisonné* da obra gráfica e pictórica de Rembrandt (*L’Oeuvre Complet de Rembrandt*, 1859-61) e uma *Histoire des peintres de toutes les écoles* em quatorze volumes, publicada entre 1861 e 1876. Quanto a textos teóricos, além da *Grammaire des arts du dessin*, escreveu também uma *Grammaire des arts décoratifs* (1881) e *L’art dans la parure e dans le vêtement* (1875). Blanc falece em Paris, em 17 de janeiro de 1882.

Dezoito anos após a publicação da *Grammaire*, Félix Bracquemond publica, em 1885, seu ensaio *Du Dessin et de la Couleur*, texto de maior envergadura teórica deste autor, no qual trata de teoria da arte, seus fundamentos e ensinamento. A data precisa do nascimento de Bracquemond é incerta, mas estima-se que ele nasceu em 28 de maio de 1833, com certeza em Paris². Oriundo de família humilde, iniciou sua carreira artística como aluno do pintor Joseph Guichard que, por sua vez, foi pupilo de Ingres e de Delacroix. Artista multifacetado, Bracquemond foi pintor, gravador, *designer* (trabalhou para a *Manufacture de Sèvres* e para a

¹ Song, pp.17-18. A respeito da repercussão da obra de Blanc, a autora acrescenta: “The carton F21 at the *Archives Nationales* contains a letter dated June 6, 1872, asking Blanc’s permission to place a copy of the *Grammaire* in all of the lycées and colleges of France. The letter is addressed to Blanc by the University of France” p.126, nota 13.

² Ambas as fotos aqui incluídas – o retrato de Bracquemond e a foto de seu atelier – pertencem ao acervo da Biblioteca Nacional da França.

Maison Haviland de Limoges desenhando serviços de louça e cerâmicas) e também escritor, refletindo em seus escritos toda a variedade de suas atividades e fazendo da crítica ao academicismo na arte uma constante:

... mais il [Bracquemond] reste un indépendant, farouchement opposé à l'Institut. De nombreux textes théoriques et critiques, à partir de 1878 surtout, développent sa théorie très personnelle du 'modelé', qui trouve sa pleine expression dans son livre *Du Dessin et de la Couleur*, édité par Charpentier en 1885 : la gravure, mais aussi la peinture, la céramique (qu'il continue de pratiquer et à laquelle il amène Gauguin en 1886), la tapisserie, la reliure et l'ensemble des arts décoratifs font aussi l'objet d'un examen critique serré où la production académique est empitoyablement prise à parti.³

A carreira de Bracquemond como pintor não foi longa – ele chegou a expor em vários *Salons* (1866, 1867, 1868, 1869) mas deixa de pintar a partir de 1869. Sua dedicação à gravura começa de maneira autodidata, por volta de 1849, de modo a tirar seu sustento, no início da carreira, da realização de litografias comerciais. Curiosamente, este gravador autodidata (que viria a participar das exposições Impressionistas de 1874, 1879 e 1880) desempenhou um papel importante como professor de gravura e incentivador desta arte entre vários de seus amigos, iniciando artistas como Manet, Pissarro e Degas. Além disso, Bracquemond foi um dos

primeiros responsáveis pela descoberta e divulgação da gravura japonesa, sendo grande admirador da obra de Hokusai. Sua posição crítica em relação à Academia e sua disposição para promover a gravura levaram-no a fundar e participar de diversas sociedades de artistas: em 1862, inaugura a *Société des Aquafortistes*, que reunia boa parte dos gravadores que utilizavam a água-forte na época⁴; foi membro fundador da *Société des Artistes Français* e, em 1890, fundou a *Société des Peintres-Graveurs Français*, cujo propósito consistia no fomento à gravura original frente à ascensão dos procedimentos foto-mecânicos.

³ Bouillon, *Bracquemond: le Réalisme Absolu*, p.7.

⁴ Certamente uma tentativa de mudar a situação da gravura em água-forte: “...la plus négligée, la plus méprisée des techniques de l'estampe, écrasée entre le prestige du burin académique et le succès de la lithographie commerciale.” Bouillon, *idem*, p.9.

Bracquemond falece aos 81 anos, em Sèvres, no dia 27 de outubro de 1914, deixando uma obra gráfica de cerca de 900 gravuras, muitas das quais publicadas em importantes revistas da época como *L'Artiste*, *La Gazette de Beaux-Arts*, *L'Art* e *La Revue de l'art ancien et moderne*.

Os escritos de Bracquemond levaram-nos a uma aproximação com a gravura impressionista, arte da qual este autor participou com intensidade. Essa aproximação levou-nos a redigir, enquanto primeiro capítulo, um panorama da

história da gravura impressionista, tomando como balizas três sociedades que se formaram naquela época e foram fundamentais para o movimento: a *Société des Aquafortistes*, a *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs* e a *Société des peintres graveurs*.

Após a discussão conceitual em torno do desenho realizada no segundo capítulo, voltamos a tratar mais especificamente da gravura impressionista no terceiro e último capítulo, no qual analisamos algumas reproduções de obras da época, procurando evidenciar nessas obras algumas características que as relacionam à análise feita no capítulo anterior.

A gravura impressionista, entendida aqui num sentido amplo, como será demonstrado no primeiro capítulo, cobre um período de cerca de meio século, podendo ser estendida desde a renovação, frente ao buril, da água-forte original no início dos anos de 1860, até o desenvolvimento da litografia em cores, com os nabis, no fim do século XIX. Portanto, isto que chamamos aqui de gravura impressionista excede, e muito, a circunscrição temporal das oito exposições impressionistas propriamente ditas (1874 – 1886). Aos nomes famosos presentes nessas exposições, acrescentam-se aqueles de artistas menos conhecidos do grande público, tais como Paul Huet, Maxime Lalanne, Adolphe Appian e mesmo o próprio Bracquemond, cujas obras são indispensáveis para termos a justa noção de conjunto do movimento que integravam.

CAPÍTULO I

A gravura impressionista: nomes e eventos.

Durante as décadas de 60 e 70 do século XIX, a gravura viveu um período de intenso questionamento, impulsionado pela revitalização da água-forte, frente à predominância, ao longo do século XIX, da gravura de reprodução feita a buril. Esse período inquieto da história das artes gráficas trouxe como resultado, cerca de duas décadas depois, o pleno reconhecimento da gravura enquanto obra de arte original e autônoma. Esse impulso de retomada e defesa da estampa original contou com vários artistas que, concomitantemente, também colaboraram com o movimento de vanguarda daquele período, que a história da arte convencionou chamar de Impressionismo. Sabemos que a pintura impressionista possui como características gerais a pincelada solta, aparente e ritmada; a atividade ao ar-livre; a tentativa de captura da fugacidade da cena observada e seus efeitos atmosféricos; o vigor cromático. Estas características definidoras dificilmente se repetiriam na gravura, por ser esta uma arte que demanda trabalho dentro do ateliê (pois lida com vernizes, ácidos, fogo, etc.), que, na imensa maioria das vezes, é impressa em preto e branco e que, além disso, exige da mão do artista a disciplina e o esforço de sulcar o metal.

Dessa maneira, um impressionismo gravado em preto e branco deveria ser uma inapelável contradição. No entanto, lado a lado com a pintura impressionista, ele foi pensado, feito, exposto, visto e publicado, o que talvez o torne a contradição mais atraente da história da gravura. Uma estampa tem a propriedade de revelar um minucioso trabalho da luz, uma vez que se restringe aos efeitos de luzes, sombras e meios-tons, usados para investigar os acontecimentos corriqueiros e cenas cotidianas que escolhe como temas, distanciando-se da idealização de uma pintura histórica e relacionando-se com mais intimidade com o desenho e o esboço. Até mesmo por esse seu parentesco com o esboço, portanto com o inconcluso e o despretensioso, a gravura permite com mais facilidade as composições ousadas, pontos de vista insólitos e temas inusitados.

E o imprevisto pode acontecer de inumeráveis maneiras já na etapa de trabalho da placa, etapa intermediária que levará à prova final, depois de vários ensaios. A imagem que resulta desse processo é uma imagem instável, móvel, incerta, que faz uma tentativa de fixação na placa para em seguida, com a impressão, desdobrar-se em várias. Os diferentes estados de uma gravura nada mais são que a fixação de diferentes momentos pelos quais a imagem passa durante seu processo de, pouco a pouco, revelar-se aos olhos. Desse modo, é inerente à

gravura revelar as peculiaridades do processo que a engendrou, ao deixar evidentes os momentos que constituíram tal processo.

Isto posto, há três questões que devemos esclarecer se quisermos falar de uma “gravura impressionista”: em primeiro lugar, a quais gravadores podemos atribuir o qualificativo “impressionista”? Eles se identificam com os pintores impressionistas? Quando se estabelece a gravura impressionista e em qual período circunscrevê-la?

Definir alguns marcos temporais pode ser útil para nosso esclarecimento, porém devemos ter em mente que as raízes e desdobramentos dessa gravura ultrapassam em muito os limites da segunda metade do século XIX.

1.1 A Société des Aquafortistes (1862 – 1867)

Édouard Manet. *Le Ballon*, 1862. Litografia, estado único.
403 x 515 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Em maio de 1862, o editor Alfred Cadart funda a *Société des Aquafortistes*, reunindo 52 membros. À época, essa sociedade é responsável por ensinar novos talentos na gravura e revigorar a atividade daqueles que já praticavam essa arte; a intenção de Cadart também é fornecer um contrapeso à propagação da fotografia, promovendo o convívio e a emulação entre os gravadores e estimulando no público o gosto pela

gravura. Mas, para além de questões de mercado e da defesa da gravura enquanto veículo, os membros da *Société* se reúnem em torno do desejo comum de conferir à gravura o estatuto de arte autônoma, como demonstra Théophile Gautier, no texto que escreve para o prefácio do primeiro álbum: “chaque eau-forte est un dessin original”⁵.

Também a litografia foi alvo do interesse de Cadart que, em 1862, fornece pedras litográficas a Félix Bracquemond, Henri Fantin-Latour, Alphonse Legros e Édouard Manet.

⁵ Apud MINDER, Nicole, L'impressionnisme et le renouveau de l'estampe dans la seconde moitié du XIXe. siècle: quelques repères, in CAREY, Edith (org.). *La gravure impressionniste: de l'école de Barbizon aux nabis*, p.16

Sua tentativa, porém, não é bem sucedida, pois era muita a inovação trazida pelo traço atrevido e carregado de uma obra como *Ballon*, de Manet, que antecipava a ousadia das faturas impressionistas.

Félix Bracquemond. *L'Inconnu*, 1862. Água-forte.
186 x 317 mm. Cabinet cantonal des estampes, Vevey, Suíça.

Bracquemond será uma figura de primeiro plano na história da *Société des Aquafortistes*, cujo primeiro álbum, formado por doze fascículos publicados entre 1º de setembro de 1862 e 1º de agosto de 1863, traz como primeira prancha uma estampa de autoria dele, *L'Inconnu*.

Os álbuns da *Société* trazem ao público um total de 328 águas-fortes, durante cinco anos de publicação. Apesar da preocupação dessa sociedade em revigorar a água-forte, esta

Johan Jongkind. *Canal*, 1862. Água-forte.
175 x 215 mm. Cabinet cantonal des estampes, Vevey, Suíça.

técnica, longe de se encontrar esquecida, já vinha sendo praticada há mais de vinte anos por artistas tais como Paul Huet e Charles-François Daubigny, e há cerca de dez anos pelo próprio Bracquemond, além de Adolphe Appian, Maxime Lalanne e Legros. Ao mesmo tempo, temos artistas que voltam a gravar, como é o caso de Jean-Baptiste-Camille Corot, que já havia feito uma tentativa em 1845 - *Souvenir de Toscane* - mas a placa que ele então

gravara permaneceu não-impressa até 1862, quando Bracquemond a retoma e se encarrega da morsura. Fantin-Latour e Johan Barthold Jongkind iniciam nesse momento seu envolvimento com a gravura, sendo que as seis primeiras águas-fortes feitas por Jongkind são impressas ainda em 1862 num volume intitulado *Vues de Hollande (Canal)*, sob os cuidados do impressor Auguste Delâtre. Ao comentar esse álbum, Charles Baudelaire utiliza palavras que poderiam ser estendidas a várias outras gravuras da *Société*: “singulières abreviations de sa peinture, croquis que sauront lire tous les amateurs habitués à déchiffrer l’âme d’un peintre dans ses plus rapides ‘gribouillages’”⁶.

Maxime Lalanne. *Démolitions pour le percement du boulevard Saint-Germain*, 1863. Água-forte. 320 x 240 mm. Cabinet cantonal des estampes, Vevey, Suíça.

Édouard Manet. *Lola de Valence*, 1863. Litografia, estado único. 295 x 240 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

As estampas publicadas pela *Société des Aquafortistes* caracterizam-se pela liberdade do traço e pela espontaneidade da fatura, diferentemente das gravuras de interpretação feitas a buril ensinadas na Academia. Mesmo ainda possuindo algum comedimento em relação às estampas feitas na década de 70, francamente experimentais, as estampas presentes no primeiro fascículo do álbum da *Société* escandalizaram parte do público da época, a ponto de ser trocado o comitê de seleção para o segundo fascículo, “pour rassurer les abonnés effarouchés [...] par quelques planches trop brutales”⁷.

Entretanto, os gravadores são aceitos no Salão oficial. Com sucesso, Lalanne submete ao júri, em 1863, três águas-fortes de sua autoria publicadas um

ano antes no álbum da *Société des Aquafortistes*, dentre as quais *Le Percement du boulevard Saint-Germain*.

⁶ Apud MINDER, idem.

⁷ Philippe Burty, apud MINDER, idem.

Nesse mesmo ano, é criado o *Salon des Refusés*, por iniciativa de alguns artistas que viriam a se reunir no futuro grupo dos impressionistas e que se viram rejeitados pelo júri oficial do *Salon*: Manet, Paul Cézanne, Camille Pissarro, James Whistler, Bracquemond e Fantin-Latour, os quais o crítico Edmond Duranty, em texto de 1876, denominará ‘*chercheurs*’: “Au Salon des Refusés de 1863, apparurent, hardis et convaincus, les chercheurs. Plusieurs d’entre eux ont, depuis, obtenu des médailles, ou se trouvent en asez belle situation de renom, soit à Londres, soit à Paris”⁸.

Edgar Degas. *Le graveur Joseph Tourny*, 1857.
Água-forte. 230 x 144 mm.
Museum of Fine Arts, Boston.

Dentre os artistas que constaram dos quadros da *Société des Aquafortistes*, apenas alguns participarão, futuramente, das exposições do grupo impressionista, como é o caso de Bracquemond, Legros e Pissarro. Este último, apesar de não publicar nenhuma estampa nos álbuns da *Société*, é um de seus membros, e se vê incentivado a fazer suas primeiras gravuras a água-forte. Manet integra os álbuns com *Los Gitanos* e *Lola de Valence*, e Edgar Degas volta a fazer água-forte, a qual ele conhecia desde sua estadia na Itália em 1856. O artista reimprime placas que havia gravado nos anos 50, como é o

caso do retrato *Le graveur Joseph Tourny*, e reelabora outras, como o retrato de *Manet assis, tourné à gauche*, no qual o cobre na área do casaco é raspado com um brunidor, resultando num efeito de tecido puído, após a impressão. Os métodos tradicionais para fazer uma água-forte passam a ser complementados por outros, considerados mais heterodoxos, que continuarão se desenvolvendo através das pesquisas dos gravadores impressionistas, sempre interessados em criar novos efeitos através do manejo, cada vez mais audacioso e refinado, da tinta, dos instrumentos e dos materiais empregados.

Edgar Degas. *Manet assis, tourné à gauche*, 1864-1868. Água-forte e ponta-seca. 171 x 120 mm. Coleção EWK, Berna.

⁸ DURANTY, Edmond. La nouvelle peinture. in Denys Riout (org.), *Les écrivains devant l'impressionnisme*, p.118

Em 1868, um ano após a conclusão das atividades da *Société des Aquafortistes*, uma outra publicação coordenada por Cadart, *L'Illustration Nouvelle*, traz aos amadores da estampa uma obra que anunciava, tanto na fatura quanto no título, o movimento que conquistaria espaço na década seguinte – tratava-se de *Soleil couchant, port d'Anvers*, de Jongkind.

1.2 O grupo de Auvers (1873)

Johan Jongkind. *Soleil couchant, port d'Anvers*, 1868.
Água-forte. 151 x 233 mm. Coleção particular,
Lausanne.

Armand Guillaumin. *Chemin creux aux Hautes-Bruyères*, 1873.
Água-forte. 125 x 93 mm.
Cabinet cantonal des estampes,
Vevey, Suíça.

A década de 1870 é o período decisivo da história da gravura impressionista. Artistas que já vinham se dedicando à gravura e também aqueles que passam a se dedicar a ela têm nesse momento suas obras impulsionadas, criando assim um contexto de ebulição nos ateliês e nas exposições que serão realizadas, notadamente aquelas que viriam a ser chamadas de ‘impressionistas’.

Para Pissarro, 1873 é um ano de intensa dedicação à gravura. Um ano antes, ele se muda com a família para uma pequena cidade nos arredores de Paris, Pontoise, perto da qual também já haviam se instalado Daubigny e Corot. É então que Pissarro passa a adotar, em suas estampas, uma fatura e uma composição de aspecto mais casual e espontâneo, distanciando-se aos poucos do tipo de paisagismo adotado pela escola de Barbizon. Na mesma época, seus amigos Cézanne e doutor Gachet (Paul Van Ryssel) também se mudam para um vilarejo próximo a Pontoise chamado

Camille Pissarro. *Paul Cézanne*, 1874. Água-forte, estado único. 270 x 214 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Auvers. Os três passam a se reunir na casa de Gachet, incentivador do grupo, para gravarem juntos, às vezes também contando com a participação de Armand Guillaumin, cuja estampa *Chemin creux aux Hautes-Bruyère* é feita nesse período. Pissarro realiza seu *Portrait de Paul Cézanne*, e Cézanne, por sua vez, executa suas primeiras e únicas gravuras em água-forte (cinco, no total), dentre as quais um retrato de Guillaumin, uma paisagem inspirada nos campos de Bicêtre e *Tête de jeune fille* (anos mais tarde, entre 1896 e 1897, Cézanne executa três litografias, resumindo-se sua obra gráfica a essas

oito pranchas). Lugares como Bicêtre e la Bièvre tornam-se um tema em comum para as composições destes artistas, envolvidos no espírito de trabalho em grupo. As matrizes desse período geralmente são executadas com presteza e depois longamente expostas ao ácido, de modo a evidenciar o contraste entre claro e escuro. É provável que Gachet se encarregasse das impressões, pois se presume que ele possuía uma prensa. As provas obtidas, com sua fatura descontraída que lembra um esboço, certamente apresentavam, à época, um tom de contestação e provocação. Em 1876, portanto já contemporâneo às exposições dos impressionistas, o crítico Duranty observa:

Le public (...) n'admet guère et ne comprend que la correction, il veut le fini avant tout. L'artiste, charmé des délicatesses ou des éclats de la coloration, du caractère d'un geste, d'un groupement, s'inquiète beaucoup moins de ce fini, de cette correction⁹.

Torna-se cada vez mais claro que a gravura está passando por uma transformação, pois começam a mudar os interesses dos artistas, que tomam a liberdade e a pesquisa como valores a serem buscados na elaboração de suas placas, valorizando também o esboço e o inconcluso. Essa exploração dos aspectos técnicos e materiais da gravura parte de uma atitude aventureira, de desbravamento, que não hesitava em se distanciar dos conhecimentos e procedimentos já estabelecidos. Podemos dizer que, no período relativo ao início da década de 1870 até início da década de 80, o que guia estes gravadores é o interesse pelo fazer, pelo próprio ato de elaboração de uma gravura. Esse período também põe em evidência a crescente adoção da

Paul Cézanne. *Tête de jeune fille*, 1873. Água-forte e rolete. 131 x 105 mm. Kunsthaus, Graphische Sammlung, Zúrique.

⁹ DURANTY, idem, p.130.

Marcellin Desboutin. *Portrait de Degas en buste*, 1876. Ponta-seca. 226 x 142 mm. Cabinet des estampes, Genebra.

ponta-seca, que se torna um instrumento dos mais atraentes para os artistas de então, pois com ela é possível desenhar diretamente sobre a placa, dispensando as etapas intermediárias do verniz e da exposição ao ácido, ganhando em rapidez de execução. A opção pela incisão direta sobre o metal se torna mais uma das características recorrentes na gravura impressionista. Desde 1873, Marcellin Desboutin se dedica a essa técnica, e em 1875, integra um grupo composto por ele, Degas, Giuseppe De Nittis e Alphonse Hirsch, que se reúnem com o intuito de praticar a gravura a ponta-seca, executando o retrato um do outro (*Retrato de Degas*).

1.3 A Société anonyme des artistes

peintres, sculpteurs et graveurs e suas oito exposições (1874 – 1886)

Em 15 de abril de 1874, no Boulevard des Capucines, Paris, a *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs*, fundada em 27 de dezembro do ano anterior, inaugura sua primeira exposição, que conta com obras de Bracquemond, Degas, Cézanne, Guillaumin, Monet e Berthe Morisot, entre vários outros, num total de vinte e seis artistas. O objetivo da *Société anonyme* era criar condições que permitissem a seus membros expor suas obras ao público de maneira independente, sem ter que submetê-las à seleção de um júri oficial, como acontecia no Salon. Durante os onze anos seguintes, mais sete exposições serão organizadas, reunindo, ao todo, cinquenta e cinco artistas (Cf. *Annexe I*, no fim do capítulo). Édouard Manet constitui um caso à parte pois, apesar de ligado ao grupo, não expõe com ele nenhuma

Edgar Degas. *Alphonse Hirsch*, 1875. Ponta-seca e água-tinta. 112 x 60 mm. Museum of Fine Arts, Boston.

vez, e continua a submeter suas obras à seleção oficial do Salon. As intenções dos artistas ao fundarem a *Société anonyme* são assim sintetizadas por Duranty, em seu texto citado anteriormente:

L'idée, la première idée a été d'enlever la cloison qui separe l'atelier de la vie commune, ou d'y ouvrir ce jour sur la rue. (...) Il fallait faire sortir le peintre de sa tabatière, de son cloître où il n'est en relations qu'avec le ciel, et le ramener parmi les hommes, dans le monde. (...) On a essayé de rendre la marche, le mouvement, la trépidation et l'entrecroisement des passants, comme on a essayé de rendre le tremblement des feuilles, le frissonnement de l'eau et la vibration de l'air inondé de lumière, comme à côté des irisations des rayons solaires, on a su saisir les douces enveloppes du jour gris¹⁰.

Pif. In *Le Charivari*, 11 de abril de 1880. Apud RIOUT, Denys. *Les écrivains devant l'impressionnisme*.

Cham. In *Le Charivari*, 20 de abril de 1879. Apud RIOUT, Denys. *Les écrivains devant l'impressionnisme*.

Os artistas da *Société anonyme* não pretendiam fundar um novo estilo ou uma nova escola, tanto que não se preocupavam em dar um título específico às suas exposições mas, mesmo assim, alguns termos foram usados para falar desses artistas enquanto um conjunto. Degas, por exemplo, um mês antes da exposição de 1874, escreve: “Le mouvement réaliste n’a plus besoin de lutter avec d’autres. Il est, il existe, il doit se montrer à part”¹¹. Dez dias depois da abertura dessa mesma exposição, o crítico Louis Leroy, do periódico *Le Charivari*, escreve um artigo sobre as obras apresentadas pelo grupo, utilizando com ironia o termo *impressionniste*, inspirado no título de uma pintura de Manet, *Impression, soleil levant*. Apesar da intenção do crítico de zombar do grupo, o qualificativo *impressionniste* acabou sendo adotado como a designação mais habitual em relação a esses artistas, apesar da recusa de alguns deles em aceita-lo, como é o caso de Degas. O crítico Edmond Duranty também evita seu uso, preferindo usar a expressão *nouvelle peinture*. Outras designações aparecem nos textos críticos, porém não se fixam - *intransigeants*, por exemplo. O termo *indépendants* aparece no catálogo da exposição de 1883 (cujo título completo é *Catalogue de la 7^e exposition des artistes indépendants*), porém os demais catálogos trazem como título somente a palavra *exposition*. O termo *impressionniste*, entretanto, ganha

¹⁰ DURANTY, idem, pp. 125 / 128.

¹¹ Apud MINDER, idem, p.14.

espaço entre os artistas, e a terceira exposição, em 1877, exhibe este título sobre sua porta de entrada.

A gravura também se engaja nessa busca por maior liberdade em relação aos padrões instituídos e às regras do academicismo, resgatando procedimentos cujas origens são muito anteriores ao século XIX (como é o caso da ponta-seca) e procurando utilizar de maneira audaciosa as técnicas, materiais e instrumentos disponíveis. Duranty escreve :

La gravure se tourmente de procédés, elle aussi. La voilà qui reprend la pointe sèche et s'en sert comme d'un crayon, abordant directement la plaque et traçant l'oeuvre d'un seul coup; la voilà qui jette des accents inattendus dans l'eau-forte en employant le burin; voilà qui varie chaque planche à l'eau-forte, l'éclaircit, l'emmystérise, la peint littéralement par un ingénieux maniement de l'encre au moment de l'impression¹².

Nesse sentido, a importância de Bracquemond para a estampa impressionista é notável logo na primeira exposição, em 1874, quando esse artista abre espaço aos gravadores mostrando nada menos que trinta e duas águas-fortes. Ele também mostra gravuras nas duas outras exposições impressionistas de que participa, a quarta (1879) e a quinta (1880). Outros artistas fizeram o mesmo, e do total de cinquenta e cinco integrantes que fizeram parte das oito exposições, treze mostraram gravuras ao menos uma vez¹³, somando assim mais de uma centena delas trazidas ao grande público, com franca predominância da água-forte e da ponta-seca, pois quase não há litografias e a xilogravura aparece apenas na última exposição, por Lucien Pissarro. Algumas monotipias constam dos catálogos, porém essa técnica era incomum na época e sequer possuía um nome definido. Ludovic-Napoléon Lepic, por exemplo, em um dos catálogos, fala em “épreuve tirée sur plaque sans gravure”, e Degas menciona “dessins faits à l'encre grasse et imprimés”¹⁴. As gravuras são impressas em branco e preto, com exceção de uma, da autoria de Bracquemond, *Au Jardin d'Acclimatation*, datada de 1873 e exposta em 1879, na quarta exposição impressionista.

Isto a que chamamos ‘gravura impressionista’, porém, não se limita aos nomes daqueles artistas que trouxeram estampas às exposições impressionistas.

Em primeiro lugar, muitos pintores-gravadores tiveram participação em alguma das oito exposições, sem, no entanto, exhibir gravuras, como é o caso de Odilon Redon. Artistas como Alfred Sisley, Cézanne, Guillaumin e Morisot, por sua vez, possuem uma obra gráfica tão

¹² DURANTY, idem, pp. 128 / 129.

¹³ Dentre esses artistas, encontramos Mary Cassatt (1880), Degas (1877, 1880, 1881), Desboutin (1876), Legros (1876), Camille Pissarro (1880 e 1886), Lucien Pissarro (1886) e Henry Somm (1879).

¹⁴ Apud MINDER, idem, p.15.

reduzida¹⁵, que sua ausência nas exposições impressionistas não causa surpresa. Paul Signac começa a gravar a partir de 1885, Auguste Renoir a partir de 1888 e Paul Gauguin a partir de 1889, portanto quando o período das exposições já chegava a termo, e por isso expuseram somente pintura.

Além disso, não podemos nos esquecer daqueles artistas cuja obra gráfica está em consonância com o Impressionismo, porém jamais participaram de uma de suas exposições: Manet, Félix Buhot, Whistler, Francis Seymour Haden, Lalanne ou mesmo Appian.

1.4 A Société des Peintres Graveurs (1890)

A dispersão do grupo impressionista começa a se fazer sentir a partir da oitava e última exposição, em 1886, da qual participam Seurat, Signac e Redon, como prenúncio do desenvolvimento da corrente simbolista.

Três anos mais tarde, em 1889, a fundação da *Société des Peintres Graveurs* representa mais um ponto de inflexão na história da gravura: a prática da estampa original deixa de possuir um caráter subversivo ou contestatório, pois seu reconhecimento e aceitação já se encontram razoavelmente consolidados perante o público, a crítica e os próprios artistas. É o que podemos observar em um texto que Claude Roger-Marx escreve para uma das exposições dessa *Société*: “Et qu’est-ce, à franc parler, une estampe originale, sinon ‘un dessin à plusieurs exemplaires’? Comme le tableau, la statue, il faut la priser à la valeur d’une émancipation directe, entière, complète de l’artiste”¹⁶.

Dentre os membros da *Société des Peintres Graveurs*, havia ex-membros da então já extinta *Société des Aquafortistes* (Appian, Fantin-Latour, Haden), integrantes das exposições impressionistas (Cassatt, Degas, Desboutin, Camille e Lucien Pissarro, Somme e Redon) e ainda artistas que, como Bracquemond¹⁷ e Legros, participaram tanto destas exposições quanto daquela sociedade. A colaboração de Bracquemond para o desenvolvimento da gravura impressionista acontece, portanto, de maneira constante, uma vez que este artista está presente nos três episódios de maior relevância desse movimento: a *Société des Aquafortistes*, a *Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs* (organizadora das exposições impressionistas) e a *Société des Peintres Graveurs*. Nicole Minder chama a atenção para a continuidade que existe entre essas três sociedades: “la reconnaissance du statut de peintre

¹⁵ respectivamente, seis, oito, vinte e três e nove gravuras cada um.

¹⁶ Apud MINDER, idem, p.21.

¹⁷ Bracquemond foi membro fundador e presidente da *Société des Peintres Graveurs*.

graveur à part entière est l'aboutissement de la défense de l'estampe originale entreprise en 1862 par Cadart, et la confirmation de la suppression de la hiérarchie des genres revendiquée par la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs”¹⁸.

A litografia em cores ganharia um notável impulso a partir dos primeiros anos da década de 1890. Manet já havia experimentado essa técnica em 1874, com *Polichinelle*, porém sua tentativa, àquela época, não teve maiores repercussões. A dedicação à litografia colorida se intensifica entre 1889 e 1893, com artistas tais como Eugène Carrière, Renoir, Paul Sérusier, Félix Vallotton, Henri de Toulouse-Lautrec e Édouard Vuillard, os quais contam, inclusive,

Edouard Manet. *Polichinelle*, 1874.
Litografia em sete cores.
484 x 303 mm. Cabinet cantonal des
estampes, Vevey, Suíça.

com o apoio de marchands, notadamente Ambroise Vollard, cujas edições *Album des peintres graveurs* (1897) e o *Album d'estampes originales* (1897 – 1898) trariam ao público várias de suas obras. Outras publicações também divulgariam as inúmeras litografias coloridas feitas na época: *L'Estampe originale* (1893 – 1895), *Revue Blanche* (1893 – 1894) e *L'Épreuve* (1894 – 1895).

Doravante, a noção de grupo se enfraquece e ganham força as exposições individuais, em muitas das quais veremos gravuras e pinturas expostas lado a lado. Cerca de quatro décadas se passaram desde aquela iniciativa de Cadart de fomentar a água-forte, e o que encontramos ao final dessa jornada, levada a cabo pelos impressionistas, é o pleno reconhecimento do valor e das especificidades da gravura original que, ao ter seu

território definido em relação à gravura de interpretação, pode existir enquanto experimentação, pesquisa, meio de expressão e complemento a outras técnicas, mas sempre guardando sua autonomia.

¹⁸ MINDER, idem, p.20.

Annexe 1

Liste des artistes ayant figuré aux expositions impressionnistes, avec la mention des expositions auxquelles ils ont participé (1^{re} exposition : 1874 ; 2^e : 1876 ; 3^e : 1877 ; 4^e : 1879 ; 5^e : 1880 ; 6^e : 1881 ; 7^e : 1882 ; 8^e : 1886).

L'astérisque indique la présence d'estampes dans le choix des œuvres pour l'exposition en question.

Astuc	1
Attendu	1
Béliard	2
Béliard	1
Boudin	1
Bracquemond	1*, 4*, 5*
Bracquemond M ^{me}	4, 5, 8
Brandon	1
Bureau	1, 2
Caillebotte	2, 3, 4, 5, 7
Cals	1, 2, 3, 4
Cassatt	4, 5*, 6, 8
Cézanne	1, 3
Colin	1
Cordey	3
Debras	1
Degas	1, 2, 3*, 4, 5*, 6*, 8
Desboutin	2*
Forain	4, 5, 6, 8
François (J.)	2, 3
Gauguin	5, 6, 7, 8
Guillaumin	1, 3, 5, 6, 7, 8
Lamy	3
Latouche	1
Lebourg	4, 5
Legros	2*
Lepic	1*, 2*
Lépine	1
Levert	1, 2*, 3, 5*
Maureau	3
Meyer	1
Millet J.-B.	2
Molins de	1
Monet	1, 2, 3, 4, 7
Morisot	1, 2, 3, 5, 6, 7, 8
Mulot	1
Nittis De	1
Ottin L.-A.	1*, 2
Ottin A.-L.-M.	1
Piette	3, 4
Pissarro C.	2, 3, 4, 5*, 6, 7, 8*
Pissarro L.	8*
Raffaëlli	5*, 6
Redon	8
Renoir	2, 3, 7
Rouart	1*, 2, 3, 4, 5, 6, 8
Schuffenecker	8
Seurat	8
Signac	8
Sisley	2, 3, 7
Somm	4*
Tillot	2, 3, 4, 5, 6, 8
Vidal	5, 6
Vignon	5, 6, 7, 8
Zandomeneghi	4, 5, 6, 8

CAPÍTULO II

O desenho em Charles Blanc e Félix Bracquemond.

2.1 Charles Blanc

Para Blanc, o desenho é essencial às três artes de que trata sua *Grammaire*: na arquitetura, o desenho é essência e princípio gerador dessa arte, identifica-se com o próprio pensamento do arquiteto, servindo de modelo e ideal ao edifício a ser erguido. Para o escultor, o desenho é tudo, e à cor só é permitida uma função acessória, tão distante está da essência da escultura. Completando a tríade das *arts du dessin*, também para a pintura o desenho é essencial, porém, no caso desta arte, a relação que possui com a cor é de um tipo especial e distinto daquele encontrado nas duas outras:

En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève¹⁹.

A cor é, inegavelmente, essência da pintura, porém uma essência de segunda ordem, uma vez que deve sempre ser submetida ao desenho, a essência preponderante. Realizar uma pintura sem a sinergia entre desenho e cor é tão impossível quanto engendrar um ser humano sem a união entre um homem e uma mulher. A participação e a importância da cor nesta arte, portanto, estão garantidas, e sua necessidade é reconhecida sem maiores dificuldades. Mas esse reconhecimento não deve pôr em questão a superioridade do desenho, cujo domínio deve ser preservado, sob pena de pôr toda a obra a perder. Cabe ao autor da *Grammaire*, então, a tarefa de deixar claro o que é cada um dos termos - desenho, cor - qual seu status em relação ao outro e que tipo de contribuição fornece à produção de uma pintura. Ainda quanto à participação da cor na pintura, Blanc asserta:

... la couleur (...) joue dans l'art le rôle féminin, le rôle du sentiment; soumise au dessin comme le sentiment doit être soumis à la raison, elle y ajoute du charme, de l'expression et de la grâce. Voilà comment la peinture, qui est le dernier venu des trois arts, en est aussi le plus charmant²⁰.

Evidencia-se, a partir dos trechos citados até aqui, que Blanc constrói dois eixos em sua

¹⁹ Blanc, p.22.

²⁰ Idem, p.23.

explanação: um deles alinha desenho-masculino-Adão-razão, o outro agrupa cor-feminino-Eva-sentimento. Esses dois eixos perpassam toda a seção que Blanc dedica à cor e ao desenho, estruturando seu texto e sustentando, o tempo todo, a distinção entre os dois elementos essenciais da pintura. É por isso que, para entender o conceito de desenho em Blanc, faz-se também necessária a compreensão do conceito de cor para esse teórico, pois os termos são explicados por um sistema de contraposições, no qual para cada característica de um, encontramos no outro uma contraparte simétrica.

2.1.1 Primazia do desenho

Não é sem propósito a afirmação categórica com que Blanc abre a seção *Du Dessin et de la Couleur* de sua *Grammaire*:

Le dessin est le sexe masculin de l'art; la couleur en est le sexe féminin²¹.

Um enunciado assim peremptório possui o mérito de situar claramente os termos da questão: ao equiparar desenho-cor a masculino-feminino, Blanc define e delimita caracteres e funções, recorrendo a uma divisão duplamente forte. Em primeiro lugar, a divisão masculino-feminino possui a força de um argumento natural, ou seja, essa divisão existe independentemente das opiniões a seu respeito, baseia-se em alguma lei inequívoca e universal da natureza, seu reconhecimento é inevitável e a tentativa de refutá-la soa sem sentido ou ridícula. Em segundo lugar, a comparação dá a entender que, justamente por sua naturalidade, a separação dos termos (e seus respectivos papéis) deve ser mantida, e o desrespeito a ela resulta em perversão, perdição ou desvirtuamento.

Vamos nos deter por um momento na simbologia que envolve Adão e Eva²², para melhor entendermos porque essas duas figuras são invocadas por Blanc e de que maneira contribuem para sua tese.

Adão simboliza o primeiro homem, não tanto no sentido cronológico ou histórico, como sinônimo de primitivo, mas antes enquanto primeiro na ordem da natureza. Adão é o ápice da criação, aquele que ocupa a posição mais alta frente aos outros seres, aquele que domina, que é superior e supremo e cujo grau de perfeição é o mais elevado. Apogeu em humanidade, homem dos homens, Adão é responsável por toda a linhagem que dele descende; sua

²¹ Blanc, p.21.

²² Cf. Chevalier, *Dictionnaire des Symboles*, pp.7, 422.

preeminência é de ordem moral, natural e ontológica. Ele é também imagem de Deus, o que pode ser simbolicamente interpretado no sentido de que Adão foi feito à imagem de Deus da mesma maneira que uma obra-prima é feita à imagem do artista que a criou. Adão simboliza a realidade do espírito que é à imagem de Deus, porém não é Deus, invocando as idéias de aparição do espírito na criação, de animação da matéria. Disso decorrem propriedades associadas à figura do primeiro homem - consciência, razão, liberdade, responsabilidade, autonomia; atributos do espírito, porém de um espírito encarnado, portanto nunca idêntico a seu criador, apenas semelhante a ele.

Eva é a primeira mulher, mas não o primeiro humano. A crença na subordinação da mulher frente ao homem ecoa o nascimento de Eva, criada a partir de uma costela de Adão enquanto este dormia. É por ela que ele é tentado, pois não podendo dirigir-se a Adão (razão) diretamente, a serpente (tentação) solicita Eva (sentimento) como via para conseguir seu triunfo. A figura da primeira mulher invoca a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional, é associada à carne e à concupiscência, mas também à afetividade e ao amor. Ela pode ser considerada, num sentido de interioridade, como o elemento feminino presente no homem; também pode significar a natural e necessária participação do corpo no ato de conhecer, desde que submetido à razão.

Uma fonte segura para o uso dessa simbologia na teoria de Blanc é aquela indicada por Misook Song²³: segundo a autora, Blanc conhecia a obra de Humbert de Superville²⁴ intitulada *Essai sur les Signes inconditionnels dans l'art*. Neste livro, encontra-se discutida, de maneira semelhante à de Blanc, a concepção a priori de que o masculino denota a faculdade racional e ideal, enquanto o feminino possui um paralelo com a natureza e evoca emoção, sentimento; a teoria de Superville, porém, é revestida de um caráter especulativo e mítico ausente no autor francês. Ainda segundo Song, apesar das diferenças entre Blanc e Superville, foi através da obra de ambos que a distinção masculino-linha-razão e feminino-cor-sentimento ganhou divulgação no meio artístico da época.

²³ Cf. Bibliografia.

²⁴ David Pierre Giottino Humbert de Superville (1770 – 1849), artista e teórico holandês, publicou seu *Essai sur les signes inconditionnels dans l'art* em fascículos, entre 1827 e 1832, no qual tratou de temas como a natureza da expressão, fisionomia e teoria dos signos. Suas idéias acerca das correspondências entre linha e cor exerceram grande influência na formação da estética simbolista no fim do século XIX.

2.1.1.1 Primeiros argumentos

Como visto acima, na disputa sobre o que teria a primazia na pintura, se a cor ou o desenho, Blanc claramente toma partido deste. É curioso notar que o autor preocupa-se em deixar clara a diferença hierárquica entre desenho e cor antes mesmo de defini-los. Seguindo a ordem argumentativa do texto aqui analisado, exporei, nesta seção, como tal diferença é justificada, para em seguida, nas próximas seções, deter-me nas definições de desenho e de cor e nas funções que lhes são reservadas no interior da arte da pintura.

O primeiro argumento apresentado para justificar a supremacia do desenho em relação à cor recorre às leis da natureza:

La supériorité du dessin sur la couleur est écrite dans les lois mêmes de la nature; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui les dessine et non par ce qui les colore²⁵.

Blanc desenvolve a primeira parte de sua justificativa fornecendo exemplos de como o conhecimento daquilo que vemos acontece pelo desenho, e não pela cor, dado que vários seres e objetos compartilham a mesma cor, porém nenhum possui exatamente a mesma forma que outro. Os homens negros, diz ele, possuem em comum a cor de sua pele e, para individuar sua figura, é necessário observar seu desenho, ou seja, a diferenciação entre um indivíduo e outro só é possível pelas diferenças de silhueta, altura, proporção. Além disso, se um artista retrata um negro usando apenas um lápis branco, ninguém terá dificuldade em reconhecer o retratado, pois o desenho de seus traços característicos será suficiente para demonstrar que se trata de um homem negro, apesar do retrato ser executado em branco. Por outro lado, se um pintor reproduzisse com suas tintas o tom exato da pele de uma determinada pessoa, ninguém seria capaz de reconhecê-la enquanto não fossem fornecidos traços suficientes para evocar a idéia de tal pessoa.

No campo da visualidade e do conhecimento visível, o desenho seria, então, a via de acesso à identificação de cada ser, seja ele vivo ou inanimado. Ao mostrar-nos o conjunto de características visuais que persistem num determinado ser, o desenho é responsável pela distinção de uma pessoa ou de uma coisa, e torna possível sua individualização. É por ele que se dá, segundo Blanc, nosso conhecimento dos objetos, e não pela cor, cuja participação no que é visível, ao contrário, está ligada ao que é indiferenciado, à misturas e mesclas,

²⁵ BLANC, p.22.

remetendo a diferenças sutis entre coisas mais ou menos similares.

O argumento seguinte em favor do desenho defende que este possui ainda outra vantagem sobre a cor, no que diz respeito à invariabilidade, pois a cor define-se por sua relatividade, enquanto a forma é absoluta. Isso porque a forma de um objeto é constante, ou seja, ela conserva suas características independentemente do local ou do momento no qual é percebida. O mesmo não sucede com a cor, variável e inconstante por natureza, sempre se transformando de acordo com o meio onde está e sofrendo modificações de tudo aquilo que a rodeia. Por isso, um rosa parecerá acinzentado quando posto ao lado de um vermelho forte, um tom não é o mesmo visto na luz ou na sombra e um objeto que é azul de dia se mostrará verde à noite.

Em seguida, Blanc refuta a afirmação de Diderot, quando este declara que *C'est le dessin qui donne la forme aux êtres: c'est la couleur qui leur donne la vie*²⁶, uma vez que são vários os exemplos de obras que, como no caso do Laocoonte, possuem vivacidade sem o concurso da cor, ou, melhor dizendo, fazendo uso de um só tom em toda a obra.. Blanc também acusa outro erro deste filósofo, quando ele alega que a cor é um dom mais raro e mais precioso que o desenho, um dom impossível de ser ensinado. Blanc explica que, observando a história da pintura, encontramos dentre os mestres de maior grandeza apenas alguns poucos desenhistas excelentes, a saber, Leonardo, Michelangelo e Rafael. Por outro lado, é mais fácil encontrarmos coloristas notáveis como Correggio, Tiziano, Veronese e Rubens, que não só trabalharam a cor admiravelmente como também ensinaram e transmitiram através dos séculos seus pretensos segredos. Para Blanc, portanto, o dom do desenho é mais raro que aquele da cor, e não o contrário.

2.1.1.2 Natureza, arte e artista

Mas esses argumentos descritos acima são apenas uma parte da justificativa. Até aqui, Blanc pretendeu mostrar que a cor, por pertencer ao domínio do sensível, ou seja, do mutável e passageiro, deve ocupar uma posição subserviente ao desenho na pintura, sendo este a essência pictórica superior, uma vez que pertence ao campo do intelecto, do abstrato e do ideal. Logo, é possível auferir conhecimento do desenho, ligado que está às idéias, ao que permanece idêntico a si mesmo para além das aparências sensíveis sempre flutuantes.

O ideal, para Blanc, pode tanto estar em nós quanto fora de nós. No primeiro caso, ele é

²⁶ Idem, p.23.

a lembrança de uma perfeição vista outrora e a esperança de voltar a vê-la. No segundo caso, quando externo a nós, o ideal é o exemplar primitivo e divino de todos os seres. Logo, o ideal não se confunde com o imaginário, mas deve ser entendido como sendo a concentração do verdadeiro, a essência do real, capacidade inata para identificar o belo:

De même que nous avons en nous un sentiment inné du juste, qui est la conscience, de même nous apportons en naissant une secrète intuition du beau, qui est l'idéal. (...) l'idée du beau est sans doute une secrète réminiscence de la grâce primitive du genre humain. Apprendre, dit Platon, c'est le ressouvenir²⁷.

A primazia do desenho, portanto, se justifica por sua intelectualidade, mas o que justifica a primazia do intelecto? Para entendermos, no interior da argumentação deste teórico, porque a “essência ideal” prevalece sobre a “essência sensível”, temos que compreender de que maneira este autor entende três termos fundamentais de sua teoria: natureza, arte e artista.

a. Natureza.

Tous les germes de beauté sont dans la nature, mais il n'appartient qu'à l'esprit de l'homme de les en dégager. Quand la nature est belle, le peintre *sait* qu'elle est belle, mais la nature n'en sait rien. Ainsi la beauté n'existe qu'à la condition d'être comprise, c'est-à-dire de recevoir une seconde vie dans la pensée humaine. L'artiste, qui comprend le beau, est supérieur à la nature, qui le montre²⁸.

A natureza para Blanc é celeiro da beleza, ponto de partida para todo belo artístico. Mas, enquanto confinada na natureza, a beleza se encontra ainda incompleta, ignorada, em potência, existindo somente de maneira obscura e latente. Cabe ao espírito humano libertá-la, concedendo-lhe vida e acabamento. Notemos que, para que a beleza ingresse em sua segunda vida, não basta que ela seja apenas vista pelos olhos humanos, ou seja, a percepção sensível, por si só, não é capaz de libertar os germens da beleza contidos na natureza. Para isso, Blanc deixa claro, é necessário ainda mais - o homem (ou o artista, ou o pintor) deve aplicar à natureza sua compreensão, sua capacidade mental. Procurar e identificar a beleza engastada no visível exige um esforço intelectual, de abstração, e não de percepção. O intelecto é posto, desse modo, como nada menos que condição da beleza. O artista que se dá conta disto e elabora sua representação da beleza é, portanto, superior à natureza, por acrescentar-lhe algo que esta não possui, a saber, sua compreensão.

Em seguida, de acordo com o que foi dito acima, Blanc descreve de que maneira, gradualmente, transforma-se o modo como a natureza aparece ao artista: de início, ela é para

²⁷ Blanc, p. 7.

²⁸ Blanc, p.9.

ele fonte primeira de inspiração, objeto de sua observação e de seus desenhos. Ele a imita de maneira ingênua e sem maiores críticas, considerando admiráveis todas as suas partes. Entretanto, a percepção artística não é em si suficiente, e deve desenvolver-se na direção de um processo cognitivo e seletivo: aos poucos, o artista aprende a exercer sua capacidade de reconhecer a beleza e, ao mesmo tempo, aquilo que na natureza é defeituoso. Assim, através do estudo, ele torna-se capaz de fazer escolhas em sua imitação, deixando de imitar, indistintamente, tudo o que percebe, passando a distinguir, em seu modelo, as partes acessórias e o que lhe é característico, filtrando o que vê. Esse processo de conhecimento e seleção culmina na descoberta das leis da criação, inscritas na natureza e reveladas pelas observações profundas e recorrentes feitas pelo artista. Desse modo ele aprende como extrair do emaranhado de formas da natureza somente aquelas que são absolutamente belas ou, na expressão de Blanc, *conformes les desseins de Dieu*.

Resumindo, podemos dizer que a natureza, segundo Blanc, é o visível, o perceptível, a realidade,²⁹ a origem da beleza. Ela também é aquilo que deve passar por um processo de purificação pelas mãos, ou melhor, pelo pensamento do artista. A esse processo Blanc dá o nome de *interpretação*, vejamos a seguir em quê consiste.

b. Arte, artista.

Em relação à natureza, a arte pode, como visto acima, valer-se tanto da imitação, quanto da interpretação, quanto da idealização da natureza. Blanc porém, um pouco contraditoriamente, desaconselha os dois extremos (imitação, idealização), alegando que podem conduzir o artista a dois erros que devem ser evitados: imitar a natureza em demasia, o que acarretaria a reprodução também de suas misérias, e idealizá-la em demasia, o que suprimiria da obra as "tonalidades da vida" (*accents de la vie*). A arte se definirá, pois, pelo termo mediano, qual seja, a interpretação da natureza³⁰. Não custa notar que justamente o elemento *definidor* da arte é posto em relação direta com a inteligência, na citação acima. A obra de arte é uma criação que, longe de se limitar a uma cópia exata da realidade, deve penetrar o espírito das coisas para além de suas aparências, aproximando os seres das idéias que lhes inspiraram a concepção:

²⁹ Não podemos esquecer, entretanto, que o real, neste contexto, não é o verdadeiro. A verdade pertence ao domínio do ideal, e a realidade possui dela apenas indícios.

³⁰ “La juste définition de l’art se trouvera donc entre la traduction littérale et la paraphrase éloquente, et nous dirons: L’ART EST L’INTERPRETATION DE LA NATURE.” Blanc, p.9 / 10.

Comprendre! C'est le grandeur de l'art. (...) l'art n'est pas seulement l'imitation, mais l'interprétation de la nature, et sa plus haute mission est de manifester le beau, dont la nature contient les germes, en débrouillant ce qui est confus, en simplifiant ce qui est compliqué, en éclairant ce qui est obscur³¹.

Se arte é interpretação, o artista é um intérprete³². Vale a pena citar o exemplo que Blanc fornece de um caso de interpretação da natureza pelo artista, descrevendo como ocorre esse processo:

Nicolas Poussin, se promenant um jour sur le bord du Tibre, rencontre une femme qui, après avoir baigné son enfant dans le fleuve, le ramène au rivage, l'enveloppe de linges et le caresse. Aussitôt sa pensée se reporte aux temps antiques ; il s' imagine voir Moïse sauvé des eaux du Nil. L'enfant du Transtévère devient pour lui le législateur des Hébreux ; la sauvage campagne de Rome lui apparaît comme le désert égyptien, et s'il aperçoit au loin un obélisque en ruine ou la pyramide de Cestius, il lui suffit d'ajouter un palmier au paysage pour achever la géographie du tableau... Voilà comment une scène de la vie commune s'élève tout à coup à la dignité d'une peinture historique. L'artiste a emprunté de la nature ses grâces naïves, et du paysage son caractère solennel ; *mais, avant de mettre en oeuvre les éléments qu'il a sous les yeux, sa pensée a tout élevé*, tout agrandi, et le cachet de l'art a été imprimé sur la réalité la plus simple. Ainsi se vérifie cette autre définition de l'art, donnée par le grand Bacon, et si semblable à celle que nous venons de formuler : *Hommo additus naturae*, l'homme ajoutant son âme à la nature³³.

Neste exemplo, a interpretação consiste em elevar o valor de uma cena corriqueira observada pelo artista, tomando-a como ponto de partida para a representação de uma outra cena, de importância histórica e religiosa, no caso, o resgate do pequeno Moisés das águas do Nilo. Guiado pelo ideal (*intuition du beau*), vemos como o artista submete o visível, isto é, a natureza, a um processo de seleção, escolhendo primeiramente a própria cena, ou seja, identificando em algo visto matéria-prima adequada para a arte. Em seguida, o artista decide o que excluir e o que conservar da cena escolhida, decidindo também como elaborar aquilo que conservou. O pensamento eleva o que o artista tem perante os olhos, em outras palavras, ocorre uma elaboração intelectual do sensível. Isso não significa que esse processo seja de ordem racional; ele é, isto sim, intuitivo: o artista não aplica raciocínios lógicos à natureza à medida que realiza sua seleção, ao invés disso, utiliza sua capacidade inata de intuir o ideal, de identificar a beleza potencial da realidade. Dessa maneira, o artista cumpre seu objetivo de manifestar o belo, de sublimar a natureza convertendo-a em obra de arte.

Disso conclui-se que, para Blanc, arte e natureza se relacionam de maneira mediata, sendo a interpretação do artista o que desempenha a função mediadora, servindo como

³¹ Idem, ps. 9 / 65.

³² “Mais, il faut le répéter, si l'artiste est l'interprète de la nature, c'est a lui de découvrir le sens voilé, le sens profond de ce poème obscur, pour le traduire dans sa langue, ou plutôt pour lui prêter un langage, car la nature est silencieuse”

³³ Idem, p.10. Grifo meu.

purificador e fio condutor de um extremo a outro do processo. Essa mediação torna-se necessária por causa da separação pressuposta por Blanc entre o real-visível e o ideal-belo, criando entre esses dois domínios uma distância que o artista é obrigado a percorrer:

Placé entre la nature et l'idéal, entre ce qui est e ce que doit être, l'artiste a une vaste carrière a parcourir pour aller, de la réalité qu'il voit, à la beauté qu'il devine³⁴.

Veremos entretanto, na seção seguinte, na qual exponho a definição de desenho, que a interpretação do artista acontece principalmente através de sua intuição, mas não apenas, pois envolve também seu sentimento e sua personalidade, compondo o que Blanc denominará *estilo*.

2.1.1.3 Desenho, definição pendular

Notaremos, na definição de Blanc para o termo desenho, íntima afinidade com a concepção vasariana do mesmo termo. Reproduzimos a seguir a exposição que Giorgio Vasari faz acerca desse termo, na edição de 1568 das *Vite*, conhecida como Edizione Giuntina:

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall'intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure, di qui è che non solo nei corpi umani e degl'animali, ma nelle piante ancora e nelle fabbriche e sculture e pitture, cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme; e perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno, si può conchiudere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente imaginato e fabricato nell'idea. E da questo per avventura nacque il proverbio de' Greci Dell'ugna un leone, quando quel valente uomo, vedendo sculpita in un masso l'ugna sola d'un leone, comprese con l'intelletto da quella misura e forma le parti di tutto l'animale e dopo il tutto insieme, come se l'avesse avuto presente e dinanzi agl'occhi.

Credono alcuni che il padre del disegno e dell'arti fusse il caso, e che l'uso e la sperienza, come balia e pedagogo, lo nutrissero con l'aiuto della cognizione e del discorso; ma io credo che con più verità si possa dire il caso aver più tosto dato occasione che potersi chiamar padre del disegno. Ma sia come si voglia, questo disegno ha bisogno, quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio, che la mano sia mediante lo studio et essercizio di molti anni spedita et atta a disegnare et esprimere bene qualunque cosa ha la natura creato, con penna, con stile, con carbone, con matita o con altra cosa; perché, quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio, fanno quelle mani che hanno molti anni essercitato il disegno conoscere la perfezione e eccellenza dell'arti et il sapere dell'artefice insieme³⁵.

³⁴ Idem, p.10.

³⁵ VASARI, Giorgio. *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma : Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

Na *Grammaire*, a maneira como o desenho é entendido estrutura-se a partir de duas idéias fundamentais, ambas apresentadas na seção *Principes*, que inicia o manual. Em primeiro lugar, o duplo sentido que o termo desenho carrega, querendo dizer, ao mesmo tempo, projeto e execução. Em segundo lugar, a defesa da superioridade do desenho em relação à cor, já exposta acima, e o conseqüente primado dele na constituição de uma pintura.

No contexto teórico de Blanc, desenhar algo, um objeto qualquer, significa, por um lado, representar visualmente tal objeto por meio de linhas, luz e sombra. Em seu sentido prático e material, o desenho é a elaboração sensível, porque visual, de uma idéia, que encontra sua expressão na execução manual de um contorno, de um conjunto de traços.

Por outro lado, o desenho também pode ser entendido como desígnio, vontade e projeto. O desenho, neste seu aspecto teórico e ideal, é concepção e invenção, atividade mental que orienta a execução manual. De matriz vasariana, é esta dúplice concepção de desenho a adotada por Blanc. O significado deste termo não está nem em uma nem em outra definição em particular, mas será encontrado no constante movimento pendular entre ambas:

Le mot *dessin* a deux significations. Dessiner un objet, c'est le représenter avec des traits, des clairs et des ombres. Dessiner un tableau, un édifice, un groupe, c'est y exprimé sa pensée. Voilà pourquoi nos pères écrivaient *dessein*³⁶, et cette orthographe intelligente disait clairement que tout dessin est un projet de l'esprit³⁷.

Quanto a esta expressão *projet de l'esprit*, parece-me possível atribuir também a ela um sentido ambíguo, mesmo que essa ambigüidade não esteja explicitada no texto de Blanc. Por um lado, o termo *projet* pode ser entendido enquanto escopo, intento, plano, aquilo que é mentalmente planejado e precede a ação; podemos identificar este sentido àquela definição de *dessin* de cunho intelectual.

Além disso, é possível também que a expressão *projeto do espírito* seja interpretada no sentido de *projeção* do espírito, subentendendo o verbo projetar no reflexivo, projetar-se, significando fazer-se incidir sobre, estender-se, prolongar-se:

...l'artiste accomplit son oeuvre par toutes les puissances de l'esprit et du sentiment ; il y compromet son coeur. Aussi choisit-il dans son imitation ce qui peut exprimer sa personnalité tout entière, c'est-à-dire qu'il imite la nature, non pas précisément comme elle est, *elle*, mais comme il est, *lui*. De là naissent les différents caractères de l'art, ce qu'on nomme les divers *styles*³⁸.

³⁶ Lembro que *dessein* possui como sinônimos palavras como but, détermination, intention, objet, projet, propos, résolution, visée, volonté, vue.

³⁷ Blanc, p.22.

³⁸ Idem, p.19.

Blanc utiliza então o exemplo de uma mulher que, passeando pela rua, é vista por Michelangelo, Rafael e Da Vinci, que realizam cada um, seu próprio desenho a partir da mulher observada. O primeiro a transforma numa sibila, o segundo, numa Virgem, e o terceiro, numa mulher admirável. Blanc pretende, desse modo, mostrar que cada artista imprime em suas interpretações seu caráter pessoal, e o conjunto da cena representada pode variar de acordo com as inumeráveis nuances de sentimento e temperamento individuais.

Este segundo sentido para *projeto do espírito* tem a utilidade de criar, ou evidenciar, um nexos interno entre desenho e estilo (ou caráter), pois o estilo de uma obra consiste justamente nessa projeção (ou projeto) da personalidade do artista sobre as escolhas que faz para a realização da obra. Sem tal projeção, a obra seria mera cópia da natureza, tão limitada quanto exata, totalmente desaconselhada por Blanc: “*Des grandes et nobles créations de l’homme, en est-il une seule qu’ait produite cette imitation sans choix qu’on appelle, dans l’idiome du jour, le réalisme?*” O estilo poderia ser pensado, então, como um momento do desenho e, mais especificamente, como um momento de particularização do desenho.

2.1.2 Cor, essência secundária

A definição oferecida por Blanc para o termo cor refere-se à teoria newtoniana e coloca a cor em relação direta com a luz:

Qu’est-ce que la couleur ? C’est la propriété qu’ont tous les corps de réfléchir certains rayons de la lumière en éteignant tous les autres³⁹.

Como vimos acima, Blanc acredita que, para a pintura, tanto o desenho quanto a cor são essenciais, sendo que esta última encontra-se mais intimamente ligada ao sentimento: sua função é representar o que move o coração e sua importância na pintura reside em seu vigor como veículo de sentimentos e sensações variáveis, transitórias e vagas. Já o desenho, íntimo que é do pensamento, deve nos mostrar o que se passa na mente e manifestar a forma - precisa, palpável e permanente. Mas apesar da oposição, ou mesmo por causa dela, a existência de um depende da existência do outro. Mesmo insistindo que a cor é o elemento

³⁹ Idem, p.561.

feminino e secundário na pintura, guiado mais pelos sentimentos que pelo intelecto, Blanc afirma contraditoriamente que a cor obedece a um conjunto de princípios certos e invariáveis, o que permite seu ensinamento. A cor não somente pode ser aprendida, sujeita que está a leis fixas, como é mais fácil seu aprendizado do que aquele do desenho, cujos princípios absolutos, para Blanc, não podem ser ensinados.

A teoria das cores de Blanc divide-se em dois tópicos: *chiaroscuro* e colorido. Ele define o *chiaroscuro* como sendo a distribuição das luzes e sombras, uma parte essencial da pintura que consiste em saber clareá-la. As funções desses dois elementos – *chiaroscuro* e colorido – são distintas, o primeiro particulariza os objetos por meio do relevo, enquanto o segundo o faz pela cor.

2.2 Félix Bracquemond

2.2.1 Desenho, nova definição

Vimos anteriormente a definição de desenho dada por Blanc; cito agora a definição de Félix Bracquemond oferece para o mesmo termo, em seu ensaio *Du Dessin et de la Couleur*:

Le dessin est le moyen artificiel d'inscrire et d'imiter la lumière naturelle. Dans la nature, tout se montre par la lumière, et par ces compléments, le reflet, l'ombre. C'est ce que le dessin constate. Il est la lumière factice des arts. Le dessin sert à représenter les choses que nous voyons et à figurer celles que notre imagination conçoit et nous fait voir.

(...)Le dessin, sous quelque forme qu'on l'envisage, ne peut exprimer que des réalités. Il est tout extérieur⁴⁰.

A diferença entre as duas definições principia quanto ao lugar da luz numa e noutra: para Blanc, a luz é a matéria-prima do *chiaroscuro* e o veículo das cores, ambos elementos que perfazem a pintura, depois de composto o desenho. Este, por sua vez, é pensado como a representação sublimada de uma pessoa, cena ou objeto inseridos na realidade sensível. Mas esta luz que completa a pintura liga-se muito mais ao *projet de l'esprit*, a um projeto mental que determina a execução da obra, do que à observação direta da luz natural. Pensemos, por exemplo, na praxe de então das pinturas feitas de modo seriado, com a participação de ajudantes encarregados, cada um, de executar determinada parte do quadro (céu, vegetação, panejamento, etc.). Some-se a isso o fato de que as pinturas eram realizadas em ateliês fechados, e compreendemos como o modelo de pintura pensado por Blanc estava afastado da luz natural, da luz ambiente. No exemplo acima citado envolvendo Poussin e sua interpretação de uma cena campestre, a luz natural observada em tal cena não aparece como um dos elementos a ser reelaborado, o que sugere que sua inserção no quadro ocorreria de maneira integralmente convencional, sem remissões ao que foi observado de início.

O que muda, com a definição de Bracquemond, é que justamente a *lumière naturelle* passa a ser o ponto de partida para o pintor; a luz passa a ser a procura do artista: o desenho ainda está engajado na representação de um objeto, mas visa, sobretudo, à tradução da luz natural em *lumière factice*. O uso que Bracquemond faz, na definição acima, dos termos *inscrire* e *imiter*, indica que, apesar de transfigurada na obra, a luz natural continua pressuposta, de algum modo preservada, ela conserva sua emanção através da luz factícia a

⁴⁰ BRACQUEMOND, *Du Dessin et de la Couleur*, p.22 / 26.

que deu origem. Pelo desenho, a luz natural é inscrita, ou seja, gravada, trazida para dentro da pintura e nela convertida, estando por isso sempre presente. Sua imitação é a luz factícia, que, como toda imitação, remete-nos ao imitado, assim evocando-o continuamente. Ambas as operações do pintor – inscrição e imitação – acontecem simultaneamente. O que deve ficar claro é que tanto Blanc quanto Bracquemond sabem que pintura é artifício (não por acaso Bracquemond usa o termo *moyen artificiel* para definir o desenho); porém o que diferencia ambos é o modo como cada um pensa a artifício em relação à luz natural: no primeiro caso, ela é afastada, no segundo, absorvida. A partir da constatação, feita pelo desenho, de que o visível existe graças à luz, esta se torna o assunto da pintura, é assumida como seu ânimo, aquilo que merece ser estudado. Deve ser buscada, então, lá onde se mostra generosamente - daí, por exemplo, a prática da pintura *plein air* que, à altura da publicação do ensaio de Bracquemond (1885), já havia sido adotada por diversos pintores.

Nenhuma referência é feita a idéias ou ideais nesta concepção de desenho; em vez disso, é a natureza que participa da definição deste termo. Assim, a relação do pintor com o que é visualmente perceptível, ou seja, com a natureza, também se transforma, em consequência da redefinição do desenho e da realocação da luz em um novo contexto. Aquela relação de sublimação e abstração entre pintor e natureza, vista anteriormente em Blanc, agora dá lugar a uma espécie de confronto direto: o pintor busca o corpo-a-corpo com a natureza, procura nela a captação da realidade sensível, presente. Ele aceita e valoriza a dimensão empírica, concreta e material do visível, faz-se disponível a ela, desobriga-se da busca de alguma verdade eterna ao alojar a verdade no mundo mesmo. Aquela Verdade perenal pressuposta por Blanc perde o sentido, pois o que se busca são as verdades fugazes de cada instante de uma cena impermanente porque mundana, e a pintura torna a encontrar o perene, não enquanto ideal, mas na conversão da luz transitória da natureza na luz imanente à arte. A tarefa do pintor é capturar a luz natural como um pássaro em pleno vôo e trazê-lo para a tela, seu desafio é fazê-lo sem recorrer a gaiolas ou empalhamentos: mesmo fixada, a luz deve conservar a habilidade do vôo. É como se tudo aquilo que, em Blanc, pertencia à esfera abstrata do ideal, fosse em Bracquemond sorvido pela materialidade da pintura.

Se o desenho é a luz factícia das artes e se a atividade do pintor passa a ser o embate corpo-a-corpo com o visível, então não há mais espaço para a dimensão teórico-vasariana do desenho, aquela que assimilava este termo a um projeto anterior à execução e que lhe servia de guia. Uma vez esvaziada essa dimensão puramente abstrata do desenho, não mais se sustenta aquele elemento mediador (projeto, interpretação) entre pintor e natureza. Devemos

compreender que a interpretação por parte do artista continua a existir, pois negá-lo seria pensar a pintura enquanto registro neutro de uma realidade unívoca, o que não é de modo algum o caso. Ocorre que a interpretação, assim como a luz, também é realocada, pois o que era mediação torna-se interno ao processo pictórico. O pintor interpreta o que vê no próprio ato de pintar, ou seja, a fatura da obra e a interpretação são simultâneas e coincidentes. Ele não precisa mais percorrer aquele longo caminho que separa a aparência da essência, pois parte da luz para chegar à luz mesma, ou seja, ela é o fundamento comum que une a realidade visível e a realização pictórica.

Em decorrência, altera-se as concepções de representação ou cópia da natureza e as maneiras de realizá-las. Representar a natureza, agora, não é mais concretizar em traços, luz e sombra uma idéia dela originada e depurada. Bracquemond afirma que o desenho serve para representar as coisas que vemos e para figurar aquelas que vemos em nossa imaginação, ou seja, o desenho reporta-se àquilo que está, ou poderia estar, diante dos olhos, reafirmando seu pertencimento ao domínio do sensível. O pintor procura imitar as ações e efeitos da luz observados na natureza, traduzindo-os para os termos bidimensionais do quadro. O objeto representado na pintura aparecerá, assim, como resultado de uma construção luminosa derivada da observação direta da natureza:

...le peintre distingue les qualités diverses de la clarté contenues sur l'objet naturel; il les inscrit dans la forme de cet objet; ou, pour dire plus juste, ce sont elles qui déterminent cette forme⁴¹.

2.2.1.1 Desenho, denominador comum

Bracquemond apresenta ao longo de seu texto o que, em sua concepção, são os vários desdobramentos possíveis do desenho. Estes termos apresentados em tópicos - forma, linha cor, contorno, execução, etc. - são como instrumentos à disposição do pintor que, ao longo do texto, são definidos e diferenciados dos demais, expondo sua forma de utilização em relação ao conjunto de procedimentos para a fatura do quadro. Podemos dizer que Bracquemond procede como alguém que expõe uma caixa de ferramentas: a cada tópico, nos apresenta uma delas, diz para o quê serve e como pode ser usada. Vejamos, por exemplo, o caso do termo *traço*. Primeiramente, o autor fornece a definição -

Le trait est la formule qui représente et fixe conventionnellement le contour des formes. Rien dans la nature n'indique cette formule, le contour n'étant, pour notre vue qui est double, que la limite apparente

⁴¹ Bracquemond, p.25.

des corps⁴².

Explica sua função -

Le trait est un instrument, il est l'échafaudage, l'armature, qui sert à construire toutes les choses où le dessin intervient; il délimite et localise la forme.

E distingue-o de um termo próximo em significado com o qual poderia ser confundido, no caso, o próprio desenho -

Le trait a une telle importance d'application qu'il peut, dans nombre de cas, être considéré comme le dessin lui-même. Cependant il n'est que son auxiliaire plus ou moins apparent, mais inévitable, puisqu'il représente le contour des formes.

Seguindo a argumentação de Bracquemond, a palavra *dessin* sintetiza todos os termos empregados nas artes plásticas, funcionando como uma espécie de fundamento comum para todos eles. O desenho está sempre subentendido, o emprego de qualquer termo técnico ligado às artes sempre pressupõe sua participação. Expressões tais como as citadas acima - traço, modelado, forma, linha, etc. - são úteis na medida em que enriquecem o significado do termo desenho, ao decompor seus elementos para descrevê-los e examiná-los separadamente. Uma pintura seria, para Bracquemond, pura luz, e todos os componentes dessa pintura seriam como modificações dessa mesma substância original. *O desenho é a própria luz* (assim como todos as demais expressões apresentadas) e o uso de um desses dois termos evoca necessariamente o outro. É provável que Bracquemond tenha preferido utilizar *dessin* em seu texto, quando quer dizer luz, justamente para deixar claro que estava se referindo à *lumière factice*, ou seja, à luz já inserida no domínio da pintura. É uma delimitação do campo de sua argumentação e uma correta colocação da questão.

Pode-se também depreender do texto uma ênfase no caráter convencional da arte, quer dizer, somos levados à conclusão de que a obra de arte é um construto. De acordo com o que escreve Bracquemond, por não poderem perceber uma forma senão pela extensão e pelo volume, as artes atribuem a essa mesma forma uma espécie de conjunto de membros, que seriam o contorno, o modelado, a cor, etc., ou seja, elementos convencionais empregados para fazer a passagem entre a realidade da natureza e aquela da tela bidimensional, no caso da pintura. Em seguida, esses elementos teóricos são isolados, de modo a serem aplicados cada qual a seu uso específico. Pelas artes, eles são reduzidos a fórmulas, sendo unidos ou separados segundo o serviço que prestam no conjunto da obra.

⁴² idem, p.62. Idem para as próximas duas citações.

Assim, precisar os termos usados nos debates, estudos e pesquisas sobre arte e utilizados pelo próprio artista em sua atividade significa, então, precisar os instrumentos que participam da construção da obra. Disso decorre a preocupação em fazer distinções muito sutis, para que a confusão dos meios não leve a resultados equivocados:

Un terme bien défini ne peut-il être considéré comme un outil professionnel, comme un instrument de précision? (...) Il faut donc reconnaître la valeur d'expression propre à chacun des éléments naturels réduits par l'art en formule, pour apprécier la part apportée par chacun d'eux à l'unité de la forme, unité qui est absolue dans la nature par la confusion intime des ces éléments, qu'on peut bien distinguer, mais qu'il est impossible de disjoindre⁴³.

Outro exemplo dessa preocupação em delimitar cada termo e distingui-los ocorre com os termos *luz* e *claridade*:

La *lumière* réunit toutes les couleurs comme en un bloc, elle est la couleur même. Elle se caractérise par le double effet d'éclairer tous les objets qu'elle atteint de son rayonnement, et de les colorer de sa propre couleur⁴⁴.

La *clarté* ne fait que continuer l'action éclairante de la lumière sans transporter aucune couleur. Elle est donc caractérisée par l'énervement, la cessation de l'activité colorante qui éclaire, sans la modifier, la couleur particulière des choses⁴⁵.

A argumentação de Bracquemond leva-nos a pensar um quadro como uma espécie de máquina, como um sistema que funciona, cuja engrenagem deve ser conhecida pelo artista. Esta idéia também está presente no *Salon de 1846*, de Charles Baudelaire, a quem Bracquemond conhecia pessoalmente. Não é possível afirmar com certeza que Bracquemond leu esta obra do poeta e crítico francês e fez dela uma das fontes de suas formulações teóricas, mas a proximidade entre ambos, comprovada pela correspondência publicada do poeta, a importância de um texto como o *Salon* e a semelhança de pensamento reforçam a hipótese de que isso aconteceu. Assim como Bracquemond, Baudelaire afirma a idéia do quadro enquanto máquina e enquanto sistema funcional - na seção dedicada a Eugène Delacroix o poeta escreve:

Il n'y a pas de hasard dans l'art, non plus qu'en mécanique. Une chose heureusement trouvée est la simple conséquence d'un bon raisonnement, dont on a quelquefois sauté les déductions intermédiaires, comme une faute est la conséquence d'un faux principe. Un tableau est une machine dont tous les systèmes sont intelligibles pour un oeil exercé; où tout a sa raison d'être, si le tableau est bon; où un ton est toujours

⁴³ Idem, ps.18 / 20.

⁴⁴ Idem, ps.39 / 40.

⁴⁵ Idem, p.40.

destiné à en faire valoir un autre; où une faute occasionnelle de dessin est quelquefois nécessaire pour ne pas sacrifier quelque chose de plus important.

Como exposto anteriormente, a obra de arte possui um vínculo permanente com a natureza, uma vez que a representação ainda faz parte do intuito do artista e a luz natural é ininterruptamente citada; porém, se após sua conclusão, a obra de arte converte-se num sistema fechado que funciona por si, segundo regras internas, não seria de todo impertinente supor a existência de alguma autonomia por parte desse sistema, mesmo que tal autonomia não esteja na origem da obra. Poderíamos dizer, dando continuidade à comparação, que a luz natural serviria como matéria-prima para a máquina-pintura, mas essa máquina deve ser construída, posta em andamento e continuar funcionando segundo especificações próprias, ou seja, internas ao pensamento pictórico.

Dissemos anteriormente que a idéia de projeto implícita na definição tradicional de desenho não se sustenta na definição de Bracquemond. Mesmo assim, parece justo afirmar que nesta definição continua a existir uma considerável dimensão intelectual. Isso ocorre na medida em que se trata de esforço intelectual a orquestração de todos aqueles elementos expostos, que devem confluir para a realização da obra. A intelectualidade estaria, portanto, não mais num projeto, mas na organização e harmonização dos diversos componentes do desenho; o esforço intelectual, neste caso, insere-se nos momentos de elaboração da pintura, ou seja, é indissociável da atividade manual. Paralelamente, parece haver uma ênfase na materialidade da obra, uma assunção mais clara de seus elementos físicos, concretos. Essa assunção é motivada pela explicitação de que não foi casual tudo o que foi empregado nessa construção, ou seja, Bracquemond parece sublinhar a intencionalidade que existe na determinação dos meios e objetivos de uma obra.

2.2.2 Cor também é desenho

A mudança na definição de desenho acarreta também uma mudança no status da cor para a pintura. O termo é definido assim:

... couleur désigne une apparence physiologique superficielle qui distingue les unes des autres toutes les choses que nous percevons. Ainsi, un objet est rond, de plus, il est rose; il est encore ou clair ou sombre. Il faut noter que la couleur de toute chose est mobile, changeante, suivant les mille variations que la lumière lui impose en la rendant visible.

Couleur désigne aussi les matières employées par la peinture, l'aquarelle, la détrempe, le pastel, etc.

Dans ce deux sens, le blanc, le noir, le gris, qui, selon les diverses manières d'envisager la couleur par la physique et par les arts, sont la négation ou plutôt l'absence de la couleur, sont des couleurs⁴⁶.

A cor adquire uma importância diferente da que possuía antes, quando era entendida, por exemplo, como maquiagem, preenchimento ou feitiço. Essa nova valoração acontece porque a cor deixa de ter uma posição hierarquicamente inferior em relação ao desenho e passa a ser mais um de seus elementos, tão funcional quanto os demais - linha, modelado, etc. Ao pensar o desenho enquanto denominador comum de todos esses termos, Bracquemond promove uma equiparação, em termos de importância para a construção da obra, entre todos esses elementos. O que se evidencia, além disso, é a relação de interdependência dos componentes da pintura, visando o mesmo fim e se determinando mutuamente.

Daí o interesse e a importância de entender o funcionamento da luz enquanto cor, pois esta é o elemento mais variável do conjunto e, portanto, exige ser examinada de perto para ser bem compreendida. A partir de um estudo detido da cor, o pintor saberá trabalhar com as variações cromáticas, manipulando-as e usando-as a seu favor. Vemos aqui outra mudança, pois em Blanc a inconstância da cor era pensada negativamente, como desvantagem em relação ao desenho; era o elemento indomesticável, que escapava à intelectualização, aquilo que criava dificuldades para o domínio do pintor face ao objeto a ser representado. Para Bracquemond, é precisamente por conta dessa instabilidade que a cor torna-se um instrumento dos mais interessantes, com uma enorme possibilidade de exploração, uma oferta quase infinita de usos.

⁴⁶ Bracquemond, p.28.

2.3 Duas luzes sobre Rembrandt

O conceito de desenho, tal como está entendido na *Grammaire* de Charles Blanc, estrutura-se, como vimos, a partir de duas idéias fundamentais, ambas apresentadas na seção *Principes*, que inicia o manual. Em primeiro lugar, o duplo sentido que o termo desenho carrega, querendo dizer, ao mesmo tempo, projeto e execução. Em segundo lugar, a defesa da superioridade do desenho em relação à cor e o conseqüente primado dele na constituição de uma pintura. Uma vez já expostos os argumentos que sustentam as duas idéias mencionadas acima, pretendo agora identificar o reflexo de tais idéias quando aplicadas à gravura. A maneira como esta é definida por Blanc, assim como o posicionamento dele quanto à gravura de interpretação, não seriam devidamente compreendidos sem que antes se esclarecessem suas concepções acerca do desenho. Concluirei esta exposição sobre a gravura na *Grammaire* examinando como é o olhar de Blanc sobre a obra de Rembrandt, gravador por quem o teórico francês nutria grande admiração. Com esse exame pretendo fornecer exemplo visuais dos princípios e concepções que exponho a seguir.

Também tenho como intento criar um termo de comparação entre Charles Blanc e Félix Bracquemond, uma vez que ambos consideram Rembrandt um mestre na arte da gravura, dedicando ao artista holandês, entretanto, olhares muito diferentes. Com isto, espero mostrar que a diferença na interpretação da obra rembrandtiana deve-se, em grande medida, à diferença dos conceitos de desenho adotados por cada um dos dois autores aqui em questão.

A definição de desenho tal como apresentada na *Grammaire* permite-nos compreender algumas afirmações de Blanc relativas à gravura, a começar por duas definições do termo oferecidas por ele:

A la peinture se rattache la gravure, qui est l'art de retracer en creux sur le métal, ou en relief sur le bois, un dessin dont on peut tirer des empreintes⁴⁷.

Em outras palavras, a gravura define-se por três elementos: desenho, incisão e impressão. Mas por que Blanc diz *retracer*⁴⁸? A idéia de retraçar, ou seja, traçar novamente o desenho, sugere uma anterioridade deste, e o gravar seria o passo seguinte. Essa anterioridade poderia ser, digamos assim, física, no sentido de que o artista desenharia sobre o metal ou sobre a madeira para em seguida abrir as talhas guiando-se pelo desenho feito. Poderia

⁴⁷ Blanc, p.616

⁴⁸ No *Robert*, o primeiro sentido de *retracer* é desenhar diferentemente: “1. Tracer a nouveau (ce qui était effacé) ou dessiner autrement”. O verbete traz também um segundo sentido, em que *retracer* é sinônimo de *relater*.

também ser mentalmente anterior, no sentido de que o desenho estaria presente na mente do artista, que buscaria a materialização desse desenho no metal ou na madeira.

Algumas páginas após a primeira definição, encontramos o seguinte acréscimo:

La gravure est un dessin qui se fait avec un instrument d'acier au lieu de se faire avec une plume ou un crayon⁴⁹.

Nesta passagem, a relação entre desenho e gravura parece ser de simultaneidade ou mesmo de identidade, desaparecendo aquela distância antes posta entre os atos de desenhar e gravar: a gravura *é* um desenho, que se diferencia pelos instrumentos utilizados e pela superfície empregada. Poderíamos indagar se haveria conflito entre aquela definição acima, que sugere um hiato entre desenho e gravura, e esta segunda definição, cujo tom é de identificação entre uma e outro. Afinal, quando e como gravura e desenho se encontram? Vejamos mais uma afirmação de Blanc sobre essa relação:

Elle [a gravura] doit être un art qui se distingue du dessin pur. Il faut que le dessin gravé soit rendu plus intéressant par une certaine manière de l'inciser dans le métal, manière qui est à la gravure ce qu'est à la peinture la touche, et à l'écriture la calligraphie⁵⁰.

Ou seja, temos novamente uma distinção: a gravura não só pode como deve ser diferente do desenho *puro*, ou seja, desenho sem incisão.

As duas definições apresentadas acima poderiam, num primeiro momento, parecer conflitantes entre si. A primeira indica uma distinção entre desenho e gravura, pois que há anterioridade daquele em relação a esta: o desenho já existe e é feito de outra maneira sobre o metal ou a madeira. Na segunda definição, este hiato parece se desfazer, e a gravura é identificada com o desenho, diferindo apenas quanto ao instrumento utilizado para sua execução. Mas o aparente conflito se desfaz quando entendemos que, na primeira definição, Blanc refere-se ao desenho enquanto concepção, enquanto que, ao definir a gravura pela segunda vez, usa o termo desenho no sentido de execução manual de um traço.

A ambivalência do desenho está presente também em outra passagem, quando Blanc trata da reprodução, através da gravura, de uma obra de arte:

Si c'est la reproduction d'un ouvrage d'art, peinture, sculpture, architecture, camée, monnaie, médaille, vase, ornement, la première qualité du graveur est la fidélité, en ce sens qu'il doit non seulement rendre l'original trait pour trait, en redire les contours et les reliefs, mais encore, et surtout, conserver l'esprit et

⁴⁹ Blanc, p.620

⁵⁰ idem, p.624

l'aspect de l'ouvrage reproduit, en faire valoir les qualités, en avouer même les défauts, enfin en révéler franchement le caractère⁵¹.

Desse modo, a tarefa e o desafio do gravador intérprete é dar conta, de forma integral, do desenho da obra reproduzida, tanto no sentido de projeto quanto no sentido de execução.

Ainda seguindo o pensamento de Blanc, poderíamos afirmar que o primado do desenho sobre a cor é o que permite e também o que justifica a estampa de interpretação. A gravura, como exposto acima, é desenho e, para a interpretação de uma pintura, isto basta. Sendo o desenho suficiente para a interpretação, a ausência de cor não chega a ser empecilho de nenhum tipo. Digo que o desenho permite a gravura de reprodução porque a linha, ou o traço, que é do que o gravador dispõe, é um elemento capaz de dar conta da reprodução de uma pintura, tanto em sua aparência e seu contorno quanto em seu caráter e seu projeto. O desenho também justifica essa gravura porque, uma vez que o caráter de uma pintura, como mostrado acima, inscreve-se em seu desenho, reproduzi-la sem recorrer à cor não implica desvirtuar ou deturpar tal obra, mesmo sendo a cor parte necessária ao engendramento de uma pintura. Assim, a cor é indispensável na pintura, porém não dominante - ela deve submeter-se ao desenho e reconhecer sua superioridade. Algo semelhante ocorre também com a gravura:

Le style, en gravure, c'est la prééminence du dessin sur la couleur et de la beauté sur la richesse. Je dis la couleur, puisque le graveur, bien que réduit à l'effet monochrome du blanc et du noir, a cependant sa manière à lui d'être coloriste⁵².

Essa maneira de ser colorista própria do gravador é o que possibilita a tradução:

Il traduit vraiment en clair-obscur le coloris du tableau et, faisant abstraction des teintes, il n'en donne que la valeur⁵³.

Blanc explica o procedimento de considerar as cores como áreas mais ou menos luminosas, correspondendo a esses valores determinado tipo de talha – mais leve e espaçada para uma cor clara, mais fechada e escura quanto mais a cor se aproxima da sombra. Desse modo, usando o claro-escuro como ponte entre a cor e o desenho, o gravador pode lidar com a ausência das cores locais.

Também poderíamos concluir que é por meio da intelectualidade do desenho, defendida e justificada na *Grammaire*, que podemos pensar o gravador como tradutor e não como

⁵¹ idem, p.620

⁵² idem, p.626

⁵³ idem, p.620

copista. Isso porque, ao verter uma obra de uma linguagem para outra – da pictórica para a gráfica – o gravador procede como o tradutor, no sentido de que preserva o essencial, conserva o sentido da obra original. Trata-se, então, de uma operação intelectual, pois que se desenrola no âmbito do desenho, e não apenas de um procedimento manual. Pensar a atividade do gravador intérprete enquanto simples cópia, seria desconsiderar toda uma dimensão de invenção e abstração que tal atividade exige. Criando ao copiar, o gravador interpreta.

Isso tudo em vista, Blanc procede a uma separação das técnicas, definindo diferentes lugares de atuação para o buril e para a água-forte. Falando de Marcantonio Raimondi e sua concepção de gravura, Blanc oferece uma síntese do que seria a gravura como reprodução de uma obra:

Il la conçôit comme une traduction concise qui met en lumière l'essentiel, qui sait pourtant tout indiquer, tout dire, et qui, privée du langage des couleurs, insiste sur la suprême beauté des contours⁵⁴.

A reprodução é o domínio do buril, cuja índole elegante e metódica é adequada às obras-primas da pintura e escultura. O buril é o instrumento apropriado para as composições solenes e convém às figuras ideais.

E existe também, além do gravador-intérprete, o gravador-inventor:

Son estampe ne sera pas une traduction: ce sera une oeuvre originale. Il y écrira lui-même sa pensée ou ses impressions. Mais comment va-t-il faire pour être à la fois le dessinateur de sa gravure et le graveur de son dessin ? Voyons-le opérer⁵⁵.

E o que se segue é uma descrição dos procedimentos técnicos para fazer uma água-forte. Em contraste com o buril, a água-forte é recomendada para assuntos familiares e campestres, paisagens agrestes, para captar o pitoresco das ruínas. Ela convém às cenas da vida cotidiana e aos acontecimentos fugidios vistos pelo artista, além de ser adequada ao irregular, ao bizarro, ao inacabado, ao fortuito, àquilo que está em ruínas. Comparando ambas as técnicas, Blanc resume:

Le burin, en un mot, répond à la majesté de l'art et à la sévère éloquence du dessin; l'eau-forte représente l'improvisation, la liberté et la couleur⁵⁶.

⁵⁴ idem, p.626

⁵⁵ idem, p.634

⁵⁶ idem, p.636

2.3.1 Rembrandt, gravador-poeta

Mais que um mestre da água-forte, Blanc considera Rembrandt o inventor de direito da técnica:

L'eau-forte ne devait compléter son expression, acquérir sa valeur, on peut dire sa couleur, qu'au XVII^e siècle. Rembrandt, à vrai dire, en fut l'inventeur, parce qu'il en fut le poète, le Shakespeare. Ce fut lui qui, d'un simple procédé, fit un art. Éclairant de son génie cette planche noire, il y fit scintiller tous les phénomènes de la lumière; il sut y graduer toutes les nuances de l'ombre⁵⁷.

Percebemos que o interesse pela obra do mestre holandês reside na liberdade de seu traço, na genialidade com que sabe aproveitar as condições oferecidas pela água-forte. Além disso, Blanc dedica a Rembrandt um enfoque literário, pois lhe chamam a atenção, principalmente, as gravuras que ilustram episódios bíblicos ou pequenas narrativas cotidianas. Nesse contexto, o admirável manejo da luz teria como intuito revelar, da melhor maneira possível, a carga emotiva e a dramaticidade da cena retratada, conferindo à própria luz, muitas vezes, um caráter metafórico ou mesmo o valor de um personagem.

Algo semelhante observamos na gravura *Cristo pregando*⁵⁸, na qual uma grande diagonal percorre a gravura. Esse eixo, traçado pelos doentes que vieram a Cristo, parte da cabeça do velho de barbas à esquerda, desce pelo braço estendido do homem ajoelhado à esquerda de Cristo e vai até a cabeça enfaixada do doente deitado próximo ao canto inferior direito. Essa linha divide a imagem em duas: da diagonal para cima, vemos o fundo da cena, aquilo que está às costas de Cristo e, por isso mesmo, imerso na sombra, num exemplo de emprego metafórico da luz. Na parte inferior à diagonal, vemos aqueles que se colocam perante Cristo e dele recebem suas palavras, e que estão, portanto, iluminados. O fundo da cena é todo escuridão, o papel encontra-se completamente encoberto por uma retícula cerrada que sobrepõe áreas de água-tinta e de água-forte, um pouco menos densa nas laterais mas totalmente fechada no centro. Quase que totalmente negra, essa área central eleva o contraste com a figura luminosa do Cristo e lhe dá destaque.

Percebemos que o interesse pela obra do mestre holandês reside na liberdade de seu traço, na genialidade com que sabe aproveitar as condições oferecidas pela água-forte. Além disso, Blanc dedica a Rembrandt um enfoque literário, pois lhe chamam a atenção,

⁵⁷ idem, p.634 / 635

⁵⁸ Esta gravura é citada por Blanc, na página 636. A próxima gravura que analiso, *A mulher das panquecas*, encontra-se reproduzida na página 635 da *Grammaire*.

principalmente, as gravuras que ilustram episódios bíblicos ou pequenas narrativas cotidianas. Nesse contexto, o admirável manejo da luz teria como intuito revelar, da melhor maneira possível, a carga emotiva e a dramaticidade da cena retratada, conferindo à própria luz, muitas vezes, um caráter metafórico ou mesmo o valor de um personagem.

Algo semelhante observamos na gravura *Cristo pregando*⁵⁹, na qual uma grande diagonal percorre a gravura. Esse eixo, traçado pelos doentes que vieram a Cristo, parte da cabeça do velho de barbas à esquerda, desce pelo braço estendido do homem ajoelhado à esquerda de Cristo e vai até a cabeça enfaixada do doente deitado próximo ao canto inferior direito. Essa linha divide a imagem em duas: da diagonal para cima, vemos o fundo da cena, aquilo que está às costas de Cristo e, por isso mesmo, imerso na sombra, num exemplo de emprego metafórico da luz. Na parte inferior à diagonal, vemos aqueles que se colocam perante Cristo e dele recebem suas palavras, e que estão, portanto, iluminados. O fundo da cena é todo escuridão, o papel encontra-se completamente encoberto por uma retícula cerrada que sobrepõe áreas de água-tinta e de água-forte, um pouco menos densa nas laterais mas totalmente fechada no centro. Quase que totalmente negra, essa área central eleva o contraste com a figura luminosa do Cristo e lhe dá destaque.

⁵⁹ Esta gravura é citada por Blanc, na página 636. A próxima gravura que analiso, *A mulher das panquecas*, encontra-se reproduzida na página 635 da *Grammaire*.

Rembrandt van Rijn. *Cristo pregando*, 1643-49. Água-forte, ponta-seca e buril.
268 x 388 mm. Rijksmuseum, Amsterdã.

Na metade abaixo da diagonal, a composição se subdivide de maneira assimétrica: observamos, em primeiro lugar, um arranjo triangular cujo vértice é a cabeça iluminada de Cristo, que se vê acima de todas as outras. Um dos lados do triângulo vai da cabeça de Cristo até a ponta da espada do homem em pé na extremidade esquerda, tal linha sustentando-se pelo braço direito estendido de Cristo e pelas cabeças alinhadas na diagonal das pessoas que aguardam o milagre da cura. O outro lado parte do mesmo vértice e coincide com aquela diagonal maior que divide a cena em duas, terminando no enfermo deitado. No interior desse triângulo temos um outro menor, à direita, composto por uma enferma que desfalece e por duas mulheres ajoelhadas que pedem por ela. As mãos unidas de uma dessas mulheres projetam sua sombra na túnica de Cristo, numa delicada água-tinta. Colocadas no centro da imagem, essas mãos suplicantes e sua sombra sintetizam toda a cena retratada.

Equilibrando todas essas diagonais, notamos um eixo horizontal à esquerda, formado pelas figuras que se debruçam sobre uma espécie de mureta. Essas figuras são as únicas na cena que dão as costas a Cristo e não lhe dirigem o olhar (com exceção da enferma

desfalecida, que não vê Cristo porém o procura com a mão direita), e preferem prestar atenção ao que diz o velho de barbas, cujo gesto e cuja expressão do rosto parecem denotar descrença. Curiosamente, talvez por um uso metafórico da luz novamente, tais figuras estão feitas de maneira mais ligeira, sem o mesmo modelado das outras, de modo que parecem esmaecidas e com a força de sua presença diminuída em relação ao peso dos demais.

Por outro lado, a água-forte aparece na *Grammaire* como uma técnica que permite ao gravador certa licença poética, opondo-se ao rigor da gravura a buril:

La gravure a l'eau-forte, quand elle n'est pas une préparation pour la taille-douce, doit être généralement exécutée sans régularité apparente, avec des traits librement conduits et rarement croisés, qui, ne couvrant pas toute la planche, laissent jouer un rôle à la blancheur du papier⁶⁰.

Enquanto exemplo deste princípio, aplicado ao caso de Rembrandt, podemos citar *A mulher da panela*, na qual temos como tema uma cena banal, do cotidiano, sem idealizações: vemos uma senhora que cozinha, talvez na rua mesmo, os doces que em seguida venderá. Os interessados no produto conversam enquanto aguardam o preparo, e um pequeno cão tenta roubar um quitute das mãos de uma criança, que corre assustada. Podemos notar, nesta cena, a estrutura irregular da composição: no centro da imagem está colocado o braço direito da velha, segurando uma espátula. Sentada de perfil, a velha cozinheira forma um triângulo, também centralizado na imagem, sustentando a composição. Um eixo horizontal serve de base, formado, da direita para a esquerda, por um cesto, um gato e o cão que persegue o menino, cuja sombra se projeta até a borda esquerda. Completando a composição das figuras, cortado por este eixo horizontal descrito e envolvendo a figura triangular da velha, temos um semicírculo irregular desenhado pelos fregueses à espera de seus quitutes, começando no bebê à esquerda e percorrendo todo o terceiro plano até a panela e o fogareiro, na extremidade direita. Vemos em primeiro plano, então, a cena do cão perseguindo a criança; em segundo plano, a velha fazendo as panelas; em terceiro plano seus fregueses reunidos e, atrás deles, um quarto plano intrigante. Formado por linhas soltas, como que traçadas ao acaso, neste plano a trama esparsa deixa espaço para o papel, que está quase intacto na metade esquerda. Podemos interpretar essas linhas de vários modos, enxergando nelas, por exemplo, a sugestão de uma tenda, a fumaça vinda do fogareiro, uma sombra projetada numa suposta parede ou simplesmente um pequeno *non-finito*.

⁶⁰ Idem, p.633

Rembrandt van Rijn. *A mulher das panquecas*, 1635. Água-forte. 109 x 77 mm. Rijksmuseum, Amsterdã.

A distribuição da luz também é curiosa: a sombra concentra-se na figura central, que é a mais escura da imagem. Essa figura é formada por uma retícula mais fechada (exceção nos cabelos e rosto), com as linhas bem próximas umas das outras, lado a lado nos joelhos e na manga da blusa, cruzando-se e sobrepondo-se no chapéu, no casaco e no assento. Com trama bem fechada também é feito o gato que espreita atrás do cesto, aos pés da velha. À meia sombra, como zona de transição, está o jovem curvado atrás dela, cujo corpo é quase todo feito de linhas paralelas, e cujo chapéu está feito apenas no contorno, sem preenchimento. Essa

despreocupação com o preenchimento acontece nas demais figuras, que têm apenas notações de sombra nas vestes e na cabeça, como no caso do homem de chapéu de abas largas, que conversa com a velha, a sua direita. A composição da luz, desse modo, partilha da irregularidade da composição geral da cena, e somos levados a concluir que a imagem é iluminada a partir de mais de uma fonte: uma delas incide na cena a partir do canto direito, fazendo com que a sombra do menino se projete na diagonal e fazendo também com que a sombra do assento da velha projete-se sobre as pernas do bebê. A outra fonte é mais difícil de precisar, pois incide homogeneamente sobre os fregueses, deixando na contraluz, porém, a velha e o jovem curvado atrás dela.

2.3.2 Rembrandt, dessinateur coloriste

No interior do conceito bracquemondiano de desenho, analisado nas páginas anteriores, existe uma divisão entre *dessin des dessinateurs* e *dessin des coloristes*. Bracquemond esclarece que essa divisão é a decorrência de duas maneiras distintas de olhar a natureza, sendo que ambas têm como intuito imita-la, e a escolha entre uma ou outra é opção voluntária

de cada artista. Não se trata de duas atividades díspares, mas da adoção de princípios, métodos e convenções próprios a cada um dos dois modos de pensar a relação entre arte, natureza, observação e imitação.

Isto posto, Bracquemond pensa Rembrandt enquanto exemplo de *dessinateur coloriste*, e assim caracteriza a obra do artista holandês:

...la vue pénètre partout; partout elle circule et peut vérifier chacun des incidents que la lumière provoque. Ici il n'y a pas, que l'on permette encore une exagération d'image, de sujet principal: tout a le même intérêt; c'est que tout a été mis au jour par la lumière d'abord, par le reflet ensuite⁶¹.

Esta passagem pode ser ilustrada por uma gravura de Rembrandt intitulada *Fazendas e torre cercadas de árvores*, na qual vemos uma cena campestre. A composição se sustenta pelas duas horizontais formadas pelo prado e pelo céu, sobrepondo-se à linha do horizonte a fileira de árvores que envolvem as duas casas, cujos telhados vemos acima das copas. Para contrabalançar essas três horizontais marcadas, que atravessam a imagem de lado a lado, temos a diagonal formada pela estreita estrada cujo início está em primeiro plano e posto na metade da largura da estampa, o que atrai o olhar do espectador e o leva a percorrer a distância que conduz até o interior do bosque, passando pelas duas verticais traçadas pelos marcos do caminho, que também servem de contraponto às grandes horizontais. Assim que alcançamos a sombra do bosque, temos nosso olhar novamente atraído pela torre da igreja apontando para o céu, no fundo à direita, e mais uma vez somos levados a correr os olhos pela imagem, passando pelas árvores e pela casa maior. E ainda não paramos aí: as nuvens pesadas que se aproximam pela esquerda atraem nosso olhar de volta para esse lado, de novo percorrendo a largura da estampa, porém desta vez pela faixa superior representada pelo céu, para enfim pousarmos os olhos sobre as duas pequeníssimas e distantes árvores na extrema esquerda da linha do horizonte, coladas à margem.

⁶¹ Bracquemond, p.58

Rembrandt van Rijn. *Fazendas e torre cercadas de árvores*, 1651. Água-forte, ponta-seca.
123 x 318 mm. Rijksmuseum, Amsterdã

Quando analisamos a distribuição da luz, percebemos que há uma correspondência com todo esse percurso, construído com o propósito de alternar luz e sombra: o prado intensamente iluminado, a penumbra nas primeiras árvores do bosque, as copas iluminadas pela lateral, da esquerda para a direita, assim como o telhado, a torre da igreja sombreada, ao longe, depois o céu claro e por fim as nuvens que o escurecem. Dessa maneira, todos os elementos vistos nesta cena se equivalem, pois todos concorrem para o mesmo fim, qual seja, imitar e revelar a própria luz.

Mas o que diferencia o *dessin des dessinateurs* do *dessin des coloristes*? Quais os fins e os meios de um e de outro? Para compreendermos melhor o modo como Bracquemond vê a obra de Rembrandt, será útil esclarecermos a diferença entre estas duas maneiras distintas de proceder. Quanto ao primeiro termo, ele é assim definido:

Le dessinateur analyse particulièrement de la *clarté*. Pour discerner les particularités qui caractérisent la forme, et pour s'en emparer plus sûrement en les soulignant dans son oeuvre, il isole conventionnellement et effectivement son modèle de tout rayonnement et le considère dans la clarté la plus stable qu'il puisse combiner⁶².

Exemplos desse tipo de artista são Ingres, Leonardo, Holbein e Rafael. O procedimento adotado consiste em desconsiderar o reflexo⁶³ e suprimi-lo da fatura da obra; desse modo, o *dessinateur* ocupa-se preponderantemente do *objeto* que escolheu para representar, valendo-se

⁶² idem, p.56

⁶³ Bracquemond fornece a seguinte definição de *reflexo*: “Cette action lumineuse est représentée par le mot *reflet*. Mot qui fait voir et comprendre que les rayons lumineux, après avoir touché un corps, sont en partie renvoyés, *reflétés* sur les objets qui environnent ce corps, et cela jusqu’à l’extinction complète de la lumière portée par la réflexion aux endroits même les plus profonds. C’est ce renvoi, ce *reflet*, qui, pénétrant là même où la lumière directe ne peut pénétrer, modifie à l’infini tous les aspects des choses” (p.59).

de uma composição luminosa convencional, que não leva em conta o ambiente do qual participa tal objeto. Luzes e sombras são empregadas para reproduzir a forma do objeto, e a ele estão referidas o tempo todo:

Le dessinateur dessine l'objet éclairé. C'est le caractère permanent de cet objet qu'il veut constater; il concentre sans intermédiaire les contrastes clairs et obscurs dans l'expression d'une forme; son action s'exerce du contour au centre de l'objet⁶⁴.

Podemos concluir que, na realização de sua obra, este artista adota o tema (o objeto, figura ou cena reproduzidos) como seu elemento principal e fio condutor, colocando a seu serviço a distribuição dos valores luminosos pela superfície do quadro ou da gravura. O colorista procede diferentemente, e sua atividade é assim definida:

Le coloriste analyse particulièrement de la lumière. Il en recherche et veut en constater les aspects généraux et les moindres effets. Il laisse son modèle dans le milieu où il l'entrevoit ou le conçoit, sous la lumière active qui, par le reflet, circule et influence tout ce dont il est environné. Aussi, est-ce l'imitation de la lumière, par réflexion et sans solution de continuité, qui, plutôt que la copie de la forme, fait le coloriste; chez lui, la convention d'art est l'élimination de détails intimes au profit de l'ensemble; sa forme est conventionnelle. Exclusivement préoccupé d'imiter les intensités lumineuses, il cherche avant tout à distinguer toutes les qualités des valeurs influencées par les reflets⁶⁵.

Aqui tudo se inverte: o interesse principal do colorista é a análise e reprodução da própria luz, sendo que a forma do modelo observado torna-se convencional e seus detalhes particulares são atenuados. Bracquemond assinala que, de maneira quase involuntária, são sacrificadas as particularidades das formas, que se perdem na luz.

Le coloriste dessine la lumière elle-même. Il ne retient que l'apparence momentanée des choses; il étend le rayonnement lumineux dans toutes les parties de son oeuvre; son action rayonne du centre aux contours, ceux-ci étant plus ou moins constatés, plus ou moins éliminés⁶⁶.

Rembrandt van Rijn. *Auto-retrato usando uma boina chata*, 1642. Água-forte. 93 x 62 mm. Rijksmuseum, Amsterdã

Rembrandt van Rijn. *Velho protegendo os olhos com a mão*, 1639. Água-forte, ponta-seca. 138 x 115 mm. Rijksmuseum, Amsterdã

⁶⁴ idem, p.57

⁶⁵ idem, p.56/57

⁶⁶ idem, p.57

Exemplo disso é a gravura *Velho olhando para baixo*, na qual vemos retratado um velho com o queixo recolhido e os olhos fechados. A figura do velho está iluminada da direita para esquerda da imagem, e o foco de luz não está exatamente a seu lado, mas um pouco atrás. Essa luz atinge a blusa do velho tão diretamente, que boa parte desta praticamente se confunde com o fundo abstrato e completamente branco, que revela totalmente o papel. É possível notar o que seria o braço esquerdo da figura apenas por conta de alguns traços muito sutis, quase imperceptíveis, entre a ponta da barba

Rembrandt van Rijn. *Velho olhando para baixo*, 1631. Água-forte.
119 x 117 mm. Rijksmuseum, Amsterdã

e o canto inferior direito da imagem. Na medida em que se aproxima do braço direito, a parte da figura mais próxima do espectador, a luz vai perdendo sua intensidade e a sombra gradualmente toma seu lugar, em direção ao canto inferior esquerdo. Assim, percorrendo a gravura da direita para esquerda, vemos o branco intocado do papel e depois algumas linhas paralelas que prontamente se somam a outras – diagonais, verticais e horizontais, fechando a retícula quase que por completo. Tratamento similar recebe a cabeça do velho: a luz lhe atinge em sua face esquerda e faz desaparecer parte de seus cabelos. Porém, por não se tratar de uma superfície lisa e irregular como a da blusa, a luminosidade desde já se mistura com zonas de sombra, ocasionadas pelos olhos fundos e pela flacidez da pele. É como se o velho emprestasse cada ruga sua, cada fio de cabelo ou de barba, cada traço de seu rosto e seu próprio corpo para dar corpo à própria luz. A outra metade da cabeça está fora do alcance da luz direta, e mal podemos perceber o contorno do olho e da narina. A própria cabeça projeta sua sombra sobre o ombro, enquanto o corpo provoca uma leve sombra no que seria uma parede ou um espaldar atrás do velho.

A sensação que temos é que essa figura tornou-se visível não graças à luz, que ameaça absorvê-la por completo, mas graças à sombra que percorre o dorso, o ombro e a cabeça do velho. É esta mesma sombra a responsável por preservar-lhe o volume: notemos como a metade iluminada da testa e dos cabelos pouco se diferencia do fundo, aparentando estar aderida a ele, enquanto que os cabelos sombreados da outra metade empurram o branco para o fundo, afastando-o da figura. Este tipo de relação entre o claro e o escuro leva Bracquemond a

afirmar que, no proceder do colorista, a sombra é pensada como uma das várias formas assumidas pela luz, e não como seu oposto: “...le sombre n’étant qu’une forme de la lumière.”⁶⁷ Voltando à diferenciação entre o *dessinateur* e o *coloriste*, notemos, por fim, que o que estabelece a diferença entre um e outro não é o emprego das cores propriamente ditas, mas a maneira de aplicar o desenho (sempre entendido como a construção, na obra, de uma luz artificial). Bracquemond acrescenta que quanto mais se aplica a fórmula do *dessinateur*, tanto mais a reflexão da luz é desconsiderada; e quanto mais praticada for a fórmula do colorista, tanto mais a ação da luz será afirmada.

⁶⁷ idem, p.57

CAPÍTULO III

Algumas análises.

3.1 Luz solar enquanto tema

A l'unité matière-lumière sur laquelle se fonde encore la peinture tonale de Courbet et Corot dont le rôle initiateur est considérable, l'impressionnisme substitue l'unité lumière-couleur. La lumière solaire devient principe de style parce qu'elle est dans la réalité le flux universel à quoi se réduisent les apparences visuelles quand elles sont saisies dans leur fraîcheur et leur instantanéité. La lumière brise la fixité des contours et la densité de la matière, pulvérise le motif en taches vives de couleurs papillotant dans le rayonnement de l'atmosphère. (...) Contrairement aux assertions courantes, l'impressionnisme n'abolit pas le dessin mais crée à son usage son propre dessin, un type nouveau d'écriture flexible, allusive, discontinue, perméable à la couleur, à la lumière, au mouvement, aux ondes fugitives de l'instant. Or les techniques les plus souples de l'estampe, l'aquatinte et la lithographie, accueillent et favorisent au mieux cette sténographie sans contour ni relief épousant sur le blanc du papier la modulation des valeurs⁶⁸.

Félix Bracquemond. *Le bateau du teinturier* (Bas-Meudon), 1868. Água-forte, primeiro estado. 160 x 120 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Em *Le bateau du teinturier* (1868), nenhum contorno se fixa por muito tempo: a superfície da água desloca-se com o correr vagaroso do rio, assim como as copas das árvores se agitam com o vento, que também agita a blusa posta para secar dentro do barco. O leito do rio ocupa cerca de um terço da altura da imagem e toda sua largura em primeiro plano, o que confere a toda a cena uma sensação de flutuação, pois sua própria base é instável, e a terra

⁶⁸ Michel Melot, *Les Gravures des impressionnistes*, p.V / VI

firme que há ao pé das árvores está escondida pela vegetação. Dessa maneira, não apenas o barco, mas também o bosque, as margens e as casas ao fundo parecem sustentados por baixo, pela água, e participam de seu fluxo. Notamos o primeiro plano estruturado pelas linhas horizontais que representam a sombra das árvores; esse plano horizontal encontra eco nas casas enfileiradas ao fundo e nas copas indefinidas da última vegetação. Em contraponto, uma árvore se ergue à direita, lançando ao alto seus galhos em diagonais de diferentes ângulos. Outra árvore faz o mesmo, um pouco mais atrás, cortada pela margem esquerda. Completando a composição baseada na assimetria, o barco está descentralizado e posto mais à direita, na metade inferior da imagem. Em oposição, vemos o espaço limpo de céu, descentralizado à esquerda, na metade superior, estabelecendo, em diagonal, uma ligação e uma oposição entre a porção da estampa na qual a retícula é mais cerrada (casco do barco) e aquela na qual não há retícula alguma (céu).

Percebemos então que a cena está construída de maneira a criar duas áreas contrastantes: uma delas está diretamente iluminada e podemos comparar seu formato a uma letra ‘ele’ (L) maiúscula, cujo eixo vertical consiste no céu e nas árvores da margem esquerda e cujo eixo horizontal coincide com as casas, uma pequena porção iluminada de água e a elevação arborizada ao fundo, estendendo-se até a margem direita da imagem, subentendida por trás da vegetação em primeiro plano. Notamos que, para criar o efeito de iluminação direta e intensa, o artista limitou-se a sugerir as formas, desenhando a vegetação com traços rápidos e breves, apenas esboçando a estrutura das casas e deixando intocada a porção de papel que representa o céu, de modo que os detalhes parecem ofuscados pela abundância de luz.

A outra área que constitui a imagem também se assemelha a um ‘L’ maiúsculo, mas desta vez invertido, sobrepondo-se ao outro. Seu eixo vertical parte do limite superior da estampa, com a copa da árvore à direita, e estende-se até a base da imagem através do leito do rio, incluindo o barco e a pequena canoa a seu lado; o eixo vertical forma-se com a superfície sombreada da água, de lado a lado. Essa área, em contraste com a anterior, está em contra-luz, iluminada por trás, o que permite observar com um pouco mais de detalhe as folhas da vegetação e o casco do barco.

Félix Bracquemond. *Le bateau du teinturier (Bas-Meudon)*, 1868. Água-forte e verniz mole, segundo estado. 160 x 120 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

O efeito de luz se altera no segundo estado dessa gravura. O que anteriormente era um dia ensolarado, com forte contraste entre luz e sombra, agora se transforma num dia nublado. Vemos como Bracquemond soma áreas de uma água-tinta sutil às linhas da água-forte para obter tal efeito. O céu agora está enevoadado e a água turva, impressão que resulta de passagens mais suaves entre claros e escuros. Um cinza um pouco mais denso recobre a folhagem da árvore à direita, bem como sua sombra sobre a água. A árvore à esquerda e o bosque ao fundo também estão acinzentados, porém com menos intensidade. A cena continua em contra-luz como na estampa anterior, ou seja, a fonte luminosa e sua posição não mudaram, porém sua intensidade e seus efeitos sobre os anteparos, sim. É como se o artista quisesse testar uma variável inscrita numa determinada experiência (a cena observada), conservando inalteradas as demais variáveis e modificando somente aquela que lhe interessa, neste caso, a luz do sol. Como consequência inevitável da alteração dos contrastes, nesta segunda estampa os volumes parecem mais acentuados e densos – as copas das árvores, por exemplo, tanto as das laterais quanto aquelas do fundo, são mais cerradas. Além disso, o plano intermediário formado pelas casas e pelo bosque parece mais distante em relação ao barco e à canoa, assim como também se destaca mais em relação ao fundo formado pelo céu, atrás de si.

Em *Le lever du soleil* (1850), de Charles-François Daubigny, o artista se confronta com o desafio de reproduzir na placa de cobre uma fonte luminosa não difusa, e que portanto não atinge a cena de forma homogênea.

Charles-François Daubigny. *Le lever du soleil*, 1850. Água-forte, terceiro estado. 134 x 233 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

A luz solar, no caso desta estampa, está concentrada e posta frontalmente em relação ao espectador, daí a dificuldade a ser superada pelo gravador de reproduzir uma radiação intensa porém sem violência, conservando o caráter ameno e bucólico da cena. Para atingir tal efeito, Daubigny lança mão de alguns recursos; notamos, em primeiro lugar, que a cena está dividida em duas partes quase iguais, uma representando o céu e a outra a terra, e ambas estão trabalhadas de maneira a confluírem para o efeito desejado. Vemos que o céu é muito claro e limpo, porém não totalmente branco, o que traria uma sensação de ofuscamento. Uma finíssima retícula de água-forte, formada por linhas oblíquas, foi aplicada junto às margens esquerda e direita do papel, de modo a suavizar a radiação. Essa retícula está mais fechada nas bordas e junto à linha do horizonte e levemente se abre à medida que se aproxima do sol. Este também foi gravado de maneira a sugerir luz intensa e mal podemos vê-lo, notamos apenas seu contorno esférico quase imperceptível, porém indicado pelos raios provenientes dele, feitos com linhas retas também muito finas. Assim, a sensação é de um amanhecer límpido e promissor de um dia luminoso, porém não sufocante.

O recurso mais interessante, porém, está na metade inferior da imagem: o artista cria uma irregularidade sinuosa no terreno, o que possibilita ao espectador situar-se numa área de contra-luz, portanto abrigado da luz solar direta. A parte mais baixa da pastagem, que vai da margem direita ao centro da imagem, está banhada na luz e vemos apenas alguns traços a sugerir seus contornos, em linhas espaçadas que quase não se cruzam. Mais próxima ao primeiro plano, esta área entra na contra-luz: as sombras das árvores estão projetadas no chão e suas folhas são feitas com breves linhas de ponta-seca, reforçando o efeito de sombra. Uma fatura semelhante se estende à estreita faixa de pastagem situada entre esse grupo de árvores e a margem inferior – a retícula ainda é aberta, notamos como o branco do papel aparece por trás dela, mas as linhas são mais espessas e se espalham de um modo um pouco mais descontínuo e nervoso, conservando ainda alguma vibração do plano anterior. A porção de pastagem que vai do centro da estampa até a margem esquerda apresenta fatura bem mais tranqüila, onde repousa o olhar do espectador. Aqui, a retícula de água-forte é mais fechada, a ponto de quase não distinguirmos o pequeno curso de água no qual o gado bebe; as linhas são mais alongadas e o contraste entre luz e sombra é amenizado. Daubigny apresenta, com esta estampa, um estudo da luz no qual equilibra o vigor solar ao lhe contrapor diferentes intensidades de sombra, distribuídas pela superfície da imagem.

Podemos fazer uma comparação com o tratamento da luz solar numa outra gravura, feita por Bracquemond, intitulada *La Seine au Bas Meudon* (1868). Somos apresentados a um dia

Félix Bracquemond. *La Seine au Bas-Meudon*, 1868. Água-forte, terceiro estado. 155 x 223 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

claro à margem do Sena, onde algumas mulheres lavam roupa na margem do rio, enquanto uma moça de chapéu encostada na árvore junto ao muro observa o rapaz que prepara-se para sair com seu bote. Alguns barcos passeiam pelo rio, que faz uma curva para direita e segue seu curso. Uma estrada ensolarada nos conduz em perspectiva do primeiro plano até o centro da imagem, onde esse caminho sofre um declive e continua mais ao fundo, separando as casas do leito do rio. O principal eixo organizador dessa composição é precisamente este caminho, que se encontra bem no meio da cena e serve de transição entre dois planos – o primeiro e o último – e duas áreas de luz. A composição ganha certa instabilidade por adotar dois pontos de fuga: este de que falamos, criado pela estrada e ainda outro, deslocado à direita, formado pelo curso do rio. Porém duas diagonais marcadas e opostas concorrem para privilegiar o primeiro – uma delas, à esquerda, é formada pelo muro de verticais ritmadas e que abruptamente é cortado, perto do primeiro plano, pelas cinco tábuas que vemos frontalmente.

A segunda diagonal é mais irregular e coincide com a margem que serpenteia junto ao rio até se encontrar com a primeira diagonal, no centro da imagem. Podemos também perceber uma terceira diagonal, não traçada porém sugerida, formada pela posição ritmada dos três grupos de árvores da cena: o primeiro à esquerda, o segundo quase no centro e o

terceiro junto à margem direita. Esse eixo visual corta as duas diagonais anteriores e atravessa a imagem, fazendo com que nosso olhar percorra a cena no sentido da largura, após tê-la percorrido no sentido da altura, pelo caminho ensolarado. É possível concluir, a partir do percurso que o gravador solicita-nos a fazer, que nesta imagem não há hierarquia: tudo interessa, tudo aqui deve ser reparado e observado, pois tudo participa do fenômeno explorado e por ele é tocado, ou seja, todos os elementos da gravura estão aí para revelar a elaboração da luz natural em luz artificial.

Apesar de reproduzir uma cena iluminada por um sol de verão quase a pino, Bracquemond consegue, assim como Daubigny, conferir certa doçura à estampa. A fonte luminosa propriamente dita não está incluída na imagem. Vemos apenas os raios que chegam dela cortando o céu. Para criar esse efeito, Bracquemond desenhou algumas nuvens com linhas de água-forte de morsura muito leve, o que resulta em linhas que quase se confundem com o próprio papel. Também como Daubigny, ele recobre porções do céu com uma retícula muito fina, mas, neste caso, essa retícula é composta de linhas diagonais no mesmo sentido dos raios de sol, causando a impressão de uma bruma suave sendo atravessada pela luz até tocar o solo. Os primeiros anteparos que a luz encontra em seu percurso até o chão são as copas das árvores. Notamos então uma gradação quanto ao contraste: no grupo de árvores que se erguem à esquerda, por trás do muro, temos folhagens diretamente atingidas pelo sol e que, por isso, confundem-se com o branco do papel. Aos poucos, a retícula se fecha, partindo de áreas levemente hachuradas no topo da copa, feitas com morsura leve, passando por áreas de retícula não tão fechada, porém com linhas de morsura mais profunda, até chegarmos na parte inferior da copa, cujas linhas são mais unidas e espessas. Esse contraste intenso está presente também na margem do rio, quase ofuscante na sua luminosidade. Em consequência, sombras marcadas atravessam o caminho em paralelas horizontais que encontram continuidade nas horizontais traçadas pelos botes alongados vistos em contra-luz.

Nos outros dois grupos de árvores, a intensidade luminosa também é diminuída da esquerda para direita e de cima para baixo, porém mais suavemente, de modo que o pequeno grupo à direita, no outro lado do rio, é quase todo feito apenas de contornos e paralelas muito finas, apenas com uma retícula ligeira na base. Tal suavidade estende-se à superfície da água que, ao invés de refletir o sol diretamente, recobre-se de curtas paralelas e ondulações breves.

O tratamento da luz é bem outro em *Dans les champs à Ennery* (1875), de Pissarro. De maneira definida, não vemos mais que duas árvores, no entanto, sabemos que se trata de uma estrada no meio de um bosque. Pissarro consegue, nesta estampa, de maneira totalmente

alusiva, evocar os volumes e contornos da vegetação, assim como executa com presteza a figura da mulher que caminha e do rapaz que sacode um galho de árvore. Estruturando a

Camille Pissarro. *Dans les champs à Ennery*, 1875. Ponta-seca sobre zinco, estado único. 248 x 282 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

composição, temos apenas dois eixos verticais, um em cada lado da estrada, formados pelas árvores, e uma linha sinuosa que parte do limite inferior de gravura e vai ao encontro de umas folhas de capim na parte central da imagem.

Aqui, tudo é sugestão: as folhagens são sugeridas por breves hachuras de ponta-seca, assim como a vegetação rasteira e a terra batida da estrada. O contraste entre luz e sombra é intenso, opondo o branco geral do papel à sombra densa formadas pelas linhas da ponta-seca, causando a sensação de que a cena está mergulhada na claridade, criando na estampa um efeito de máxima permeabilidade à luz. Praticamente não há separação de planos nesta imagem, uma vez que os limites são indistintos, e não sabemos ao certo onde terminam as árvores e começa o céu, ou em que parte da imagem a estrada encontra a linha do horizonte. No entanto, o artista soube manejar os volumes o suficiente para que a imagem não ficasse plana demais, e de fato temos ainda alguma ilusão de profundidade na cena.

É interessante notar a escolha de Pissarro quanto ao único instrumento de gravação – a ponta-seca – e o metal escolhido para a matriz – o zinco. Parece que o artista procurava mesmo o efeito de sombras cerradas, manchas negras e compactas, diferentes de uma sombra feita a partir de retícula (como vimos nas estampas anteriores). Sabemos que a talha feita à ponta-seca deixa rebarbas no metal, e que estas retêm a tinta e resultam, depois de estampadas, em linhas aveludadas e geralmente mais espessas que aquelas da água-forte. O zinco, por ser menos dúctil que o cobre, também favorece o vigor da linha impressa. Notamos como, nas sombras da árvore à direita, as linhas foram gravadas tão próximas e com tanta intensidade, que se uniram por meio das rebarbas e resultaram em manchas negras e maciças.

O comentário de Edmond Duranty sobre como os artistas da *nouvelle peinture* lidavam com a cor e a luz poderia ser estendido a esta gravura de Pissarro, sintetizando seu efeito:

La découverte de ceux d'ici consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière *décolore* les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière⁶⁹.

3.2 Estados, movimento

L'art classique est un art de l'immobile: lorsque le mouvement y intervient, il s'empare d'un objet déjà existant et dont la réalité se fonde sur la permanence de son espace, de son volume et de son poids. Tout l'apprentissage académique du dessin repose sur ce postulat. Progressivement, depuis le maniérisme, cette vision figée du monde avait été mise à l'épreuve par des artistes audacieux. L'impressionnisme à cet égard est un achèvement, mais il marque aussi une rupture: pour le peintre moderne, le mouvement, comme la couleur, ne se superposent pas à un objet préexistant, ils font partie de son existence; mouvement et couleur ne sont plus des qualités ajoutées au modèle: on ne peut plus parler d'un objet en mouvement, ni de la couleur d'un objet, mais du mouvement ou d'une couleur à travers lesquels nous apparaissent des objets toujours provisoires⁷⁰.

Este comentário de Melot remete-nos, por exemplo, à série *Cathédrales de Rouen*, pintada por Claude Monet entre 1890 e 1893, na qual o artista investiga os sucessivos efeitos de luz sobre a catedral ao longo do dia, fixando em cada tela determinado momento e seu respectivo contexto luminoso, buscando captar com agilidade as características particulares de um ambiente em constante transformação.

A gravura, arte de procedimentos indiretos, encontrou na elaboração e na valorização dos estados a resposta para a questão da captação da fugacidade do instante. Pela alteração da

⁶⁹ Duranty, La nouvelle peinture. In RIOUT, Denys, *Les écrivains devant l'impressionnisme*, p.121

⁷⁰ Michel Melot, Une autre histoire de l'impressionnisme. in CAREY, Edith (org.). *La gravure impressionniste: de l'école de Barbizon aux nabis*, p.37

Camille Pissarro. *Femme vidant une brouette*, 1880. Água-forte e água-tinta, quarto estado. 317 x 230 mm. The Art Institute of Chicago.

somente um esboço, um ensaio. Esse recurso, porém, foi retomado pelos impressionistas enquanto legítimo meio de expressão: o estado deixa de ser uma etapa intermediária, impresso

Camille Pissarro. *Femme vidant une brouette*, 1880. Água-forte e água-tinta, sexto estado. 317 x 230 mm. The Art Institute of Chicago.

épreuves d'une même estampe, à partir desquelles on pouvait laisser croire que chaque 'impression' était unique. La rareté devenait un critère d'appréciation et de jouissance qui tournait le dos à l'économie éditoriale du livre pour rejoindre celle du dessin. Au XIX^e siècle, les estampes passèrent des librairies aux galeries et des bibliothèques aux musées. (...) La question de l'unicité dans la quantité, de l'exception dans la série est au coeur de la société nouvelle⁷¹.

matriz, o gravador pode transformar os efeitos de luz, o ambiente retratado, a vibração da cena gravada, acrescentando-lhe ou subtraindo-lhe elementos, conservando outros. Através da sucessão dos estados, a gravura permite traduzir as ininterruptas modificações do ambiente. O artista também pode variar a tiragem de um mesmo estado ao lançar mão de diferentes efeitos de entintagem e impressão da placa. Até então, os estados de uma gravura eram considerados simples curiosidades, registros que documentavam o processo de elaboração do estado definitivo ou

com a função de controlar a morsura, e passa a ser considerado como uma das várias versões fugidias da obra, em igualdade de estatuto com estados posteriores ou mesmo anteriores. Michel Melot sintetiza assim esse percurso:

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, l'estampe connut une mutation en un objet d'art à part entière qui, sous le nom 'd'estampe originale', réalise encore de nos jours le mystère de l'oeuvre à la fois unique et multiple. L'estampe d'artiste a toujours existé et les amateurs du XVII^e siècle distinguaient les estampes originales 'des maîtres' de celles qui reproduisaient leurs oeuvres. Mais cette distinction ne fondait pas une hiérarchie et souvent les graveurs de reproduction étaient plus prisés que les créateurs dont les eaux-fortes ne faisaient souvent figure que de curiosités, en tout cas d'exceptions dans un monde de l'estampe qui s'appuyait, avec celui du livre et de l'imprimerie, sur l'édition et la librairie. C'est au XVIII^e siècle, avec l'apparition de collectionneurs, peut-être moins fortunés, que se développèrent les distinctions subtiles entre les états et les

⁷¹ Melot, idem, p.38

Félix Bracquemond. *La Nuée d'orage*, 1882. Água-forte, terceiro estado.
240 x 340 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Nos diferentes estados de *La Nuée d'orage*, de Bracquemond, a placa de cobre é progressivamente modificada para mostrar a aproximação de uma nuvem de tempestade e, em seguida, sua dissipação. A composição geral não muda de um estado para outro, mas o artista altera a intensidade da luz e a proporção de claros e escuros da imagem. O eixo horizontal formado pela campina e pela fileira de árvores junto à linha do horizonte não ocupa mais que um terço da altura da estampa, realçando, assim, o efeito de amplidão do céu e de grandiosidade das nuvens carregadas. Observando o terceiro estado, vemos que a trama fechada com que é feita a grande nuvem da esquerda contrasta com a limpidez da porção de papel intocado no centro.

Félix Bracquemond. *La Nuée d'orage*, 1882. Água-forte, quarto estado.
240 x 340 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

No quarto estado, esse forte contraste é mitigado em favor de uma transição mais modulada entre tons de cinza, o que fomenta a sensação de um dia que escurece. Notemos que o artista levemente acinzentou a área central do céu, sem, no entanto, gravar uma retícula. Esse efeito é alcançado através da entintagem, deixando um pouco de tinta sobre a placa e imprimindo-a assim, sem ter sido totalmente limpa, o que resulta numa espécie de “véu de cor” que recobre a imagem homogeneamente. Ao equilibrar os contrastes pelos meios-tons, Bracquemond pode fechar quase que totalmente a retícula da grande nuvem e aprofundar a morsura de suas linhas, porém ainda conservando certa delicadeza geral da imagem, atingindo assim um efeito harmonioso de peso e volume das nuvens.

Para sugerir a tempestade que cessa e começa a se afastar, vemos que, no quinto estado, o artista abre mais talhas na área central do céu, mas as linhas agora acrescentadas são finas e superficiais, para evitar que se escureça demais a imagem. São também acrescentadas algumas nuvens volumosas, de contornos bem marcados mas pouco preenchidas, apenas sendo trespassadas pelas linhas paralelas dos raios de sol, que voltam a se afirmar.

Félix Bracquemond. *La Nuée d'orage*, 1882. Água-forte, quinto estado. 240 x 340 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Além disso, logo acima do grupo de árvores mais altas, perto da margem esquerda, pouca tinta é deixada na placa e algumas talhas são raspadas para acomodar menos tinta, de modo a abrir mais uma área de luz no céu. No décimo primeiro estado, já é dia claro. O artista raspa boa parte da retícula cerrada que antes recobria a parte

superior da imagem e deixa em seu lugar uma retícula mais aberta, de linhas mais suaves e morsura leve, reaproximando-se do contraste mais marcado presente no terceiro estado.

Félix Bracquemond. *La Nuée d'orage*, 1882. Água-forte, décimo primeiro estado. 240 x 340 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Conclusão

Depois de visitar a segunda exposição da *Société anonyme des peintres, sculpteurs et graveurs*, em 1876, o crítico Edmond Duranty escreve:

...quand je vois ces expositions, ces tentatives, je suis pris d'un peu de mélancolie à mon tour, et je me dis: ces artistes, qui sont presque tous mes amis, que j'ai vus avec plaisir s'embarquer pour la route inconnue, qui ont répondu en partie à ces programmes d'art que nous lancions dans notre première jeunesse, où vont-ils? Accroîtront-ils leur bien et les garderont-ils?⁷²

Este parágrafo de Duranty cativa-nos então estava lançada, tanto por parte dos quanto por parte dos críticos e mesmo dos uma história em comum, a história de uma luminosidade de cada dia do ano.

Nosso olhar em relação ao impress (Duranty), acaba por perder essa dimensão um olhar situado posteriormente a esses a metade do século XIX já cientes do que o voltamo-nos ao impressionismo sabendo q ligaram de algum modo, tiveram seus es mercado ou de lugar garantido em museus, mas, principalmente, porque suas obras serviram de ensejo para muitas outras, e o olhar que lançaram ao mundo serviu para formar o olhar de muitos outros que viriam depois deles.

A gravura impressionista, com seu universo ao mesmo tempo minucioso e variado, apresenta-se como terreno de solidificação de experiências tão originais quanto aquelas da pintura. Encontramos as raízes dessa gravura em solos muito diversos e por vezes distantes: em alguns casos, trata-se da influência de um grande mestre do passado, como Velázquez e

Félix Bracquemond. *Les Saules des Mottiaux*, 1868. Água-forte, primeiro estado. 203 x 296 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Les Saules des Mottiaux*, 1868. Água-forte e ponta-seca, terceiro estado. 202 x 296 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

⁷² DURANTY, in RIOUT, Denys, op. cit., p.133.

Goya para Manet, ou Rembrandt para Degas e Bracquemond. Também pode ser a referência a alguma corrente estética então em evidência, como o Japonismo; em outros casos, essas raízes são simplesmente a sensibilidade do próprio artista.

O desenvolvimento de uma nova forma, a busca por uma outra organização das relações entre o preto da tinta e o branco do papel exposto, são inseparáveis da inspiração advinda dos próprios recursos materiais da gravura – placas, metais, ácidos, vernizes, instrumentos, variações de pressão, calor, tempo de morsura, etc. O trabalho manual do artista leva-nos a entender a gravura impressionista enquanto pesquisa que toma a si mesma como objeto, indagando-se sobre seus meios, procedimentos e alcances, fazendo da estampa uma obra de arte e, ao mesmo tempo, um instrumento cognitivo.

Seria equivocado, portanto, ver a gravura apenas enquanto premissa de uma obra pictórica posterior, enquanto trabalho preparatório de outros. A obra gráfica dos impressionistas, apesar da freqüente aparência de inacabamento e espontaneidade, não constitui um ensaio para as pinturas. Ao invés disso, são obras independentes e únicas que buscam traduzir a sensação vívida de um instante ou de um movimento, tentam fixar uma impressão fugaz, valendo-se, para isso, de uma longa e delicada lida de ateliê.

Nesta outra passagem de seu texto sobre a segunda exposição impressionista, Duranty confessa uma esperança que, ao que tudo indica, teve um grato destino:

C'est que, vraiment, c'est une grand surprise, à une époque comme celle-ci, où il paraissait qu'il n'y avait plus rien à trouver; à une époque où l'on a tellement analysé les périodes antérieures, où l'on est comme étouffé sous la masse et le poids des créations des siècles passés, c'est vraiment une surprise que de voir jaillir soudainement des donées nouvelles, une création spéciale. Un jeune rameau s'est développé sur le vieux tronc de l'art. Se couvrira-t-il de feuilles, de fleurs et de fruits? Je l'espère⁷³.

⁷³ idem, ibidem, p.121.

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Du Seuil, 1991.
- _____. The Salon of 1846. In: MAYNE, Jonathan (trad. e ed.). *Art in Paris 1845 – 1862. Reviews of Salons and other exhibitions*. London: Phaidon, 1965.
- BERSIER, Jean Eugène. *La gravure: les procédés, l'histoire*. Paris : Berger-Levrault, 1963.
- BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*. Paris: H. Laurens, s.d.
- BLUNT, Anthony. *Teoria artística na Itália 1450 – 1600*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BOON, Karel G. *Rembrandt, gravures, oeuvre complet*. Paris: Arts et métiers graphiques, 1963.
- BOUILLON, Jean-Paul. *Bracquemond: le Réalisme Absolu. Oeuvre gravé (1849 – 1859). Catalogue raisonné*. Skira, 1987.
- _____. *Félix Bracquemond, graveur et céramiste*. Paris, Somogy, 2003.
- BRACQUEMOND, Félix. *Écrits sur l'Art*. Dijon: L'Echelle de Jacob, 2002.
- CAREY, Edith (org.). *La gravure impressionniste: de l'école de Barbizon aux nabis*. Paris, Somogy, 2001.
- CHEVALIER, Jean. *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffont, 1982.

- CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- FOSSIER, François. *Il fiore Dell'Impressionismo: opere grafiche della Bibliothèque Nationale di Parigi*. Fabbri Editori, 1990.
- GRASSI, Luigi, PEPE, Mario. *Dizionario della critica d'arte*. Torino: UTET, 1978.
- HIND, Arthur M. *A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914*. New York, Dover, 1963.
- IVINS JR, William Mills. *Imagen impresa y conocimiento: análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. São Paulo : Siciliano, 1994.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura*. Vol. 1 O mito da pintura. São Paulo, Ed. 34, 2004.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura*. Vol. 9 O desenho e a cor. São Paulo, Ed. 34, 2004.
- MELOT, Michel, LEYMARIE, Jean. *Les Gravures des impressionnistes: Manet, Pissarro, Renior, Cézanne, Sisley*. Paris : Arts et métiers graphiques, 1971.
- PEVSNER, Nikolaus. *Academias de arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix. In: Novaes, Adauto. *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- RIOUT, Denys. *Les écrivains devant l'impressionnisme*. Paris: Macula, 1989.
- ROGER-MARX, Claude. *La gravure originale au XIXe siècle*. Paris: Aimery Somogy, 1962.

- ROTHKOPF, Katherine. *Pissarro: creating the impressionist landscape*. Londres: Philip Wilson Publishers, 2006.
- SHIKES, Ralph E., Harper, Paula. *Pissarro, his life and work*. New York: Horizon Press, 1980.
- SMITH, Paul. *Seurat and the Avant-garde*. New Haven and London: Yale Universitu Press, 1997.
- SONG, Misook. *Art theories of Charles Blanc, 1813-1882*. Michigan: UMI Research Press, 1984.
- TURNER, Jane (ed.). *The dictionary of art*. New York : Grove, 1996.
- VASARI, Giorgio. *Le vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. 2 ed. Roma : Grandi Tascabili Economici Newton, 1993.

ANEXOS

Reproduções de gravuras de Félix Bracquemond.

Félix Bracquemond. *La scierie du Bas-Meudon*, 1868. Água-forte. 159 x 249 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Le pêcheur à l'épervier*, 1868. Água-forte, terceiro estado. 150 x 238 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Rue des Bruyères, à Sèvres*, 1868. Água-forte, primeiro estado. 175 x 253 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Trembles au bord de la Seine*, 1884. Água-forte, terceiro estado. 102 x 151 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Butte avec arbres clairsemés*, 1893-1894. Água-forte, primeiro estado. 110 x 175 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Butte avec arbres clairsemés*, 1893-1894. Água-forte e ponta-seca, quarto estado. 110 x 175 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Le coup de vent*, 1905. Ponta-seca. 340 x 485 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *La maison dans les bois*, 1909. Água-forte. 175 x 128 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Portrait de Meryon*, 1853. Água-forte. 202 x 151 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Alfred de Curzon*, 1853. Água-forte, estado único. 204 x 152 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Zacharie Astruc*, 1865. Água-forte, primeiro estado. 318 x 240 mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.

Félix Bracquemond. *Ernest d'Hervilly*, 1883. Água-forte. 398 x 28 (sic) mm. Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional da França, Paris.