UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MARIA ANGÉLICA BEGHINI MORALES

**O circuito das artes pelas letras de Vivant Denon:
um nobre patrono para uma nova França
(1778-1815)**

São Paulo

2015

MARIA ANGÉLICA BEGHINI MORALES

**O circuito das artes pelas letras de Vivant Denon:
um nobre patrono para uma nova França
(1778-1815)**

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História Social da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo
para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: História Social

Orientação: Prof^a Dr^a Laura de Mello e
Souza

São Paulo, 2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO OU PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Nome: MORALES, Maria Angélica Beghini

Título: O circuito das artes pelas letras de Vivant Denon: um nobre patrono para uma nova França (1778-1815)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Data da defesa:

Resultado:

Banca examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Primeiramente agradeço à minha querida orientadora, Laura da Mello e Souza. Sou extremamente grata pela oportunidade de realização deste trabalho, pela confiança em mim depositada desde que começamos nossa jornada, no final de 2010. Obrigada pelo respeito ao meu tempo e ritmo de trabalho; obrigada pela orientação cuidadosa e pelas leituras sempre tão atenciosas; obrigada ainda pelas conversas, pela acolhida nos momentos de dificuldade e pela alegria compartilhada nos momentos de conquista. Obrigada, acima de tudo, por ser minha grande inspiração em sua paixão contagiante pela História, sem a qual esta dissertação não existiria.

Agradeço aos professores fundamentais em minha formação acadêmica:

Modesto Florenzano e Jorge Coli, pelo diálogo fundamental no momento do Exame de Qualificação. Suas críticas, sugestões e apontamentos foram essenciais na conclusão deste trabalho.

Francisco Alambert, Ferdinando Martins e Ana Paula Cavalcanti Simioni, pela aproximação com a História da Arte e da Cultura ainda nos tempos de graduação. André Gustavo de Melo Araújo, pelo diálogo tão atencioso e tão importante nos primeiros meses de minha pós-graduação.

Ana Gonçalves Magalhães, pela imprescindível formação intelectual, pela oportunidade, pela confiança e carinho nos quase dois anos de pesquisa junto ao Museu de Arte Contemporânea da USP.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo auxílio financeiro, sem o qual esta pesquisa não poderia ter sido realizada. Ao assessor *ad hoc*, pelos apontamentos sempre relevantes.

Aos queridos amigos de profissão acadêmica, Valdir Donizette dos Santos, Márcia Pacito, Leonardo dos Reis Gandia e Ana Paula Souza, pela amizade e convivência desde 2007 e pelas conversas e debates sempre enriquecedores.

Às queridas amigas de ofício museológico, Adriana Palma e Claudia Colli, também pela companhia e pelas inúmeras conversas ao longo dos anos.

A Gabriela Pessoa, por tanto. Por compartilhar comigo intensamente esse processo; pela amizade perene, pelas inúmeras conversas, trocas e conselhos nos cafés de fim de tarde. Obrigada!

Aos amigos de longa data, sempre presentes em minha trajetória, ainda que fisicamente distantes, compreendendo minhas ausências: Bruno Silva, Yves Crivelini, Marcus Oliveira, Stella Paterniani, Maria Livia Góes, Luciana Fávero, Eduardo Prado, Felipe Karam e Murilo Sampaio.

Aos amigos que se fizeram presente mesmo nos momentos de maior dificuldade: Eric Barreto, Ricardo Pace, Fábio Azevedo, Franco Villela, Juliana Cassanha, Alessandra Vidotti, Philippe Bertrand e os pequenos Martim e Sophia. Especialmente à Tathiana Senne Chicarino, por compartilhar o interesse acadêmico – e tantos outros.

A toda família Rodrigues; especialmente meus sogros Fátima Soares Rodrigues e Paulo Rodrigues, pelo carinho, pela acolhida sempre calorosa, pelos almoços, jantares, boas conversas e bons vinhos.

A minha família:

Minhas queridas irmãs, Bárbara Beghini Morales e Catharina Beghini Morales e meu cunhado-irmão Daniel Burchauser Salla, por ouvirem e estarem sempre presentes.

Meu querido tio Gustavo Coli Beghini e minha tia e madrinha Maria Aparecida Coli Beghini, pela inspiração intelectual, pelos incentivos ao estudo e pela companhia sempre adorável; à minha tia Maria também pelo suporte financeiro que muito contribuiu para a plena realização de meus estudos.

Às minhas sobrinhas Laura Morales Burchauser Salla e Carolina Morales de Mello Vieira, que, em sua delicadeza e inocência infantis, fizeram esses anos mais felizes.

A Maria da Penha Coli Beghini, a quem devo tudo o que sou. Obrigada, mãe, pelo incentivo sem limites, pelo orgulho sempre manifesto, pelo amor incondicional, pelas inúmeras conversas sobre a vida, o mundo e as profundezas da mente humana. Sem você nada disso seria possível.

A Leandro Rodrigues, meu companheiro de vida, com quem divido minha história. Não tenho palavras para agradecer todo o apoio, incentivo e carinho nesses anos de pesquisa. Obrigado pela paciência, pela tolerância e compreensão. Obrigada pelas conversas, pelos questionamentos e pelas críticas. Pelas leituras sem fim. Por seu meu interlocutor em todos os momentos e em todas as instâncias. Por tudo.

Por fim, agradeço a Dominique-Vivant Denon, que praticamente me guiou pela mão neste percurso gratificante através de seus escritos. Pela “companhia” instigante nos muitos momentos de solidão demandados a uma pesquisa acadêmica, *merci beaucoup!*

RESUMO

MORALES, Maria Angélica Beghini. *O circuito das artes pelas letras de Vivant Denon: um nobre patrono para uma nova França (1778-1815)*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O objetivo deste trabalho é analisar os elementos contraditórios - ou seja, tanto as características aristocráticas quanto as modernizantes - próprios do período de transição em que a sociedade francesa se encontrava na virada do século XVIII para o XIX, presentes nos escritos de Dominique-Vivant Denon (1747-1825), Directeur Général des Musées durante o Consulado e o Império. Buscaremos compreender como uma figura oriunda da nobreza provinciana francesa conseguiu se equilibrar no jogo de forças políticas que se desenrolou na França com o advento da Revolução e como se tornou uma personagem fundamental na constituição de um dos grandes projetos políticos e culturais do período: a reformulação do Museu do Louvre. Em uma perspectiva mais ampla, pretendemos investigar, através da produção de Vivant Denon, o fenômeno de reapropriação e ressignificação de uma tradição cultural associada ao Antigo Regime na construção do Império Napoleônico.

Palavras-chave: História Moderna, História Cultural; Dominique-Vivant Denon; Napoleão Bonaparte; França (séculos XVIII e XIX); Revolução Francesa; Colecionismo.

ABSTRACT

MORALES, Maria Angélica Beghini. *The Path of the Arts by the Writings of Vivant Denon: a Noble Patron for a New France (1778-1815)*. Dissertation (Master's degree), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The object of this research is to study the contradictory elements - both aristocratic features as the modernizing ones - in the transition period from the eighteenth century to the nineteenth, present in the writings of Dominique-Vivant Denon (1747-1825), Directeur Général des Musées during the Consulate and the Empire. We seek to understand how a figure derived from the French provincial nobility managed to balance the game of political forces that unfolded in France with the Revolution and how he became a fundamental character in the consolidation of a major cultural and political projects of the period: the reformulation of Louvre Museum. In a broader perspective, the present study seeks to understand and investigate, through the writings of Vivant Denon, the phenomenon of reinterpretation of a cultural tradition associated with the Old Regime in the construction of the Napoleonic Empire.

Keywords: Modern History; Cultural History; Dominique-Vivant Denon; Napoleon Bonaparte, France (18th and 19th centuries); French Revolution; Colecionism.

Para meu avô, Armino Beghini
(*in memoriam*)

SUMÁRIO

Introdução	12
<i>Quem foi Dominique-Vivant Denon?</i>	
<i>História Social, História Cultural, História da Arte – breves mas necessárias considerações bibliográficas</i>	
<i>Um homem de múltiplos aspectos</i>	
1. O homem privado do Antigo Regime	30
1.1. Vivant Denon: <i>Courtisan</i> , diplomata e <i>amateur d'art</i>	32
1.2. Aspectos do gosto: o fenômeno do colecionismo no século XVIII, <i>Grand Tour</i> e a <i>Antichità Classica</i>	58
2. Intermezzo	107
2.1. A revolução vivenciada	108
2.2. Denon e a campanha do Egito	181
3. O homem público: Vivant Denon a serviço de Napoleão	197
3.1. Denon: Directeur Général des Musées	198
3.2. Coleções em paralelo: uma possível abordagem sobre continuidades e rupturas	246
Conclusão	263
<i>Um servidor entre dois mundos ou O nobre patrono de Napoleão.</i>	
Caderno de imagens	269
Fontes	310
Bibliografia	312

“A história desdenha quase sempre as minúcias, e não poderia deixar de fazê-lo, do contrário o infinito a invadiria. Essas minúcias, porém, que, sem razão, são designadas de insignificantes no desenvolvimento, são proveitosas. É da fisionomia dos anos que se compõe o caráter dos séculos.”¹ Vitor Hugo, *Os Miseráveis*

“No fundo, a diferença de uma época para a outra se aproxima da diferença entre dois quadros ou duas sinfonias: ela é de natureza estética.”² Philippe Ariès, *O tempo da História*

“Porém, construir uma coleção, a atividade ansiosa de produzir nossa própria herança, nos livra da obrigação da reticência. Para o colecionador, exibir sua coleção não é uma falta de educação. Na verdade, o colecionador, tal como o impostor, não tem existência se não sair a público, se não mostrar aquilo que ele é ou decidiu ser. Se não puser suas paixões à mostra.”³ Susan Sontag, *O amante do vulcão*

“A arte e o acontecimento aclaram um ao outro, têm valor de indício um em relação ao outro, mesmo quando ao invés de se confirmarem, se contradizem.”⁴ Jean Starobinski, *1789 – Os emblemas da razão*

¹ Tradução de Carlos dos Santos. São Paulo: Círculo do Livro, 1985, p.127.

² Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2013., p.221.

³ Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.149.

⁴ Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.19

Introdução

Quem foi Dominique-Vivant Denon?

Acredita-se que ele se pareça com Voltaire. Eu diria que encontro nele a fisionomia de Voltaire, mas não encontro em Voltaire a sua fisionomia. Eles têm em comum, diria eu, tudo aquilo que faz parte desses talentos agrupados sob o nome de “espírito”: vivacidade, movimento, e um não sei o que de malicioso no olhar e no sorriso, que nos amedronta e entretanto nos agrada igualmente.⁵

Esse trecho é parte da descrição de Dominique-Vivant Denon realizada por Isabella Teotochi em seus *Ritratti*. Em outra ocasião, a pintora Elisabeth Vigée-Lebrun ressaltou “seu espírito e seu conhecimento das artes”, afirmando ainda, sobre ele: “um de nossos franceses mais amáveis, não no que se refere à sua aparência, é verdade, pois o Sr. Denon, mesmo muito jovem, sempre foi bastante feio, o que, dizem, não o impediu de agradar uma grande quantidade de belas mulheres”.⁶ Isabella Teotochi, autora de nosso primeiro excerto, foi uma das muitas mulheres a se render aos encantos de Vivant Denon. Foram amantes por cinco anos e trocaram uma extensa correspondência até poucos dias antes da morte dele. Ela, em Veneza. Ele, em Paris.

Logo de início, já o sabemos conquistador. Oriundo da nobreza provinciana, Denon nasceu no seio de uma família proprietária de terras em Chalon-sur-Saône no dia 14 de janeiro de 1747. Muito jovem se mudou para Paris, incentivado por seu pai que aspirava para ele uma carreira diplomática. Seu encanto e sua delicadeza no trato certamente foram aperfeiçoados em seus anos como *courtisan* de Luís XV, em Versalhes. Suas habilidades rapidamente lhe renderam uma posição junto à corte: *Gentilhomme ordinaire de la chambre du Roi*, cargo que obteve com apenas 22 anos de

⁵ “On estime généralement qu’il ressemble à Voltaire. Moi, je dirais que je trouve en lui la physionomie de Voltaire, mais non la sienne dans celle de Voltaire. Ils ont en commun, dirais-je, tout ce qui fait partie de ces talents regroupés sous le nom d’esprit: vivacité, mouvement, et ce je ne sais quoi de malicieux dans le regard et dans le sourire, que l’on craint tant mais qui pourtant plaît tout autant”. Teotochi, Isabella. *Ritratti VI – Vivant Denon* apud. Daniela Galligani e Marianna Tagliani (orgs.) *Vivant Denon – Lettres à Isabella Teotochi 1788-1816*. Paris: Méditerranée, 1998, Anexo p.267.

⁶ “Son esprit et ses connaissances dans les arts faisaient de lui le plus aimable cicerone” e “Un de nos Français les plus aimables, non sous le rapport de la figure, il est vrai, car M. Denon, même très jeune, a toujours été fort laid, ce qui, dit-on, ne l’a pas empêché de plaire à une grand nombre de jolies femmes.” Elisabeth Vigée-Lebrun. *Souvenirs*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835, Tomo 2, Cap. IX.

idade.⁷ Em 1771, foi elevado ao cargo de *Gentilhomme d'ambassade* – atribuição que o levou a suas primeiras viagens à Rússia, Suíça e Itália.

Porém, Vivant Denon não se satisfazia somente com sua carreira diplomática. Em 1787, publicou um conto libertino: *Point de Lendemain*, sob as iniciais (que aparentemente mantinham seu anonimato) M.D.G.O.D.R.⁸ Em 1812, Denon reeditou essa obra, considerada por muitos uma obra-prima do gênero, assumindo sua autoria. Embora atualmente seja pouco conhecida, sua prosa não passou despercebida pelo século XIX, tendo sido fortemente elogiada por Balzac, Sainte-Beuve, os irmãos Goncourt e Anatole France. E *voilà* mais uma faceta: Vivant Denon, escritor libertino.⁹

Na Paris pré-revolucionária, nosso autor foi envolvido pelo espírito das Luzes e pelo meio cultural e artístico da época. Admirador de Rousseau, Diderot e Voltaire, conheceu esse último em Ferney, em uma de suas missões junto à embaixada da Suíça, em 1775. Além de seu interesse pelas ideias iluministas, Vivant Denon também se dedicava ao estudo da arte e à sua prática; ainda bastante jovem, frequentou ateliês de pintores importantes e se dedicou ao estudo de técnicas de desenho. Já nesse período Denon demonstra ter a mão hábil para as artes. Porém, sua carreira como artista é deixada de lado – ainda que não tenha sido de todo abandonada, como veremos – quando segue para as missões diplomáticas.

Vivant Denon não viajou somente como embaixador francês. Em 1777, logo antes de exercer sua função junto à corte de Fernando e Maria Carolina em Nápoles, realizou uma viagem percorrendo toda a região sul da Itália. Nos moldes do tradicional *Grand Tour*, percorreu as principais cidades da península contratado pelo ilustrado Abade de Saint-Non, que pretendia escrever um grandioso relato de viagem sobre a expedição.¹⁰ Denon teria que coordenar o trabalho dos desenhistas convocados pelo

⁷ As fontes e bibliografia analisadas até agora são imprecisas quanto à data exata de sua nomeação. Algumas se referem a 1768 e outras a 1769.

⁸ *Monsieur Denon, Gentilhomme Ordinaire Du Roi*.

⁹ O estudo de Judith Nowinski é também esclarecedor sobre a análise de *Point de Lendemain* e da faceta literária do nosso autor. Ela apresenta ainda algumas referências completas desses elogios. Judith Nowinski, *Baron Dominique Vivant Denon, 1747-1825: Hedonist and Scholar in a Period of Transition*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1975, p.15-16. Conferir a recente edição brasileira que reúne o conto de Denon e mais outros dois do mesmo gênero, de Crébillon e Guilleragues: *Na alcova – três histórias licenciosas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (1ª edição).

¹⁰ Jean-Claude Richard de Saint Non. *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*. Paris, 1781-1786.

Abade e escrever um diário descritivo sobre a viagem, mas acabou se envolvendo em uma escandalosa questão de autoria sobre a obra.¹¹

Após sua aposentadoria precoce do cargo de *Gentilhomme d'Ambassade*, Denon volta a Paris, em 1787, quando é rapidamente aceito pela *Academie Royale de Beaux Arts* como *associé-amateur* e logo em seguida como gravurista. Em 1788, publica seu próprio relato da expedição que realizou junto a Saint Non: *Voyage en Sicile*.¹² Denon retorna à Itália em 1788, já como membro da *Académie Royale*, para se dedicar ao estudo das artes, ao desenho, à gravura e à cópia de obras-primas italianas. Em suas duas viagens pela Itália, vemos emergir mais uma importante faceta de nossa personagem: o *amateur d'art*¹³ e colecionador – características que levará consigo até a morte. Denon só retornará a Paris após a eclosão da Revolução, em pleno Terror, sob a ameaça de ter seus bens confiscados pelo Estado francês e após uma série de acusações por parte da Inquisição veneziana, que o considerava um possível informante jacobino.¹⁴

Ao que parece, a soma de todas as suas características, que incluíam uma forte habilidade social, agradou Napoleão Bonaparte quando, de volta à França e já bem relacionado com a intelectualidade revolucionária, Denon se juntou à campanha do Egito, entre 1798 e 1799, e redigiu *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte*.¹⁵ Nas palavras de Pierre Lelièvre – um dos autores do século XX que se debruça sobre o legado de Denon – o sucesso de seu relato, somado às vantagens de suas “relações europeias, e ao seu conhecimento de coleções públicas e privadas da França, da Itália e da Europa Central, fizeram dele um notável prospector de obras-primas.”¹⁶

Assim, Vivant Denon ganhou a confiança de Napoleão e, em 1802, é nomeado Diretor Geral do Museu Central das Artes.¹⁷ Ocupando essa função, Denon se

¹¹ Sobre o domínio dos Bourbons em Nápoles cf. Harold Acton. *The Bourbons of Naples (1734-1825)*. Londres: Faber and Faber Ltd., 2009.

¹² Dominique-Vivant Denon, *Voyage en Sicile* [1788]. Paris: Gallimard, 1993.

¹³ Neste trabalho, optou-se por manter o termo em francês, *amateur*, para designar os amantes/amadores das artes, figuras características do século XVIII europeu, para que assim não se perdesse o seu sentido mais completo.

¹⁴ Sobre a atuação da Inquisição italiana cf. Francisco Bethencourt. *História das Inquisições. Portugal, Espanha e Itália – séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

¹⁵ *Voyages dans la Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes de Bonaparte, en 1798 et 1799*. Paris, 1802.

¹⁶ “*relations européennes, sa connaissance des collections publiques et privées de France, d'Italie et d'Europe centrale en faisaient un remarquable prospecteur de chefs-d'oeuvre*”. Pierre Lelièvre. *Vivant Denon, homme des Lumières, ministre des arts de Napoléon*. Paris: Picard, 1993, p.115.

¹⁷ Antes de conhecer Denon, Napoleão já levava especialistas das artes em suas viagens, como no caso da campanha na Itália de 1796; os comissários, conforme assinalou Maria Teresa Fiorio, utilizavam seus conhecimentos prévios da península bem como os famosos relatos do *Grand Tour* para mapear as obras-

transfigura de colecionador privado em colecionador também público, participando intensamente da construção de um museu nacional francês e exercendo uma profunda influência junto a Napoleão. Esse, como veremos adiante, é o aspecto mais conhecido de nosso autor.

No Louvre, ele realizará inúmeras atividades ligadas à administração das coleções, como correspondência com artistas, organização dos Salões, gerenciamento do transporte, aquisição e recuperação de obras e resolução de questões relativas aos objetos confiscados no exterior. “É sob a autoridade de Denon que as obras-primas do continente tomam o caminho de Paris.”¹⁸ Nesse período, também estará a frente de inúmeros projetos político e culturais do governo de Napoleão, como a produção de medalhas comemorativas, monumentos (a famosa Coluna Vendôme, por exemplo) e a realização de pinturas históricas exaltando o Primeiro Cônsul e depois Imperador. É curioso notar que essas últimas ações se contrapõem àquelas relacionadas aos primeiros projetos para a estruturação de museu público e revolucionário – o que chama a atenção novamente para a ambiguidade presente em suas atitudes.

Vivant Denon deixa seu cargo junto ao Museu em 1815, quando é constrangido a pedir demissão, mesmo tendo realizado algumas importantes tarefas sob Luís XVIII; mas permanecerá membro da *Académie* até o fim de sua vida, em 1825, cuidando de sua coleção particular em seu *hôtel* em Paris.¹⁹

Courtisan, diplomata, colecionador, viajante, *amateur d'art*, artista, escritor, diretor do Louvre. A lista de atividades de nossa personagem é extensa. Como seria impossível dar conta de todas essas facetas, este trabalho tem por objetivo analisar a percepção que Denon tinha das artes, ou seja, como ele se apropriou dos discursos e da

primas que seria interessante requisitar. Maria Teresa Fiorio *Il museo nella storia*. Milão/Torino: Bruno Mondari e Pearson Italia, 2011, p.55. Em relação à atuação de Denon, sua jurisdição cobria também o *Musée des Monuments Français*, o *Musée de l'École Française* em Versalhes, as galerias do *Palais du gouvernement*, a *Chalcographie* e os *ateliers de gravure sur pierres fines et de mosaïques*.

¹⁸ “C’est sur l’autorité de Denon que les chefs-d’oeuvre du continent prennent le chemin de Paris”, Jean Tulard. Y eut-il une politique artistique de Napoléon? In: *Vivant Denon, Directeur des Musées Sous le Consulat et l’Empire. Correspondances 1802-1815* (Edição de Marie-Anne Dupuy). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999, p.15.

¹⁹ A restituição de obras de arte às nações estrangeiras, por exemplo, era um trabalho que somente Denon poderia dar conta de realizar, o que favoreceu sua manutenção no cargo neste momento. Maria Teresa Fiorio, op. cit. Sobre a coleção, em 1826, Jean Duchesne publicou seu inventário realizado após a morte de Denon, que analisaremos no último capítulo deste trabalho: Jean Duchesne. *Description des objets d’art qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon*. Duchesne Aîné, 1826. Nas atas do colóquio *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, temos um estudo sobre a documentação gráfica que foi feita da coleção de Denon: “La documentation graphique sur la collection de Vivant Denon et les ‘Monuments des Arts du dessin’ – Un essai de reconstitution”. In: Daniela Gallo. *Les vies de Dominique-Vivant Denon: actes du colloque organisé au Musée du Louvre*, 2 vol. Paris: La Documentation Française, 2001.

produção artística do período para compor sua própria opinião, bem como sua relação com a herança social e cultural do Antigo Regime e a resignificação dessa herança por Napoleão Bonaparte. Para isso, buscaremos analisar os projetos políticos e culturais do Império e a possível permanência (e suas metamorfoses) das formas de sociabilidade características do século XVIII na *entourage* de Napoleão.

História Social, História Cultural, História da Arte – breves mas necessárias considerações bibliográficas

Surpreendentemente, averiguamos que Denon poucas vezes foi objeto de um estudo histórico e sistematizado. Não encontramos nenhum trabalho em língua portuguesa – seja original, seja traduzido. Eis algumas obras que levamos em consideração para enriquecer o debate historiográfico em torno de nosso objeto: para um panorama mais geral e literário, embora não tão voltado para o estudo histórico de Denon contamos com *Baron Dominique Vivant Denon, 1747-1825: Hedonist and Scholar in a Period of Transition*, de Judith Nowinski e *Vivant Denon, le cavalier du Louvre*, de Philippe Sollers. Outros três estudos bastante importantes e que ampliaram consideravelmente o campo de pesquisa sobre esta personagem são: *Vivant Denon: Homme des Lumières, “ministre des arts” de Napoléon*, de Pierre Lelièvre (a primeira edição é de 1993, resultante do aprofundamento de um estudo do mesmo autor publicado na década de 1970), *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, de Jean Chatelain (1976) e *Vivant Denon ou La conquête du bonheur* (1986), de Abrahim Amin Ghali. Essas três obras possuem um aspecto biográfico, permitindo-nos a corroboração de algumas informações imprecisas que encontramos ao longo da trajetória de nosso personagem.²⁰

Denon aparece sob um ponto de vista mais totalizante, testemunhando o diálogo entre a história sócio-cultural e a história da arte, no essencial catálogo *Vivant Denon – L’oeil de Napoléon*, publicado pela Réunion des Musées Nationaux por ocasião da exposição homônima de 1999, que reúne uma série de textos de especialistas sobre as diversas facetas dessa personagem, além de oferecer uma cronologia bastante completa

²⁰ Nowinski, op. cit.: embora seus capítulos centrais sejam voltados para o estudo da prosa literária de Vivant Denon, Nowinski apresenta muitas informações referentes a fontes e à bibliografia do século XIX que não foi possível acessarmos diretamente; Sollers, op. cit.: a obra, porém, tem o tom de um romance histórico, deixando lacunas principalmente acerca das referências de fontes e informações apresentadas; Jean Chatelain, op. cit.; Lelièvre, op. cit.; Abrahim Amin Ghali. *Vivant Denon ou La conquête du bonheur*. Institut français d’archéologie orientale du Caire, 1986.

da vida de Denon e um inventário das obras adquiridas por ele que se encontram atualmente no acervo do Museu de Louvre. Na mesma direção, podemos citar as atas do colóquio *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, organizado pelo Museu do Louvre em 2001, que contêm estudos riquíssimos e diversificados sobre a personalidade multifacetada de Denon e seus feitos. Quando faltaram fontes que esclarecessem algumas incompatibilidades de datas e outras informações presentes no restante da bibliografia, essas duas coletâneas foram utilizadas como a palavra de ordem, pois foram as que esmiuçaram parte mais substancial da documentação sobre Denon mantida nos arquivos franceses, contribuindo para a versão apresentada nesta pesquisa.²¹

Devido a sua trajetória sinuosa e contraditória em certos aspectos, Denon foi extremamente mitificado e estereotipado pela historiografia do século XIX em diante, daí a necessidade de nos debruçarmos diretamente sobre seus escritos. Para que seja possível compreender o homem por trás do mito, e investigar a relação entre seu aspecto aristocrático e suas características como funcionário do Império, é necessário familiarizarmo-nos com algumas temáticas centrais que envolvem a vida e a obra de Vivant Denon.²²

Primeiramente, o estudo acerca da figura do *amateur d'art* e da prática do colecionismo nos auxiliará no desbravamento do cenário artístico ao qual Denon pertencia antes de sua volta a Paris em 1793. Charlotte Guichard, em seu decisivo *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, apresenta um excelente estudo dessas figuras, buscando compreender as formas de sociabilidade que se estabelecem em torno das artes. Também sobre o tema da sociabilidade no século XVIII, podemos citar *Le monde des salons*, de Antoine Lilti e *La civiltà della conversazione*, de Benedetta Craveri, estudos muito úteis para a compreensão de Denon enquanto homem privado do Antigo Regime. Contamos ainda com o estudo presente em *Colletioneurs, Amateurs et Curieux*, de Krzysztof Pomian, onde são analisadas tais categorias, suas práticas e sua influência na produção, recepção e circulação de arte do século XV ao século XVIII. Pomian tece um paralelo entre as coleções privadas e àquelas sob a posse do Estado, ou ainda entre as coleções privadas e os museus, afirmando uma íntima relação entre essas

²¹ Tais estudos vão na direção das tendências observadas nas últimas décadas que privilegiam o diálogo da História da Arte com as demais disciplinas humanísticas, ao contrário da autonomização da qual foi vítima até meados do século XX. Pierre Rosenberg (Org.). *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999; Daniela Gallo. *Les vies de Dominique-Vivant Denon*, op. cit.

²² Regis Spiegel apresenta um panorama desse processo que acabou tornando as interpretações sobre Denon muito superficiais e estereotipadas. Regis Spiegel. "Mythe et Histoire, images et textes: Les vies de Dominique-Vivant Denon". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63. Bd., H. 4, 2000, p.562-566, p.563.

instâncias – o que nos leva novamente à figura de Denon como colecionador ao mesmo tempo privado e público.²³

A discussão desenvolvida por Arthur MacGregor em *Curiosity and Enlightenment* nos forneceu a base para compreender o início da consolidação das coleções europeias, desde os gabinetes de curiosidades, e quem eram os homens que lidavam com arte nesses períodos, traçando um extenso panorama sobre os diversos tipos de coleções e seus donos, desde a influência do pensamento enciclopédico característico do iluminismo. Outro autor relevante no mapeamento do gosto e do ambiente artístico frequentado por Vivant Denon é Colin B. Bailey, que estuda alguns importantes colecionadores do período em *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. Também devemos atinar sobre as diversas utilizações e significados da arte e das coleções, bem como sobre sua relação com o mercado, o patronato e as novas modalidades de circulação de obras – relações que estão sofrendo importantes mudanças e das quais Vivant Denon participa ativamente, ainda que não sejam o foco principal deste trabalho.²⁴

Um segundo ponto importante para a análise de nosso objeto de estudo é a temática do antiquarianismo, ou seja, o gosto por obras e objetos relacionados à Antiguidade greco-romana. Uma base sobre o tema nos foi oferecida por Francis Haskell e Penny Nicholas em *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*. Alguns importantes teóricos do período como Winckelmann e Caylus foram mapeados através da obra já citadas de Krzysztof Pomian e *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*, de Édouard Pommier. Francis Haskell fornecerá ainda alguns pressupostos para adentrarmos no domínio da história do gosto, partindo da ideia de que

²³ Antoine Lilti. *Le monde des salons – Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 2005; Benedetta Craveri. *The Age of Conversation*. (Trad. Teresa Waugh). Nova York: NYRB, 2005; Charlotte Guichard. *Les amateurs d'Art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel: Champ Vallon, 2008; Krzysztof Pomian. *Collectionneurs, Amateurs et Curieux – Paris, Venise: XVI^eme-XVIII^eme siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 1987. Contamos ainda com a leitura da obra de referência: Michel Vovelle (Org.). *O homem do iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

²⁴ Arthur MacGregor. *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the sixteenth to nineteenth century*. Yale University, 2007; Joseph Alsop. *The Rare Art Traditions: The history of Art Collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. Londres: Thames and Hudson, 1982; Francis H. Taylor. *The Taste of Angels. A history of art collecting from Ramses to Napoleon*. Boston: Little, Brown and Company, 1948; Colin Bailey. *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. New Haven/ London: Yale University, 2002; Patrick. Michel. *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007. Sobre o desenvolvimento de uma esfera pública nas artes no período pré-revolucionário, ver também: Thomas Crow. *Painters and Public Life in the Eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985; Nikolaus Pevsner. *Academias de arte. Passado e presente*. São Paulo: Cia das Letras, 2005; Harrison C. White e Cynthia A. White. *Canvases and Careers: institutional change in the French painting world*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

existem inúmeras figuras sociais e políticas e uma rede muito sutil de relações ideológicas por trás da realização de uma obra e do estabelecimento das modas e dos valores artísticos.²⁵

Haskell afirma: “*Marchands* e artistas, historiadores e eclesiásticos, políticos e colecionadores, todos são suscetíveis a querer, em um momento ou em outro, e por motivos diferentes, mudar ou manter a hierarquia estética dominante.”²⁶ Consideramos, nesse aspecto, fundamentais os debates sobre o mercado e circulação de arte presentes na coletânea organizada por Monica Preti-Hamard e Philippe Sénéchal denominada *Collections et marché de l’art en France 1789-1848*. Da mesma forma, o estudo de Vivant Denon pode ser inserido no interesse da recente historiografia da arte e da cultura pelos mediadores. Sobre tais personagens, Guichard afirma: “Esses mediadores não se relacionam de uma maneira secundária ao que concerne à obra: eles participam ativamente de sua criação, de seu reconhecimento e de sua recepção, graças às relações de interdependência que estruturam os mundos da arte.”²⁷ Dessa forma, por intermédio de Vivant Denon podemos compreender a relação entre arte, sociedade e poder na França da virada do século XVIII para o século XIX.²⁸

Em *La Norme et le Caprice*, Haskell analisa ainda a revalorização do passado provocada pelas guerras e invasões consecutivas à Revolução Francesa. O autor afirma que as agitações ocorridas na Europa entre 1793 e 1815 (coincidentemente, os anos de nosso Denon revolucionário) encorajaram e permitiram a aquisição, pública ou privada, de obras cujo prestígio já havia sido consagrado nas últimas décadas. Novamente citando-o: o fato de “a alta e a pequena nobreza poderem decorar suas habitações no mesmo estilo que os patrícios de Roma, de Veneza e de Gênova, os quais haviam visitado durante seu *Grand Tour*, teria parecido inimaginável somente uma dezena de

²⁵ Francis Haskell e Penny Nicholas. *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2006; Francis Haskell. *La Norme et le Caprice – Redécouvertes en art*. Paris: Flammarion, 1980; Id. *Mecenas e pintores. Arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

²⁶ “*Marchands et artistes, historiens et ecclésiastiques, politiciens et collectionneurs, tous sont susceptibles de vouloir, à un moment ou à un autre, et pour des motifs différents, changer ou maintenir la hiérarchie esthétique dominante*”. Haskell, *La Norme...* op. cit., p.34.

²⁷ “*Ces médiateurs ne sont pas dans une relation secondaire par rapport à l’oeuvre: ils participent activement à sa création, à sa reconnaissance et à sa réception, grâce aux relations d’interdépendance qui structurent les mondes de l’art*”. Guichard, op. cit., p.15.

²⁸ Sobre a circulação de coleções e mercado de arte: Monica Preti-Hamard e Philippe Sénéchal (dir.). *Collections et marché de l’art en France 1789-1848*. Presses Universitaires de Rennes, 2006; Sobre a questão da mediação na arte, cf. Howard Becker. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982. Para este autor, as obras de arte podem ser entendidas como produto de uma atitude cooperativa de várias pessoas e influências; essa cooperação se dá, por sua vez, através das convenções artísticas.

anos antes.”²⁹ De fato, a prática do *Grand Tour* pela Itália e a descoberta dos sítios arqueológicos em Herculano e Pompeia foram bastante decisivos no estabelecimento dos gostos e da consolidação do estilo neoclássico, resultado de todo um engajamento ideológico. Conforme vimos, Vivant Denon foi parte do público de *amateurs* e aristocratas a visitar a península nas últimas décadas no Antigo Regime e lá se encantar pelas belezas da Antiguidade.³⁰

Sobre a Revolução Francesa e seus desdobramentos no âmbito da cultura, partimos de alguns pressupostos da análise tocquevilliana, que atenta para a importância de um estudo das continuidades na passagem do Antigo Regime para a Revolução, utilizando como referência as obras de François Furet, Michel Vovelle, Jean Tulard e George Rudé, além das mais específicas sobre relação entre Revolução e cultura: *Inventing the French Revolution*, de Keith Michael Baker, *Le Carmagnole des Muses*, dirigida por Jean-Claude Bonnet *Origens Culturais da Revolução Francesa* de Roger Chartier e *Cultura, Política e Classes na Revolução Francesa*, de Lynn Hunt; sobre a Revolução e a formas de expressão artísticas a leitura das obras de Jean Starobinski, *1789, Os emblemas da Razão* e *A invenção da liberdade* também se mostraram muito proveitosas.³¹

Por fim, o último grande tema de nossa pesquisa é a transfiguração do antigo palácio do Louvre em Museu Nacional e as premissas administrativas ditadas por Denon enquanto atuava como Directeur Général des Musées durante o Consulado e o Império. Segundo Marlene Suano, as propostas de conservação que têm início em 1791

²⁹ “(...) la haute et la petite noblesse puissent décorer leurs demeures dans le même style que les patriciens de Rome, de Venise et de Gênes, auxquelles ils avaient rendu visite durant leur ‘Grand Tour’ aurait semblé unimaginable une dizaine d’années plus tôt seulement”. Haskell, *La norme...* op. cit., p.55.

³⁰ Sobre o movimento neoclássico, especificamente, consultamos as obras: Hugh Honour, *Neo-classicism*. Londres: Penguin, 1968; Lorenz Eitner, *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850*. New Jersey: Prentice Hall, 1970; David Erwin, *Neoclassicism*. Londres: Phaidon, 1997; Albert Boime, *Art in an Age of Revolution*. The University of Chicago Press, 1993. Consultamos ainda a obra escrita de Delécluze sobre Jacques Louis David: E. J. Delécluze. *David, son école et son temps*. Paris: Macula, 1983. Sobre o *Grand Tour*: Jeremy Black. *Italy and the Grand Tour*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2003; Attilio Brilli. *Le Voyage d’Italie*. Paris: Flammarion, 1989

³¹ Alexis de Tocqueville. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013; François Furet, *La Révolution française*. Paris: Fayard, 2011; Id., *Penser la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1985; Michel Vovelle, *A Revolução Francesa*, São Paulo: Editora Unesp, 2012; Jean Tulard, *História da Revolução Francesa 1789-1799*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999; Georges Rudé, *A Europa Revolucionária 1789-1815*. Lisboa: Editorial Presença, 1988. Para uma aproximação da história da Revolução Francesa e a história da cultura: Keith Michel Baker, *Inventing the French Revolution*. Cambridge University Press, 1999; Id. *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*. Oxford, Pergamon, 1987; Jean-Claude Bonnet (dir.). *Le Carmagnole des Muses*. Paris: Armand Colin, 1988; Roger Chartier, *Origens Culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: Editora Unesp, 2003; Lynn Hunt, *Cultura, Política e Classes na Revolução Francesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; Jean Starobinski, *1789, Os emblemas da Razão*. São Paulo: Cia das Letras, 1989; Id. *A Invenção da liberdade*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

são vestígios da apropriação da cultura material aristocrática pela burguesia: em 1799, Napoleão intenta tomar posse de tudo que pertencera à aristocracia. Essa cultura material já existente é vista, em um primeiro momento, pelos seus aspectos negativos, que trazem memórias do passado – daí o vandalismo existente nos primeiros anos da Revolução. Porém, pouco tempo depois, ela se torna conferidora de prestígio, status e ascensão social. Da historiografia napoleônica utilizamos principalmente a biografia recente de Steve Englund, *Napoleão, uma biografia política*, além das obras de referência de Jean Tulard, Georges Lefèbvre e Eugueni Tarlé.³²

Na linha de estudos dedicada à observação da consolidação de um patrimônio nacional francês, as considerações de Dominique Poulot são fundamentais; sobre a consolidação dos museus na França, as obras *Patrimoine et musées – L’institution de la culture*, *Une histoire des musées en France – XVIIIe – XXe siècle* e, principalmente, a obra de Édouard Pommier, *L’art de la liberté, doctrines et débats de la Révolution française* que aborda o modo como as construções museológicas, instituição própria da cultura, encarnaram as várias maneiras de tratar o passado e lidar com a arte do presente. Para esses autores, todo o legado dos séculos passados é, por meio do discurso revolucionário, transformado pelo ideal de liberdade. Ainda na mesma direção, podemos citar o estudo de Françoise Choay, que se propõe a desvendar a relação entre Estado, público e patrimônio e ainda a obra de Maria Teresa Fiorio, onde uma atenção especial é dada ao circuito italiano: *Il museo nella storia*. Por sua vez, a obra *Inventing the Louvre*, de Andrew McClellan, oferece um panorama preciso das origens do Louvre, a partir das coleções reais até seu apogeu durante o Império Napoleônico, explorando as propostas ideológicas, pedagógicas e estéticas de cada momento. Por fim, as atas do colóquio organizadas por Édouard Pommier, *Les Musées en Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, ofereceram um rico e extenso panorama desse processo não só na França mas em toda a Europa, bem como de seu legado na histórias dos museus.³³

³² Marlene Suano. “A cultura da aristocracia: destruição e museu”. In: Osvaldo Coggiola (Org.). *A Revolução Francesa e seu impacto na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1990. Sobre Napoleão Bonaparte: Steve Englund. *Napoleão, uma biografia política*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005; Jean Tulard. *Napoleão, o mito do salvador*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1996; Georges Lefèbvre. *Napoléon*. Paris: PUF, 1953; Eugueni Tarlé. *Napoleão*. Lisboa: Editorial Presença, 1973. Sobre a relação específica com a arte consultamos principalmente Albert Boime, *Art in the Age of Bonapartism*. University of Chicago Press, 1993 e Jean-François Barrielle. *O Estilo Império*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

³³ Dominique Poulot. *Une histoire des musées en France*. Paris: La Découverte, 2005.; Id. *Patrimoine et musées – L’institution de la culture*. Paris: Hachette, 2001. Mais abrangente mas não menos esclarecedor temos também: Id. *Uma história do patrimônio no Ocidente - Século XVIII – XXI*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009; Françoise Choay. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade/Unesp,

Dados esse principais eixos temáticos (figura do *amateur d'art* e a prática do colecionismo; o gosto pelo Antigo; Revolução Francesa; transfiguração do antigo palácio do Louvre em Museu Nacional; Consulado e Império), resta compreender a utilização de alguns conceitos que acreditamos ser pertinentes para este trabalho. Desde o início, o âmbito cultural se apresentou como um espaço privilegiado para discutir e melhor compreender as questões referentes às rupturas e permanências em períodos de transição. Portanto, boa parte de nossas propostas se insere nos debates da História Social e da História da Cultura. Peter Burke afirma que, embora haja uma diversidade de temas e abordagens da História Cultural, “o terreno comum dos historiadores culturais pode ser descrito como a preocupação com o simbólico e suas interpretações.”³⁴ O que Burke chama de elemento *simbólico* pode ser considerado como um dos conceitos centrais deste trabalho. Conforme afirma Bourdieu, o poder não se apoia somente na riqueza material e cultural propriamente ditas, mas sim na forma simbólica em que são transformadas essas riquezas. Também é de Bourdieu a afirmação de que o estudo da arte “deve levar em conta, portanto, não somente os produtores diretos da obra em sua materialidade, mas também o conjunto dos agentes e das instituições que participaram da produção do valor da obra através da produção da crença no valor da arte em geral (...).”³⁵ Assim, objetos, atitudes e discursos – como aqueles de Vivant Denon e sua época – podem ser pensados de uma maneira ainda mais prolífica.

Na tentativa de compreender a sucessão dos diferentes significados atribuídos, por exemplo, a uma obra ou a um monumento, fomos levados até o conceito de ressignificação, que se tornou outra premissa central deste trabalho. A argumentação de Peter Burke em seu livro *Testemunha ocular* parece bastante esclarecedora: “As

2001; Maria Teresa Fiorio *Il museo nella storia*. Milão/Torino: Bruno Mondari e Pearson Italia, 2011; Andrew McClellan. *Inventing the Louvre – Art, Politics, and the origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley / Londres: University of California Press, 1999; Édouard Pommier (dir.) *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Actes du colloque. Musée du Louvre, 1995.

³⁴ Peter Burke. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.10. Cf. também: Roger Chartier. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988; Id. “O mundo como representação”. In: *Estudos avançados*, v.11, n.5, 1991; Lynn Hunt. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. Sobre os aspectos simbólicos, podemos contar com as análises da Sociologia da Cultura para enriquecer a discussão: Pierre Bourdieu. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989; Id. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996; Id. *A produção da crença – Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. Porto Alegre: Zouk, 2001.

³⁵ Bourdieu, *As regras da arte*, op. cit., p.259.

imagens também podem ser traduzidas, no sentido de que podem ser adaptadas para uso em um ambiente diferente do que foi inicialmente idealizado.”³⁶ Nesse sentido, pretendemos compreender como os objetos e as concepções artísticas foram se adaptando e se utilizando de seu passado para dar forma à nova política cultural do Império. Vivant Denon é um elemento-chave nesse processo, pois atua como uma conexão direta com o imaginário afetivo ligado ao Antigo Regime. Como já foi mencionado, procuramos entendê-lo no interior desse conflito entre o novo e o antigo.³⁷

Também nos serão úteis os estudos sobre cultura material desenvolvidos sobretudo nas últimas décadas. Ulpiano Bezerra de Menezes já se debruçou sobre as expressões simbólicas das identidades através da construção histórica dos significados, atentando, por exemplo, para as posses materiais como instrumentos de percepção e construção da realidade social. Nas palavras desse autor, “Não é o invisível de um passado que se torna visível ao presente; é um passado novo que se cria.”³⁸ A relação entre o mundo visível e o invisível também é bastante discutida no âmbito das coleções por K. Pomian, em sua obra *Des saintes reliques à l’art moderne*.³⁹ Ulpiano Bezerra de Menezes afirma ainda que o verdadeiro sentido de uma obra não está somente no contexto de sua produção, mas também nos diversos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo. Nessa perspectiva, podemos compreender como os objetos, na condição de semióforos, passam a ser ressignificados por Denon e nos ajudam, por sua vez, a compreender tanto sua personalidade quanto as necessidades do momento histórico que vivenciava. Para um aporte teórico sobre o tema, a leitura dos inúmeros ensaios presentes na obra organizada por Susan Pearce, *Interpreting Objects and Collections*, se mostraram essenciais.⁴⁰

³⁶ Peter Burke. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004, p.2

³⁷ Raquel Stoiani discute em seu trabalho algumas questões referentes ao que chama de “imaginário afetivo” ligado ao Antigo Regime do qual Napoleão faz uso em seu processo de legitimação política perante a antiga nobreza e as demais cabeças coroadas da Europa. Raquel Stoiani. *Da espada à águia – Construção simbólica do poder e legitimação política de Napoleão Bonaparte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005. Sobre esse tema, conferir também: Jean Tulard. *Napoleão, o mito do Salvador*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1996.

³⁸ Ulpiano Bezerra de Menezes. “Visões, visualizações e usos do passado”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.15, n.2, p.117-123, 2007, p.122.

³⁹ Pomian analisa os objetos como semióforos, ou seja, portadores de significados, capazes de conectar o mundo visível ao invisível. Krzysztof Pomian, *Collectionneurs...* op. cit.; Id. *Des saintes reliques à l’art moderne. Venise-Chicago – XIIIème-XXème siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 2003; Id. “The collection: between the visible and the invisible”. In: Pearce (org.), op. cit.

⁴⁰ O estudo da Cultura Material, em sua gênese, está associado à tentativa de compreender a história fora de seu âmbito oficial: Ian Hodder. “The contextual analyses of symbolic meanings”. In: Susan M. Pearce (Org.). *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 2001. Ulpiano Bezerra de Menezes ressalta que não são os objetos que representam os fenômenos, mas que eles devem ser estudados como vetores desses fenômenos. Sobre as sobreposições de sentido, ver também: Norman Bryson, *Vision and*

A série de documentos aqui analisada foi selecionada com a intenção de proporcionar uma aproximação com o universo da passagem do século XVIII para o XIX a partir da perspectiva de um de seus contemporâneos. Nesse sentido, o conceito de “inventário mental” desenvolvido por Michel Vovelle nos foi inspirador em inúmeras instâncias.⁴¹ Pretendeu-se, através da análise desses textos, compreender não só a trajetória singular de Vivant Denon, mas também a relação estabelecida com seu contexto. A leitura e o cruzamento de referências de suas cartas particulares com seus escritos institucionais permitiram uma interpretação bastante rica de nosso personagem; nas palavras de Carlo Ginzburg: “Escavando os meandros dos textos, contra as intenções de quem os produziu, podemos fazer emergir vozes incontroladas.”⁴²

Ressaltamos, por fim, que não é a intenção desta pesquisa analisar obras de arte sob uma perspectiva estilística, mas buscar compreender a atuação de intermediários no processo de criação artística e recepção – o que chamamos, no título deste trabalho, de *o circuito das artes*. Sendo assim, podemos inserir este trabalho no campo dos estudos sobre a formação das coleções (neste caso, tanto públicas quanto privadas) e sobre a recepção das obras em um determinado momento histórico. Estudar a proveniência das obras é dar a devida importância a seu contexto original de leitura e entender as narrativas que se construíram em torno da formação das coleções. A narrativa da história da arte dada em um determinado contexto é portadora de uma identidade e relaciona-se intimamente com o poder e com a sociedade. Nessa mesma corrente, Enrico Castelnuovo afirma sobre a permanência das obras de arte: “Sua conservação, sua própria sobrevivência é, portanto, estritamente ligada à história de sua recepção, à história da apreciação que no tempo receberam. É assim que se efetuou a seleção, é assim que certas obras foram conservadas e outras se perderam.”⁴³ Algumas imagens

paiving: the logic of the gaze. New Haven: Yale University Press, 1995, e Susan M. Pearce, “Objects and meanings; or narrating the past”. In: Pearce (org.), op. cit.; deste autor, consideramos também: Ulpiano Bezerra de Menezes. “A psicologia social no campo da cultura material”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.4, 1996, p.283-290; Id. “Visões, visualizações e usos do passado”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.15, n.2, p.117-123, 2007. Por fim: Susan Pearce (org.) *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 2001. O livro é uma referência importante, pois reúne vários ensaios de diferentes estudiosos sobre objetos e coleções, desde estudos metodológicos até abordagens de temas mais específicos, alguns já referenciados ao longo deste trabalho – lembrando que tal abordagem é bastante recente, remontando à década de 1990.

⁴¹ Michel Vovelle. *L'irrésistible ascension de Joseph Sec, bourgeois d'Aix*. Aix-en-Provence: Edisud, 1970; cf. também: Id. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987

⁴² Carlo Ginzburg. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.11.

⁴³ Enrico Castelnuovo. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.133-134; 140. Sobre uma metodologia crítica da História da Arte, cf. Robert Nelson e Richard Shiff. *Critical Terms for Art History*. Chicago: Chicago University Press, 2003 e

consideradas pertinentes à nossa análise encontram-se reunidas e comentadas no Caderno de imagens, ao final da dissertação.

Como a presente análise baseia-se primordialmente nos textos e cartas escritos por Denon, optou-se, neste trabalho, por traduzir os trechos aqui reproduzidos. A citação original encontra-se sempre disponível para consulta em nota de rodapé, respeitando a grafia das edições das obras consultadas, podendo haver, assim, trechos imprecisos ou arcaísmos (como a terminação “*oit*” para os verbos no subjuntivo francês) próprios do texto original. Nas traduções, nosso objetivo foi manter-nos fiéis ao conteúdo e às ideias expressas pelo autor, procedendo a uma cuidadosa análise desses documentos. Em relação às cartas, optou-se pela padronização usando a terceira pessoa com “você” para os casos de informalidade, como em suas cartas pessoais – marcadas pelo uso do “*tu*” em francês – e “o senhor/a senhora” para as situações mais formais, como na correspondência administrativa, na qual o pronome “*vous*” é o mais recorrente.

É a partir da mobilização de diferentes perspectivas que buscamos esclarecer o complexo papel (ou ainda os complexos papéis) desempenhado por Dominique-Vivant Denon em sua trajetória em meio ao circuito artístico parisiense da virada do século XVIII para o XIX. Dessa forma, o objetivo do presente estudo é trazer à luz a figura deste interessante personagem através da problematização das concepções sociais, culturais e artísticas no momento de consolidação do Museu do Louvre como instituição pública e nacional. Através da análise de sua trajetória, buscaremos compreender sua exemplaridade e entender as contradições inerentes aos processos de apropriação e ressignificação da cultura e das artes vivenciados tanto pela Revolução quanto pelo Consulado e Império. Como disse Pierre Rosenberg na Introdução das atas do Colóquio realizado em 1999: “Dominique-Vivant Denon emerge das sombras”.⁴⁴

Um homem de múltiplos aspectos

Nossa análise pode ser dividida basicamente em duas partes principais. A primeira diz respeito a Denon como homem privado; a segunda, à sua atuação como

ainda, sobre o período em questão, Gérard Monnier. *L'art et ses institutions en France*. Paris: Gallimard, 1993. Sobre a relação entre arte e poder cf. os trabalhos de Albert Boime. *Art in an Age of Revolution*, Chicago: Chicago University Press, 1987; Id. *Art in an Age of Bonapartism*. Chicago: The University Chicago Press, 1993.

⁴⁴ “*Dominique-Vivant Denon sort de l'ombre*”. *Les Vies de Dominique-Vivant Denon*, op. cit., p.9.

homem público. O primeiro ponto a ser ressaltado, que corresponderá ao primeiro capítulo deste trabalho, dirige-se ao estudo das atividades relacionadas ao Antigo Regime realizadas por Denon. Pretendemos compreender melhor seu percurso como *Gentilhomme* do Rei e quais foram as experiências adquiridas no trato com as cabeças coroadas da Europa que ele levará consigo quando diretor do Louvre, junto a Napoleão. Nesse sentido, analisaremos também o *amateur d'art* por trás da figura de Vivant Denon, buscando esclarecer algumas diferenças entre o colecionismo privado anterior a 1789 e o colecionismo público posterior. Nessa etapa do desenvolvimento, contaremos principalmente com a documentação deixada por Vivant Denon, que corresponde às cartas trocadas com Isabella, desde 1788, e com Voltaire, em 1785.⁴⁵

Em um segundo momento desse primeiro capítulo, focaremos dois assuntos intimamente relacionados: o *Grand Tour* pela Itália e os aspectos do gosto presentes nos escritos de Denon. Aqui, buscaremos também a ligação entre a emergência do gosto pelo Antigo (e os consequentes Neoclassicismo e Estilo Império) a partir das viagens à península, do nascimento de uma história da arte e de seu desenvolvimento durante a Revolução – buscando as raízes dessas novas preceptivas e levando em consideração o repertório a partir do qual se iniciou e o que pretende superar. Para essa análise, trabalharemos com os relatos de viagem escritos por Denon.⁴⁶

Chamaremos de *Intermezzo* o segundo capítulo, intermediário entre a atuação de Denon no cenário privado do Antigo Regime e no âmbito público da instituição museológica. Trataremos desse período como um momento de transição, no qual Denon se encontra dividido entre seu passado aristocrata e seu futuro na França revolucionária. Buscaremos analisar os elementos contraditórios e as permanências, característicos de um período de transição – tanto política quanto social e cultural –, presentes nos escritos de Vivant Denon. No primeiro tópico, sua correspondência com Isabella dos anos que sucedem sua volta a Paris é bastante elucidativa, ajudando a compreender suas intenções em utilizar todo o conhecimento adquirido anteriormente e a realocá-lo na conjuntura política e social que presenciava. Discutiremos também as questões que envolvem colecionismo público e colecionismo privado, o projeto de constituição de um museu nacional francês e o desenvolvimento das artes e da noção de patrimônio na

⁴⁵ As obras consultadas foram: *Lettres à Isabella Teotochi 1788-1816*, edição de Daniella Galligani e Marianna Tagliani, Paris-Méditerranée, 1998 e *Lettres à Bettine*, edição de Fausta Garavini, Actes Sud, 1999 e a coletânea de escritos de Denon e sobre ele, realizada por Patrick Mauriès, *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998.

⁴⁶ Para um detalhamento dessas referências, cf. nota 58, no primeiro capítulo.

França revolucionária. No segundo tópico deste capítulo analisaremos a aproximação entre Vivant Denon e Napoleão Bonaparte e sua obra *Voyages dans la Basse et la Haute Egypte*,⁴⁷ observando sua transformação de *gentilhomme du roi* em funcionário de Napoleão. Essa obra também permite que nos aproximemos de aspectos relevantes de sua personalidade, como o prazer da descoberta de novos objetos para sua coleção e estudo.

O terceiro capítulo será dedicado à atuação de Vivant Denon como Diretor dos Museus. Aqui, analisaremos toda a correspondência administrativa de nosso autor enquanto Diretor dos Museus sob o Consulado e o Império, organizada por Marie-Anne Dupuy. Abordaremos a miríade de atividades realizadas por ele, bem como os usos políticos do museu e das artes por Napoleão Bonaparte. Um dos principais pontos deste primeiro tópico será o aprofundamento da política de apropriação de obras no estrangeiro realizadas por Napoleão, buscando compreender a influência de Denon nesse processo. Analisaremos o pronunciamento sobre a questão das pilhagens que proferiu junto à Classe de Belas Artes do *Institut* em 1 de outubro de 1803, e também alguns textos selecionados sobre o assunto escrito por Quatremère de Quincy, que possuía uma visão antagônica à de Denon e que tiveram uma considerável repercussão na época. Retomaremos ainda os assuntos analisados anteriormente e estabeleceremos os principais pontos de continuidade entre o Antigo Regime e o Império Napoleônico a partir da reapropriação das obras de artes e discursos artísticos para que possamos compreender a própria ressignificação do discurso de um nobre, Vivant Denon, inserido no contexto pós-revolucionário. No segundo e último tópico, traçaremos, por fim, um paralelo entre as coleções de obras de arte reunidas por Denon, tanto para o museu quanto para sua coleção particular, procurando compreender suas contradições e escolhas em relação ao momento histórico em que viveu; aqui, finalizaremos nosso estudo apresentando o legado de Denon e do museu do Louvre para uma história patrimonial e do colecionismo.⁴⁸

⁴⁷ *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* é publicado em 1802 e dedicado pretensiosamente “A Bonaparte”. Sobre esse assunto, ver: Patrice Bret. *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières (1798-1801)*. Actes du colloque de Paris (8-10 juin 1998) Paris: l'Académie des Sciences, 1999.

⁴⁸ Vivant Denon, *Directeur des Musées Sous le Consulat et l'Empire. Correspondances 1802-1815* (Edição de Marie-Anne Dupuy). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999; Dominique-Vivant Denon. *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie, prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national*; Quatremère de Quincy. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art [suivi de] Lettres sur l'enlèvement des Ouvrages de l'art antiques à Athènes et à Rome*. Paris: Fayard, 1989. Sobre sua coleção: A. N. Pérignon, L. J. J. Dubois, D. Ainé (Orgs.). *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon*. Paris, 1826.

A conclusão deste trabalho seguirá na direção sugerida por Jean Tulard, para quem “Napoleão aprecia igualmente nele [Denon] o homem do Antigo Regime (...) Hábil cortesão, ele sabia agradar Napoleão, sem negar a si próprio”,⁴⁹ o que endossa a ideia de Denon ter alcançado um posto tão importante junto ao Império em virtude da continuidade das tradições culturais do Antigo Regime e dos referenciais artísticos utilizados como forma de consolidação do poder de Napoleão. Assim, buscaremos averiguar se as formas de sociabilidade que Denon manejava com destreza devido à sua trajetória como *courtisan* e *amateur d’art* ainda se encaixavam e surtiavam efeito nas altas instâncias do poder revolucionário e imperial. Discutiremos, por fim, se é possível falar em um oportunismo envolvendo seu percurso de *gentilhomme* do rei até Directeur Général do Louvre, dialogando, assim, as conclusões desta pesquisa com a imagem que se construiu de Vivant Denon ao longo do século XIX.⁵⁰

A importância de se estudar o legado de Denon reside no fato de ele ser uma figura de extrema importância por trás do aspecto cultural do domínio e da consolidação do poder de Napoleão Bonaparte. Será nesse contexto que se construirão as ideias sobre coleção e patrimônio desenvolvidas na França a partir do século XIX, com as quais ainda nos deparamos.

Por isso, sua figura não deve ser pensada somente a partir de um ponto de vista regional e francês; deve ser pensada também de modo global, devido à ampla influência de suas concepções museológicas em inúmeros aspectos do colecionismo público ocidental. São notáveis, entre outros fatos, toda a polêmica gerada no ambiente parisiense em torno das práticas de confisco e restituição das obras e o exílio de muitos artistas e intelectuais franceses (que deram origem, por exemplo, à Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro).⁵¹

⁴⁹ “Napoléon apprécie également en lui l’homme de l’Ancien Regime (...) Habile courtisan, il sait plaire à Napoléon sans se renier tout à fait”. Jean Tulard. “Y eut-il une politique artistique de Napoléon?” In. Dupuy (Org.), op. cit., p. 12-13.

⁵⁰ Denon chegou a figurar como verbete do curioso *Dictionnaire des Girouettes* (Dicionário dos Cata-Ventos), publicado em 1815, onde são descritos os homens mais hábeis em mudar de caminho ao sabor da maré. César de Proisy d’Epe, Alexis Eymery, Pierre Joseph Charrin e René Perin. *Dictionnaire des girouettes ou Nos contemporains peints d’après eux-mêmes (Par une société de girouettes)*. Paris, 1815.

⁵¹ Em seu esclarecedor artigo, Guilherme Simões Gomes Jr. comenta o caráter didático e o objetivo de difundir os saberes artísticos – que se acreditava então reunidos no Louvre de Napoleão – propostos por Denon e o paradeiro de um catálogo de obras (que dá nome ao artigo) na corte de João VI. Guilherme Simões Gomes Jr. “Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro”. In: *Anais do Museu Paulista*, v.15, n.1, p.219-246, jan.-jun. 2007. Outras obras com essa temática são: Lilia M. Schwarcz. *O sol do Brasil – Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Cia das Letras, 2008; Elaine Dias. “Les artistes français au

Com este estudo, nosso objetivo é historicizar a figura de Dominique-Vivant Denon para que possamos compreender tanto seu papel social quanto suas características individuais num momento de profundas transformações; momento que não somente presenciou, mas no qual agiu intensamente. É nesse sentido que procuramos entender Denon como homem de seu tempo, já que muitas vezes a vida de um homem ilustra de modo privilegiado o contexto no qual viveu.⁵² Portanto, esperamos que este trabalho seja mais uma pequena contribuição para o conhecimento e a difusão do legado histórico dessa importante figura do mundo das artes.

Sem mais demora,

Nós o vemos em seguida... conduzindo a diplomacia e o amor, traindo suas amantes com seus Mestres, descobrindo segredos de Estado nas alcovas melhor habitadas, flexível, discreto e astuto nesse papel tão difícil: fazer-se amar em toda parte e por todos.⁵³

Brésil au XIXe siècle – L'Académie des Beaux-Arts et la formation de la collection nationale de peintures de Rio de Janeiro” In: Roberta Panzelli e Monica Preti-Hamard. *La circulation des oeuvres d'art 1789-1848*. Presses Universitaires de Rennes, 2007; Gean Maria Bittencour. *A Missão artística francesa de 1816*. Rio de Janeiro: Museu das Armas, 1967.

⁵² Nesse sentido, podemos citar alguns personagens emblemáticos na historiografia que foram utilizados para compreender seu tempo: o moleiro Menocchio, por Carlo Ginzburg, Salvador de Sá, por Charles Boxer, e Cláudio Manoel da Costa, por Laura de Mello e Souza.

⁵³ “*Nous le voyons ensuite... menant de front la diplomatie et l'amour, trahissant ses maîtresses pour ses maîtres, pêchant les secrets d'État dans les alcôves les mieux habitées, souple, discret et rusé dans ce rôle si difficile, se faisant aimer partout et de tous*”. Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Larousse, v.6, p.443.

Capítulo 1 – O homem privado do Antigo Regime

O século XVIII na França é conhecido como o século dos *philosophes*, da invenção dos Direitos Humanos, da Revolução e do início da fulgurante carreira de Napoleão Bonaparte. Recebe, entre outras, a alcunha de Século das Luzes. Observando esse cenário, podemos tratar da existência de outra esfera, brilhante e efervescente, que torna o período setecentista francês ainda mais fecundo em debates, teorias e ações, e que se relaciona intimamente com os demais âmbitos da sociedade: o circuito da cultura e das artes.⁵⁴

É nesse sentido que, para o historiador contemporâneo, o século XVIII se caracteriza também como sendo o século dos *amateurs d'art*.⁵⁵ Utilizado pela primeira vez de forma mais genérica (“*qui aime*”) no Dicionário da Academia Francesa, em 1694, o termo foi se alterando até ser apresentado, no verbete da *Encyclopédie* de 1751, com uma acepção especificamente relacionada às belas artes. Podemos definir esses homens como aqueles que realizaram diversas atividades no circuito artístico, como colecionar, desenhar, escrever sobre arte e até mesmo comercializá-la quando necessário.⁵⁶

Dominique-Vivant Denon manteve até o fim de sua vida o aspecto de um *amateur d'art*. Sua trajetória reflete o interesse e a busca por instrução artística e cultural típica da elite intelectual de meados do século XVIII. Porém, essa não foi a única atividade exercida por Denon. Sua atuação junto à sociedade de corte – primeiro como *courtisan*, para em seguida galgar postos diplomáticos – é também um ponto chave para a compreensão de alguns aspectos fundamentais de sua personalidade e de sua maneira de agir. Nas palavras do crítico literário Patrick Mauriès, sua biografia continua tão fascinante para a atualidade porque sua trajetória excede os limites do provável: “Homem de ação, de escrita e *amateur* (...), a personalidade poliédrica de Denon precede sua época e ecoa na nossa”.⁵⁷ Assim, é impossível estudar Vivant Denon

⁵⁴ Entendemos por “circuito das artes” aquilo que engloba o comércio, a circulação das coleções, as vendas públicas, as exposições, coleções e a própria produção artística. Este trabalho não tem a pretensão de compreender tal panorama em sua totalidade. O objetivo desta pesquisa é utilizar esse cenário para entender a atuação de Vivant Denon e a relação entre arte e sociedade durante sua trajetória.

⁵⁵ Neste trabalho, optou-se por utilizar a terminologia francesa em alguns casos, para que não se perdesse, com a tradução, os seus sentidos mais completos.

⁵⁶ Guichard, *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle*, p.15.

⁵⁷ “*Homme d'action, d'écriture et amateur (...), la personnalité polyédrique de Denon précède son époque et résonne avec la nôtre*”. Patrick Mauriès, *Vies Remarquables...* op. cit., p.10.

e sua relação com a arte sem antes compreender alguns elementos de sua época e da sociedade da qual fez parte.

Nessa análise, partiremos da leitura da correspondência mantida desde 1788 entre Vivant Denon e Isabella Teotochi, e de algumas fontes complementares, como a correspondência estabelecida com Voltaire e ainda alguns trechos das memórias de Elisabeth Vigée-Lebrun, que relatam seus encontros com Denon. Na segunda parte do capítulo, além de retomarmos a correspondência com Isabella, analisaremos seus relatos de viagem pela Itália.⁵⁸

⁵⁸ As obras consultadas foram: *Lettres à Isabella Teotochi 1788-1816*, edição de Daniella Galligani e Marianna Tagliani, Paris-Méditerranée, 1998 e *Lettres à Bettine*, edição de Fausta Garavini, Actes Sud, 1999. Já a correspondência com Voltaire foi reproduzida por Patrick Mauriés em sua antologia, *Vies remarquables de Vivant Denon*, Gallimard, 1998; Elisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835. No caso dos relatos de viagem, para a realização da presente análise, realizou-se leitura e cotejo dos textos de Denon, tanto aqueles publicados no século XVIII quanto os mais recentemente editados. Somente um desses textos foi publicado pelo próprio Denon: *Voyage en Sicile*. A edição da Gallimard (1993) aqui consultada foi a primeira desde sua publicação original em 1788. Há somente mais uma edição: *Voyage en Sicile (1788)*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2010. Embora não publicadas por Denon, podemos ter acesso aos seus escritos a partir das obras do Abade de Saint Non que, como veremos, utilizou os diários de nosso autor na elaboração do texto *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, publicado em Paris entre os anos 1781 e 1786, e de *Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780. Trad. de l'anglois par un voyageur françois* [Benjamin de Laborde]; *avec des notes de Denon et le texte de son Voyage en Sicile*, publicado em Paris entre 1785 em 1787. Podemos ainda contar com a edição mais recente de *Voyage au Royaume de Naples*. Paris: Perrin, 1997, editado por Pierre Rosemberg, que reúne os textos de Denon presentes na obra supracitada de Swinburne. Além desses textos, referentes aos relatos de viagens, consultamos *Pages d'un journal de Voyage en Italie* (Edição de Elena Del Panta). Paris: Gallimard, 1998, que contém algumas páginas inéditas escritas por Denon, além de sua correspondência com Isabella Teotochi, já devidamente citada neste trabalho.

1.1 Vivant Denon: *Courtisan, diplomata e amateur d'art*

“89 é tanto uma revolução da fome popular como da prosperidade burguesa.”⁵⁹ Desde o governo de Luís XV, a França foi palco de um considerável desenvolvimento econômico para alguns grupos sociais.⁶⁰ Por um lado, essa acumulação de riquezas na corte aumentava a disparidade social e o número de descontentes nas camadas mais inferiores da sociedade francesa; por outro, gerava um novo e requintado estilo de vida entre a aristocracia, abrindo mais espaço para a atuação de intelectuais e artistas, contribuindo com a proliferação de cafés, academias e salões. Esse crescimento proporcionava uma considerável movimentação financeira em torno de bens considerados supérfluos:

Estabilidade monetária, redução da inflação, a expansão comercial orientada na direção dos negócios marítimos, tudo isso promoveu um crescimento sem precedentes no padrão de vida urbano, criando condições favoráveis ao consumo de bens de luxo por uma crescente elite metropolitana, cujos gastos sustentavam uma gama de serviços profissionais – de arquitetos até *carriage-painters*.⁶¹

O pensamento iluminista também floresceu nesse período. Novos paradigmas culturais e artísticos foram surgindo em consonância com as ideias políticas e sociais

⁵⁹ Georges Lefebvre apud Alice Gérard. *A Revolução Francesa. Mitos e Interpretações*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.127.

⁶⁰ O reinado de Luís XV foi caracterizado por Alfred Cobban como “a era de ouro do Antigo Regime”. Alfred Cobban. *A History of Modern France*, vol.1. Londres: Penguin, 1972. Segundo Tocqueville, a prosperidade no reinado também de Luís XVI acabou por apressar a Revolução. Segundo esse autor, consequências dessa administração, como a facilidade de se adquirir títulos de nobreza e a transformação do camponês em pequeno proprietário, aguçaram o ódio e o descontentamento do povo. “De um lado, uma nação em cujo seio o desejo de fazer fortuna vai se espalhando dia a dia; do outro, um governo que continuamente excita essa paixão nova e conturba-a sem cessar, inflama-a e desperta-a, forçando assim dos dois lados rumo à sua própria ruína.” Além disso, um afrouxamento das estruturas feudais, que já estava em curso antes da Revolução, permitira uma maior liberdade de pensamento, ao passo que “os menores golpes da arbitrariedade de Luís XVI pareciam mais difíceis de suportar do que todo o despotismo de Luís XIV”. Alexis de Tocqueville. *O Antigo Regime e a Revolução*. São Paulo: Martins Fontes, 2013, p.197 e 194, respectivamente. A diferença entre os termos “nobreza” e “aristocracia” foi pertinentemente notada por Antoine Lilti, que define o primeiro por uma concepção jurídica e o segundo por uma definição sociocultural. Antoine Lilti. *Les mondes des salons – Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Fayard, 2005, p.159.

⁶¹ *Monetary stability, the reduction of inflation, commercial expansion oriented towards maritime trade all promoted an unprecedented rise in urban living standards, creating the conditions favourable for the consumption of luxury goods by a growing metropolitan élite, whose expenditure sustained a range of service professions – from architects to carriage-painters*. Colin B. Bailey. *Patriotic Taste – Collecting modern art in pre-revolutionary Paris*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2002, p.17.

difundidas pelos intelectuais. As ideias circulavam e se transformavam, amalgamando tradições e estilos diversos; a República das Letras foi também a República das Artes. Nesse contexto surgiram as primeiras investidas no terreno da filosofia da arte. Embora nenhum estilo fosse unanimemente defendido pelo iluminismo – o debate sobre o tema era denso e acalorado e variava de acordo com o momento –, a maioria dos *philosophes* via a apreciação artística como um meio para fazer progredir o homem.⁶² A liberdade na arte deveria ser vista como correspondente à liberdade da sociedade, e a mudança necessária para que tais ideais e concepções florescessem foi em parte estimulada pelo iluminismo.⁶³

Um jovem hedonista em Paris

Foi com esse fervilhante ambiente intelectual que o jovem Dominique-Vivant Denon, de apenas 17 anos, se deparou ao chegar a Paris em 1764. Nesses primeiros anos, frequentou o ateliê de François Boucher, do Conde de Caylus e foi aluno de Noël Hallé. Segundo Alden Gordon, “se não podemos afirmar que ele foi formado por Hallé como artista profissional, é claro, porém, que Denon recebeu uma formação que fez dele um *amateur* completo”.⁶⁴ Esse historiador também chama a atenção para os contatos e amizades conquistados por Denon nesse momento, que faziam parte de uma rede de conhecidos viajantes, colecionadores e mecenas, como o próprio Caylus, mas também Barthélemy, Laborde, Saint Non e Marigny. Esses homens teriam instigado sua curiosidade em buscar o conhecimento das variedades culturais, políticas e sociais do mundo, ideias bastante difundidas entre os iluministas. “Denon se inscrevia, assim, na

⁶² Peter Gay. *The Enlightenment: An interpretation*. The Science of Freedom. New York / London: W. W. Norton & Company, 1996, p. 216-47. A própria classificação das artes na árvore do conhecimento iluminista (agora no ramo *Imaginação*) se deu nesse período, bem como sua classificação enquanto arte liberal. Cf. Ricardo Marques de Azevedo. *Antigos Modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAUUSP, 2009. Segundo Tocqueville, a nobreza do século XVIII se ausentara do comando das opiniões, deixando um espaço vago para a atuação de escritores e filósofos. Cf. Tocqueville, Capítulo 1, Livro III, op. cit. Jean-Claude Waquet discute os conceitos “mundo”, “universo”, “Europa” e “França” nas obras de Denon, referentes às ideias de unidade e cosmopolitismo típicas do iluminismo. Waquet observa ainda a força da identidade francesa em seu discurso e como essa ideia vai se modificando e se consolidando em seus escritos com o passar do tempo. Jean-Claude Waquet. “Denon, l’eupéen?” In: Gallo (org.), op. cit., p.177-192.

⁶³ “the artist’s claim to dignity as well as artistic freedom was a kind of test case for their ideal of an open society, in which low birth did not matter and the talent was rewarded for its own sake”, Gay, op. cit., p.222.

⁶⁴ “si l’on ne peut pas estimer qu’il avait été formé par Hallé comme un artiste professionnel, il est néanmoins clair que Denon avait reçu une formation qui avait fait de lui un amateur accompli”. Gordon, op. cit. In: Gallo (org.), *Les vies...* op. cit., p.45.

tradição dos eruditos celibatários do século XVIII, ao mesmo tempo pesquisadores e inovadores”.⁶⁵ Outra importante figura que o acompanhou nesses primeiros anos (esteve presente até mesmo na viagem pela Itália) foi o abade Buisson, homem esclarecido que contribuiu para sua formação intelectual.⁶⁶

Além disso, essas relações pessoais possivelmente promoveram o contato do jovem oriundo da pequena nobreza rural com a corte de Luís XV. Seu amigo e *amateur* Jean-Benjamin de Laborde, por exemplo, era suficientemente próximo do rei para facilitar uma aproximação de Denon. É também provável que o marquês de Marigny, por sua vez, sendo irmão de Madame de Pompadour, tenha contribuído para a nomeação de Vivant Denon como conservador da coleção de *pierres gravées* de Pompadour, amante do rei, o que o teria aproximado ainda mais da *chambre* de Luís XV.⁶⁷

Em 1768, Denon obteve o cargo de *Gentilhomme Ordinaire de la Chambre du Roi*, posição que lhe legaria a tarefa de estar à disposição de sua majestade, que poderia lhe encomendar a realização de pequenas ou grandes atividades. Alguns biógrafos citam uma passagem na qual o rei se deparou com o recente *gentilhomme* postado de prontidão, fitando-o atentamente: “O que deseja?” “Observar-vos, Sire, e fixar os traços, na verdade admiráveis, do semblante de Vossa Majestade para lhe fazer um retrato”.⁶⁸

Enquanto tentava galgar a carreira diplomática, conforme os desejos de seu pai, Dominique-Vivant começa a se fazer notar nos círculos sociais e literários.⁶⁹ Seus “modos elegantes, suas feições arrebatadoras, embora não belas, a graciosidade de uma

⁶⁵ “Denon s’inscrivait ainsi dans la tradition des érudits célibataires du XVIIIe siècle, à la fois expérimentateurs et innovateurs”. Ibid., p.50.

⁶⁶ Anne-Sophie de Germa (org.) *Journal de l’abbé de Buisson*, sob a direção de Y. Durand, Université Paris-IV, 1995.

⁶⁷ Gordon acrescenta ainda ser provável que essa nomeação tenha ocorrido informalmente, visto que não é atestada por nenhum documento oficial, mas sim citada por terceiros, contemporâneos de Denon. Gordon, op. cit., p.43, n.9-10.

⁶⁸ “Que voulez-vous?” – “Vous regarder, Sire, et fixer les traits, en vérité, admirables du visage de Votre Majesté pour en faire un portrait” Denon apud Nowinski, op. cit., p.24. Essa frase teria sido dita por Denon e foi citada por Amaury Duval, autor que recolheu inúmeras informações biográficas para anexar a seu *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, obra publicada em 1829, realizada para dar continuidade ao projeto de Vivant Denon sobre história da arte baseado em sua coleção particular. Ela traz algumas citações de Denon, mas foi escrita basicamente por Amaury Duval. Muitos aspectos dessa obra, que conta com quatro volumes, ainda restam por ser estudados; porém, este trabalho não dará a devida atenção que a análise desse conjunto de livros merece – preferimos nos aprofundar nos escritos do próprio Denon, sem mediação. Portanto, nos ateremos a reproduzir neste trabalho algumas citações que foram mencionadas nos recentes livros e estudos sobre nosso objeto. Amaury Pineu Duval. *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes – Notices sur la vie et les ouvrages de M. le baron Vivant Denon*. Paris: Brunet-Denon, 1829.

⁶⁹ A estreita ligação entre Denon pai e Denon filho é abordada por Nowinski, bem como as controvérsias sobre quão rica seria sua família, o que ainda não é consenso entre os autores. Nowinski, op. cit., 23-8.

mente rápida em suas réplicas instintivas e imaginativas – *du trait dans l'esprit* [termo usado por Amaury Duval⁷⁰] – tais atributos contribuíram fortemente para o seu sucesso social”.⁷¹

Provavelmente sob influência desses ambientes, em 1769 Denon estreou como dramaturgo com a peça *Julie, ou le Bon Père*, apresentada sob o patronato de Claude-Joseph Dorat na *Comédie Française*.⁷² A peça não teve grande repercussão e foi considerada medíocre, sendo rapidamente ignorada por seu autor e seus pares. O mesmo não aconteceu com a publicação de um conto libertino em 1777, intitulado “Point de Lendemain”, na coletânea *Mélange littéraire ou Le Journal des dames*, dirigida também por Dorat. Introduzido pelo editor com as seguintes palavras: “a narração desse conto me pareceu picante, espirituosa e original,”⁷³ foi publicado anonimamente, sob as iniciais M.D.G.O.D.R.⁷⁴

A inicial D. logo de início gerou confusão em relação à autoria da obra, dando origem a uma polêmica que se estendeu ao longo de todo o século XIX. Não sem fundamento, a autoria foi atribuída a Dorat, editor da revista *Mélange*, frequentador dos mesmos círculos e escritor do gênero, visto que, até então, Denon costumava assinar De Non, separando a *particule* “de” – hábito que só irá mudar, sintomaticamente, depois da Revolução.⁷⁵ A obra terá uma versão mais pornográfica e anônima chamada *La nuit merveilleuse*, publicada em 1794 e ainda em 1800 – e que não será atribuída nem a Denon nem a Dorat. Em 1812, uma nova versão é publicada e novamente se desenrola o debate sobre a autoria. Embora a imensa probabilidade de a obra ter sido realmente escrita por Denon, Martine Reid, na ausência de uma prova definitiva, especula o assunto como reflexo das próprias práticas editoriais da época – que ainda não possuía

⁷⁰ Duval, *Monuments...* op. cit. apud Nowinski, op. cit., p.30.

⁷¹ “*elegant manners, an arresting if not handsome face, a grace of mind quick at instinctive and imaginative repartee — such attributes contributed immeasurably towards his social success*”. Nowinski, op. cit., p.30-1.

⁷² Ibid. Sobre as origens e influências da *Comédie*, cf. capítulo “Lélio et Marivaux”, In: Marc Fumaroli. *Quand l'Europe parlait français*. Paris: Fallois, 2001.

⁷³ “la narration de ce conte m’a paru piquante, spirituelle et originale”, apud Reid, op. cit., In: Rosenberg (org.), op. cit., p.62.

⁷⁴ Decifrada posteriormente: *Monsieur Denon, Gentilhomme Ordinaire Du Roi*.

⁷⁵ Lembremos da conotação de nobreza implícita na *particule* distintiva “de”, adotada por muitos que desejavam requintar seu nome. A utilização da *particule* foi adotada pelo Denon pai justamente como forma de afirmar sua linhagem nobre. Pierre Lelièvre mostra que os documentos oficiais dirigidos a ele mantêm a grafia “Denon”, que, para esse autor, é uma evidência de que as pretensões nobiliárquicas de Denon não são reconhecidas na Corte. Lelièvre, op. cit., p.49.

regras definidas sobre a propriedade literária, o estatuto do texto, o título ou o conteúdo.⁷⁶

A estudiosa da literatura Judith Nowinski afirma que o mundo fictício de *Point de Lendemain* é um reflexo do mundo real ao qual Denon pertencia, inclusive possuindo alguns elementos autobiográficos. De fato, Denon construiu sua trajetória de vida de forma um tanto onírica, seguindo as regras de seus próprios desejos e sabendo usufruir o melhor de seu meio. Até mesmo o duplo sentido contido em sua prosa é prova desse paralelismo: “Vivant Denon viveu em uma sociedade cortês, onde a linguagem necessitava de ambiguidade para galantarias ambíguas”.⁷⁷

Nessa direção, podemos pensar na sociedade que serve como pano de fundo para o conto de Denon – ou seja, a vida da nobreza do Antigo Regime – também como pano de fundo para compreender a própria trajetória do *amateur*. Por exemplo, a querela entre jansenistas e jesuítas indispôs ainda mais a nobreza francesa do século XVIII – já laica, galante e de modos livres por definição – em relação ao jugo clerical e à moral cristã:

A liberdade de modos do *vivre noblement* parece ela própria convidar aos prazeres e à felicidade no horizonte de uma humanidade liberada de suas correntes. (...) Além disso, artista da vida social privada, a aristocracia urbana, e seus ricos imitadores, souberam criar em seus *hôtels* e suas casas de campo verdadeiras academias privadas, onde as diferentes artes plásticas, o teatro, a música, a jardinagem, a gastronomia, a ourivesaria, a joalheria e a moda do vestuário competiam em oferecer à arte da conversação e à galantaria um ambiente eufórico (...) e um espelho complacente.”⁷⁸

A atmosfera de hedonismo que encontramos nos ambientes ligados à aristocracia ilustrada do século XVIII também pode ser percebida quando analisamos os

⁷⁶ Para mais detalhes sobre essa polêmica em torno da autoria do texto cf. Martine Reid. “Denon écrivain”. In: Pierre Rosenberg (Org.) *Dominique-Vivant Denon. L’œil de Napoléon*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999; Philippe Roger. “Denon libertin, des corps très diplomatiques” In: Gallo (org.), op. cit., p.57-82, e o capítulo “The Elusive Authorship of Point de Lendemain” In: Nowinski, op. cit. Já Roger aponta motivos pelos quais devemos aceitar a autoria como sendo de Denon, embora não haja uma prova cabal. Roger, op. cit. In: Gallo (org), op. cit.

⁷⁷ “Vivant Denon lived in a polite society whose language needed ambiguity for ambiguous gallantry”. Nowinski, op. cit., p.118.

⁷⁸ “La liberté de mœurs du vivre noblement semble elle-même inviter à faire des plaisirs et du bonheur l’horizon d’une humanité délivrée de ses chaînes. (...) De surcroît, artiste de la vie sociale privée, l’aristocratie de ville, et ses riches imitateurs, ont su créer dans leurs hôtels et leurs maisons de campagne de véritables académies privées où les différents arts plastiques, le théâtre, la musique, l’art des jardins, les arts de la table, l’orfèvrerie, la joaillerie, la mode vestimentaire concouraient à offrir à l’art de la conversation et à la galanterie un milieu euphorique (...) et un miroir complaisant”. Fumaroli, op. cit., p.16.

escritos de Denon, nos quais a busca pelo prazer está sempre presente, principalmente no que diz respeito às artes ou à vida social: “Eu continuo vendo muito. Eu vejo as coisas belas que me agradam e não tenho coragem de nada realizar”⁷⁹. Tratando da alegria proporcionada pelo reencontro com amigos, Denon afirma: “Eu ainda poderei me arrepender, mas, se é necessário pagar por todos os prazeres, nada é caro o suficiente para aquilo que terei”.⁸⁰

A presença da chamada “*joie de vivre*” e um otimismo característicos do modo de vida da nobreza do século XVIII também podem ser notados nos comentários sobre Denon – por exemplo, de Anatole France: “Havia em Paris, sob o reino de Luís XVIII, um homem feliz. Era um ancião. Ele morava no Quai Voltaire (...)”⁸¹ De fato, Denon apareceu a seus contemporâneos e ainda aparece a seus leitores como um homem que levou a vida como quis, ao seu próprio gosto.

O estilo de vida da aristocracia francesa da qual Denon fez parte, que engloba também a polidez, a doçura e o bem viver, foi caracterizado também pela arte da conversação. Esse ideal (marcado pela elegância, cortesia, sedução e expressão do prazer) foi um dos últimos por meio dos quais a nobreza do Antigo Regime se reconheceu coletivamente – e foi, por isso, o mais duradouro.⁸² A conversação foi um ponto crucial no processo de “dramatização do indivíduo”⁸³ característico da aristocracia, sendo que a readaptação de suas maneiras fazia parte da própria essência da prática:

⁷⁹ “*Je continue de voir beaucoup. Je vois de belle choses qui me plaisent et je n’ai pas le courage de rien entreprendre*”. Bolonha, 5 de maio de 1789. In: Dominique-Vivant Denon: *Lettres à Isabella Teotochi*, op. cit., p.36.

⁸⁰ “*Je vais encore chercher des regrets, mais s’il faut payer tous ses plaisirs, rien n’est trop cher pour celui que je vais avoir.*” Bolonha, 12 de maio de 1789, Ibid., p.37. Para uma discussão mais aprofundada do hedonismo presente na obra de Denon cf. capítulo “The real world of Point de Lendemain” In: Nowinski, op. cit., p.115-53.

⁸¹ “*Il y avait à Paris, sous le règne de Louis XVIII, un homme heureux. C’était un vieillard. Il habitait sur de quai Voltaire...*” Anatole France. “Le Baron Denon” In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.143-52. Podemos nos reportar ainda à descrição do homem feliz realizada por Montesquieu em seu *Lettres persanes* de 1721 e sua possível proximidade com a personalidade de Denon: “*A grand seigneur is a man who sees the king, who speaks to ministers, who has important ancestors, debts and annuities. If, with all that, He can manage to conceal his idleness by looking assiduous, or by pretending to be a confirmed pleasure seeker, he feels himself to be the happiest of all man*”. Montesquieu apud Nowinski, op. cit. p. 136-37; p.262,

⁸² Voltaire descreveu essa *politesse mondaine* como “uma lei da natureza que os franceses cultivaram felizmente mais do que outras nações.” Voltaire apud Nowinski, op. cit., p.130. A autora Benedetta Craveri também trata do caráter sociável da nação francesa, comentando alguns escritos de Montesquieu, Voltaire e outros. Benedetta Craveri. *The Age of Conversation*. (Trad. Teresa Waugh). Nova York: NYRB, 2005, p.231-41.

⁸³ Craveri, op. cit.

Na conversação, o indivíduo se encontrava em sua máxima exposição social, que requeria comandos conscientes de todos os seus meios de expressão: o tom de voz, o gesto, as atitudes e a expressão facial eram tão importantes quanto a palavra falada. E, seja qual fosse o resultado, a conversação tinha de se pautar pelas regras gerais da conveniência em questão – o *aptum* – e se adaptar a pessoas, lugares e circunstâncias, sendo que sem essas características não poderia aspirar a ser nem urbano, nem civil nem cortês.⁸⁴

Além de toda a série de pré-requisitos de um nobre exemplar (expostos até mesmo em manuais voltados à formação de cavalheiros),⁸⁵ o dom natural aparecia como o verdadeiro âmago da sociabilidade; ou seja, o charme indispensável que podemos identificar, dentre outras fontes, nos relatos sobre Denon redigido por seus contemporâneos. Lady Morgan, uma das frequentes visitantes de sua casa no Quai Voltaire, destacou em seu relato o encanto da conversação que se desenvolvia no *hôtel*, afirmando que, mesmo sem ver suas gravuras ou ler seus relatos, “teria reconhecido a verve que lhe é própria; somente sua conversação já seria suficiente para me fazer acreditar em seu gênio”.⁸⁶ E ainda: “Quando o Sr. Denon me falava de sua coleção, eu sempre pensava que uma hora de sua conversação valia por tudo aquilo que ele havia coletado, ainda que tivesse três mil anos para aumentar seus tesouros”.⁸⁷

Outra marca dessa sociedade era a negociação por meio do diálogo. A aristocracia coroada não reinara sozinha, sendo inseparável de uma aristocracia de corte que manteve seus traços de *féodalité* até mesmo durante a Revolução e o Império.⁸⁸ Essa ideia nos interessa particularmente, pois, como veremos adiante, algumas formas

⁸⁴ “The individual was at his most socially exposed in conversation, which required a conscious command of all his means of expression: tone of the voice, gesture, bearing, and facial expression were as important as the spoken word. And whatever the outcome, conversation had to take the general rule of convenience into account – the *aptum* – and adapt itself to people, places, and circumstances, without which it could aspire to being neither urbane nor civil nor courteous”. Craveri, op. cit., p. 234.

⁸⁵ Benedetta Craveri cita algumas dessas obras, como os livros escritos por Castiglione e Courtin. Craveri, op. cit.

⁸⁶ “j’aurois reconnu la verve que lui est propre; sa conversation seule auroit suffi pour me faire juger de son génie”. Lady Morgan, “L’hôtel du Baron Denon”. In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.96.

⁸⁷ “Quand M. Denon me parlait de sa collection, je pensais toujours qu’une heure de sa conversation valait tout ce qu’il avait rassemblé, quoique trois mille ans eussent fournis leurs contributions pour grossir ses trésors”. Lady Morgan, op. cit., p.104.

⁸⁸ Fumaroli, op. cit. Tocqueville apresenta o outro lado desta mesma moeda, ao analisar os traços da nova sociedade já presentes na administração francesa ao longo de todo o século XVIII. Para ele, muitas das conquistas da Revolução já datavam do Antigo Regime. “A revolução concluiu bruscamente, por um esforço convulsivo e doloroso, sem transição, sem complacência, o que teria se encerrado pouco a pouco por si mesmo ao longo do tempo.”. Tocqueville, op. cit., p.25.

de sociabilidade características dessa sociedade foram encenadas com sucesso por Vivant Denon no início do século XIX.

Denon e a diplomacia

Devemos considerar a relação entre esse tipo de sociabilidade e a função diplomática exercida por Denon desde sua juventude. Já detentor do título de *Gentilhomme Ordinaire du Roi*, Vivant Denon recebeu em 1771 o cargo de *Gentilhomme d'Ambassade*. Luís XV havia herdado da corte de Luís XIV uma tradição diplomática muito forte. Essa rede de intermediários agia vigorosamente em prol da manutenção da harmonia e da paz – juntamente às políticas de matrimônio, por exemplo –, concentrada em Versalhes, que usufruía tanto de uma diplomacia oficial quanto de uma clandestina, denominada *le Secret du Roi*.⁸⁹ Portanto, o exercício da conversação, da polidez, da elegância, da simpatia e até mesmo uma pitada de manipulação fizeram parte da gama de atividades de Denon, não só em suas peregrinações pela corte e pelos salões parisienses, mas também em suas missões diplomáticas fora da França.

A presença massiva de diplomatas nos salões aristocráticos nos mostra a sua inserção na *bonne société*, mas também é reflexo de uma necessidade política.⁹⁰ Desde o século XVI, a sociabilidade fazia parte do ofício da diplomacia; no século XVIII, os salões se transformaram de espaço de divertimento mundano em um dever diplomático: lá, os embaixadores eram responsáveis por representar seus soberanos. Na segunda metade do século, com o deslocamento da vida mundana de Versalhes para Paris, as *soirées* urbanas ficaram ainda mais frequentes e contavam tanto com a presença de estrangeiros quanto da aristocracia de corte. Esses encontros passaram a caracterizar

⁸⁹ “La distinction tranchée que nous sommes tentés de faire aujourd’hui entre ‘culture’ et ‘diplomatie’ fait obstacle à la compréhension d’un XVII^e siècle où la diplomatie impregne tout, parce que ce siècle a recherché passionnément une paix civilisée qu’il savait fragile”. Fumaroli, op. cit., p.12. Para Robert Darnton, o *Secret du Roi* e sua rede de soberanos e conselheiros é um conceito derivado de uma visão medieval-tardia e renascentista, que restringe os negócios do Estado a um grupo secreto. Robert Darnton. “Paris: The Early Internet” In: *The New York Review of Books*, junho/2000, p.42.

⁹⁰ Segundo Craveri, o termo “*société*” passa de uma acepção mais ligada à distinção de um grupo específico, no século XVII, para a designação de meio social, no século XVIII. O caráter de distinção passa a ser agregado então a termos como *bonne société*, *bonne compagnie*, *société aimable*, *beau monde*, *grand monde*. Alguns autores tratam também da concepção da palavra “*monde*”, que deixa de representar um lugar geográfico ou uma oposição ao conceito religioso de “*céu*” para se tratar de uma esfera inscrita no âmbito social. Craveri, op. cit., Lilti, op. cit.

mais uma modalidade de representação, inscrita nas práticas de sociabilidade da nobreza, para a qual esses círculos eram campos estratégicos de ação política:

Non é somente uma questão de prestígio e de posição. Trata-se também de assegurar uma rede de sociabilidade e de informação suficientemente densa, de facilitar sua integração à *bonne société* e de criar condições de convívio próprias às confidências (...), de “saber o que está acontecendo”, de se informar, de estar a par das novidades e dos rumores. A arte do diplomata, que deve combinar perspicácia, dissimulação e penetração, encontra no *monde* parisiense um campo de ação à sua altura.⁹¹

Por volta de 1772, Denon foi enviado para sua primeira missão junto à Embaixada Francesa na Rússia, onde frequentou círculos tão influentes quanto os de Paris.⁹² Por meio de seus contatos e de sua destreza social, ele se entranhou com facilidade nos segredos e intrigas de Estado, sendo visto com desconfiança pela imperatriz Catarina, que o manteve constantemente sob vigilância durante sua estadia em São Petersburgo. Sua partida em 1774 não teve ligação somente com a morte de Luís XV, como poderia se imaginar; ocorreu também devido a sua interferência nos negócios locais, que levou à sua expulsão, juntamente com outro jovem membro da embaixada, Langeac.⁹³

Denon foi então transferido para Estocolmo, onde permaneceu por alguns meses até que o escândalo fosse esquecido. De volta a Paris, possivelmente esperava por um novo posto quando, em 1775, foi chamado para uma missão junto à embaixada francesa em Genebra, que teria por objetivo estreitar os laços entre França e Suíça. Essa teria sido uma missão secreta, confiada a Denon por conta de sua discrição, fineza e,

⁹¹ “*N’est pas seulement une question de prestige et de rang. Il s’agit aussi de s’assurer un réseau de sociabilité et d’information suffisamment dense, de faciliter son intégration à la bonne société et de créer les conditions de convivialité propres aux confidences (...), de ‘savoir ce qui se passe’, de se renseigner, d’être à l’écoute des nouvelles et des rumeurs. L’art du diplomate, qui doit allier la perspicacité, la dissimulation e la pénétration, trouve dans le monde parisien un champ d’action à sa mesure*”. Lilti, op. cit., p.379.

⁹² Judith Nowinski trata de algumas teorias apresentadas por biógrafos (como Pierre Lelièvre) sobre o encontro entre Denon e Diderot na capital da Rússia a partir da documentação recolhida por Gabriel Chevallier referente aos negócios diplomáticos de Denon (Denon, diplomate à l’Ambassade de France en Russie 1772-1772 – *Memoires de la Société d’Histoire et d’Archeologie de Chalon-sur-Saône*, 1962-63). Nowinski, op.cit., p. 34-5. A bibliografia específica é um pouco discrepante em relação às datas, que variam de 1771 a 1773. Como até o presente momento não tivemos acesso a fontes que nos levem a uma conclusão definitiva, usamos o ano mais citado pelos estudiosos.

⁹³ Ambos teriam tentado juntos resgatar uma atriz e agente francesa, Mlle. Dorseville, mas foram pegos em flagrante durante a empreitada. Para Lelièvre, esse teria sido o estopim almejado por Catarina, que já se indisputa com o jovem diplomata por conta de sua intromissão nos negócios russos. Lelièvre, op. cit., p.22. Sobre sua expulsão de São Petesburgo, Pierre Lelièvre trata da possível existência de documentos, coletados por Denon, que interessariam aos franceses por tratarem da tentativa de domínio marítimo do Mar Negro. Lelièvre, op. cit., p.21.

sobretudo, pela possibilidade que ele tinha de se passar mais fidedignamente por um artista viajante do que outros homens de Estado – motivo pelo qual ele teria viajado acompanhado de todo um aparato de pintor paisagista.⁹⁴

Nesse período, Voltaire estava em sua residência em Ferney, nas proximidades de Genebra. Denon aproveitou a proximidade geográfica para requisitar uma audiência com o famoso *philosophe*:

Senhor,

Tenho um desejo infinito de lhe render minha homenagem. O senhor pode estar doente, é isso que temo; também me dou conta de que frequentemente, por força das circunstâncias, o senhor pode ter querido estar, e não quero que esse seja um desses momentos. Eu sou *gentilhomme ordinaire du roi*, e o senhor sabe melhor do que qualquer um que ninguém nunca nos recusa à porta. Reclamo então todo privilégio para fazer abrir os batentes.

(...)

Eu não me atreverei, senhor, a lhe render meus cumprimentos; o senhor está além dos meus elogios e não necessita de minha humildade; e já que encontrei um meio de ser seu camarada, eu me contentarei em lhe garantir que não existe nenhum outro que seja mais perfeitamente devoto, senhor, que seu humilde e muito obediente servo,

Denon.⁹⁵

O pedido foi aceito. Voltaire responde ao jovem de apenas 28 anos: “Senhor, meu respeitável camarada, não somente eu poderia estar doente, mas de fato o estou, e

⁹⁴ Nowinski, op. cit., p.38. Cf. também Lesley Lewis. *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome*. Londres: Chatto & Windus, 1961. Uma carta trocada entre Denon e o ministro Vergennes em 5 de julho de 1775, recentemente trazida à luz pelas pesquisas realizadas em torno da exposição do Louvre de 1999 (que deu origem não só ao excelente catálogo já citado, *L'oeil de Napoléon*, mas também a uma série de publicações em torno de nossa personagem, muitas das quais viabilizaram este trabalho), revelou esse objetivo de renovação de laços entre França e Suíça. Francesca Fedi, por sua vez, acredita que esse intento é reflexo de uma missão de exploração, característica da infiltração maçônica na diplomacia, da qual Denon faria parte. Francesca Fedi, “Diplomatie et franc-maçonnerie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle” In: Gallo (org.), op. cit., p.193-209.

⁹⁵ “Monsieur, j’ai un désir infini de vous rendre mon hommage. Vous pouvez être malade, et c’est ce que je crains; je sens aussi qu’il faut souvent que vous vouliez l’être, et c’est ce que je ne veux pas dans ce moment-ci. Je suis gentilhomme ordinaire du roi, et vous savez mieux que personne qu’on ne nous refuse jamais la porte. Je réclame donc tout privilège, pour faire ouvrir les battants (...) Je ne m’aviserai point, monsieur, de vous faire des compliments; vous êtes au dessus de mes éloges, et vous n’avez pas besoin de mes humilités; et puisque j’ai trouvé un moyen d’être votre camarade, je me contenterai de vous assurer que vous n’en avez point qui vous soit plus parfaitement dévoué, monsieur, que votre très humble et très obéissant serviteur, Denon”. Dominique-Vivant Denon a Voltaire, XCXI, 16, 17 (3 de julho de 1775). A correspondência entre Denon e Voltaire é breve e foi reproduzida na íntegra por autores já citados como Jean Chatelain e Judith Nowinski. Ela compreende oito cartas, datadas de 3 de julho de 1775 a c. janeiro de 1776. Nowinski afirma que todas as cartas podem ser encontradas na edição comentada de Theodore Besterman: *Voltaire’s Correspondence*. Genebra: Institut et Musée Voltaire, 1964. As que estão incompletas podem ser conferidas também em Amaury Duval, *Monuments des arts...* op. cit.

desde praticamente oitenta e um anos. Mas, vivo ou morto, sua carta me dá um extremo desejo de usufruir de suas bondades.”⁹⁶

A carta de Denon é emblemática para que possamos compreender de uma só vez sua sagacidade, elegância, retórica, desenvoltura e também sua ousadia, que, combinada com as outras características, tornavam-no um interlocutor irresistível. Pela resposta de Voltaire, podemos perceber que foi justamente a combinação desses elementos que o atraiu para a *caverne* do *philosophe*.⁹⁷

Com base na correspondência, não é possível mensurar com precisão quanto tempo Denon permaneceu em Ferney.⁹⁸ Sabemos apenas que foi por tempo suficiente para que fizesse um retrato de Voltaire – desenhado *d’après nature* e depois gravado e difundido pelos círculos ilustrados parisienses. O retrato não agradou a Voltaire, que o considerou caricatural e motivador de chacotas.⁹⁹

Porém, nosso maior interesse nessa correspondência é justamente o traquejo demonstrado na escrita de Vivant Denon – que podemos associar à sua faceta de *gentilhomme* do Antigo Regime, ao mesmo tempo atento a todas as regras da polidez cortesã e também aos lampejos da razão ilustrada. Norbert Elias, em seu estudo sobre a sociedade de corte, esclarece a importância da “arte de observar as pessoas” e da “arte de lidar com pessoas” nessa formação social específica, requeridas no jogo pela manutenção do poder e da influência. Em suas palavras: “Assim, aquela arte que designamos com o termo ‘diplomacia’, numa restrição característica do conceito, já é cultivada na vida cotidiana da sociedade de corte”.¹⁰⁰

Judith Nowinski afirma que “aquilo que ele admirava no patriarca de Ferney seria, nos anos futuros, admirado nele próprio por aqueles que vieram a conhecê-lo”,¹⁰¹ ou seja, a esprituosidade, a sagacidade, o bom gosto e a *joie de vivre*. É inevitável não

⁹⁶ “Monsieur mon respectable camarade, Non seulement je peux être malade, mais je le suis, et depuis environ quatre-vingt-un ans. Mais mort ou vif, votre lettre me donne un extreme désir de profiter de vos bontés”. Voltaire a Dominique-Vivant Denon, XCXI, 97 (3? de julho de 1775).

⁹⁷ Na continuação da carta citada acima, Voltaire escreve: “Je ne dîne point, je soupe un peu. Je vous attends donc à souper dans ma caverne. Ma nièce, qui vous aurait fait les honneurs, se porte aussi mal que moi: venez avec beaucoup d’indulgence pour nous deux; je vous attends avec tous les sentiments que vous m’inspirez. Votre très humble et très obéissant serviteur, Voltaire”. Ibid.

⁹⁸ Em uma das cartas posteriores à visita, ele fala somente em “mon séjour”, não especificando a duração da estadia. Alguns autores chegam a falar de uma semana inteira, enquanto para outros seria de apenas um dia. Nowinski, op. cit., p.39.

⁹⁹ Guichard trata da difusão da caricatura entre *amateurs* e artistas no século XVIII, revisitando as polêmicas sobre o gosto e o nascimento da crítica. Guichard, op. cit., cap.6. As últimas cartas do conjunto da correspondência tratam justamente desse desentendimento.

¹⁰⁰ Norbert Elias. *A sociedade de corte*. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p.124.

¹⁰¹ “that which he admired in the patriarche de Ferney would, in later years, be admired by those who came to know Denon”. Nowinski, op. cit., p.40.

nos lembrarmos da descrição realizada por sua amante Isabella Teotochi (citada na introdução deste trabalho), em que ela chama a atenção para sua semelhança física com Voltaire. Ao ler a correspondência, a semelhança nos parece ir além da fisionomia. O patriarca de Ferney foi muitas vezes caracterizado por seus estudiosos por seu talento em agradar a sociedade mais do que qualquer outro escritor. Para ele, a sociedade era um meio para ascender e se promover, fonte também de entretenimento e prazer.¹⁰²

Por fim, podemos ainda apreender o poder de persuasão e desenvoltura de Denon no seguinte excerto, em uma resposta a Voltaire, quando este se queixa de seu retrato:

Aflige-me realmente que o senhor possa crer que eu pude pensar em ridicularizá-lo; é desvirtuar em seu espírito todos os sentimentos que dediquei ao senhor, e degradar meu caráter. Eh! Senhor, por que ver sempre inimigos? Os triunfos só servem para multiplicar os temores? O que é então a glória se o terror a habita sempre?¹⁰³

Por fim, novamente são a habilidade social e as boas relações que o levam ao seu próximo posto como diplomata: a embaixada de Nápoles. Depois de uma viagem de nove meses pelo Reino das Duas Sicílias sob os auspícios do Abade de Saint Non, ele endereça uma carta de candidatura ao *Ministère des Affaires Étrangères*, onde descreve longamente a situação do reino. O então embaixador de Nápoles, Clermont-d'Amboise, intervém para sua nomeação, que ocorre na primavera de 1779. Em 1782, Clermont-d'Amboise é chamado de volta a Paris e Denon é encarregado de sucedê-lo.¹⁰⁴

Junto à corte de Maria Carolina e Fernando, já hábil em interpretar as libertinagens dos soberanos, Denon pôde rapidamente identificar os favoritos da rainha, entre eles seu então primeiro ministro, John Acton. Em um relatório submetido à corte de Luís XVI, Denon descreveu detalhadamente as intrigas e casos da alcova real – o que, a propósito, já havia feito quando estava em São Petersburgo. A carta enviada ao ministro dos negócios estrangeiros, Vergennes, datada de 14 de setembro de 1782, é exemplar no que diz respeito às aflições de Denon quanto à influência de Acton junto à

¹⁰² “the great and only concern is to be happy”. Voltaire, apud Craveri, op. cit., p.259.

¹⁰³ *C'est m'affliger réellement que de vous faire croire que j'ai pu penser à vous ridiculiser; c'est dénaturer dans votre esprit tous les sentiments que je vous ai voués, et dégrader mon caractère. Eh! Monsieur, pourquoi voir toujours des ennemis? Les triomphes ne servent-ils qu'à multiplier les craintes? qu'est-ce donc que la gloire si la terreur habite toujours avec elle?* Dominique-Vivant Denon a Voltaire, XCXIII, 65, 65 (c. janeiro de 1776).

¹⁰⁴ A carta destinada ao ministério foi reproduzida na íntegra por Pierre Lelièvre, e contém informações sobre o atraso da península, situação política, sugestões sobre comércio etc. Lelièvre, op. cit., p.41-4. Sobre a viagem realizada sob os auspícios de Saint Non cf. o tópico 2 deste capítulo.

rainha. Inicia: “Aproveito uma ocasião segura para lhe endereçar esta carta particular; fazer com que se aproximem de vossos olhos todos os fatos que podem permitir que se conheça uma personagem cuja felicidade e imprudências colocam em cena”.¹⁰⁵ Em seguida, descreve os imbróglios nos quais Acton estava envolvido, marcando seu oportunismo de acordo com as circunstâncias:

Nesse período, Sr. Acton alçou um voo bastante elevado, ele falou, ele se deixou lisonjear, empregou todos os meios que teve nas mãos; acariciou o amor próprio da rainha, adulou os gostos do rei, deixou que lhe falassem mal do Sr. de la Sambuca¹⁰⁶, recebeu as acusações apresentadas contra ele, levantou, por fim, a máscara, e declarou-se seu rival. O processo intentado contra o Sr. de la Sambuca lhe pareceu uma ocasião para derrotá-lo e o momento de sucedê-lo: certo de seu mérito, convicto do favor do rei, crendo-se absolutamente senhor do espírito da rainha, cortejado por todo o Reino, encheu-se de si e acreditou que tudo lhe era permitido.¹⁰⁷

Terminando com um relatório de todas as relações sociais de Acton e a iminente ameaça às boas relações da França com o Reino, afirma: “Imagine, meu senhor, o que devemos esperar de tal associação, e do perigo que ela representaria para o nosso comércio, que no lugar da paz reinasse ainda tal espírito de parcialidade naquilo que poderia ser a alma do Conselho de Sua Majestade siciliana”.¹⁰⁸

Novamente suas ações resultaram em escândalo. Estranhamente, Denon parece não haver atentado para o fato de Maria Carolina ser irmã de Maria Antonieta. Luís XVI não ficou muito satisfeito com os desvios de conduta da cunhada, e, por conseguinte, indispôs-se com o diplomata encarregado de reportá-los.¹⁰⁹ Pierre Lelièvre especula que

¹⁰⁵ “Je profite d’une occasion sûre pour Vous adresser cette lettre particulière; en mettre sous Vos yeux d’une manière rapprochée tous les faits qui peuvent tendre à faire connaître un personnage que son bonheur et ses imprudences mettent en scène”. Carta de Denon a Vergennes, Nápoles, 14 de setembro de 1783. In: Mauriès, Patrick. *Vies Remarables...* op. cit., p.27.

¹⁰⁶ Conde de Sambuca era um importante aliado francês no Reino.

¹⁰⁷ “À cette époque M. Acton a pris un vol beaucoup plus élevé, il a parlé, il s’est laissé flatter, il a employé tous les moyens que l’on lui avait mis entre les mains; il a flatté l’amour-propre de la Reine, il a caressé les goûts du Roi, il s’est laissé dire du mal de M. de la Sambuca, il a reçu les accusations portées contre lui, il a enfin levé le masque, et s’est déclaré son rival. Le procès intenté contre M. de la Sambuca lui a paru une occasion de perdre ce dernier et l’instant de lui succéder: assuré de son mérite, persuadé de la faveur du Roi, se croyant absolument maître de l’esprit de la Reine, courtois par tout le Royaume, sa tête s’est exaltée, il s’est cru tout permis.” Carta de Denon a Vergennes, Nápoles, 14 de setembro de 1783. In: Mauriès, Patrick. *Vies Remarables...* op. cit., p.29.

¹⁰⁸ “Vous imaginez, Monseigneur, ce que l’on doit attendre d’une pareille association, et le danger qu’il y aurait pour notre commerce, qu’à la paix il régnât encore un tel esprit de partialité dans celui qui pourrait être l’âme du Conseil de Sa Majesté Sicilienne”. Ibid., p.32.

¹⁰⁹ Sollers apresenta um trecho da carta de repreensão enviada por Vergennes, ministro dos *Affaires Étrangères*, a Denon: “O senhor se permitiu tratar em suas cartas de particularidades que não são de

não teria sido falta de atenção, mas sim um verdadeiro senso de responsabilidade e coragem o que o levou a fazer esse relatório, já que a influência de John Acton no Reino era uma ameaça à ordem e ao domínio francês na península. De fato, a ação política e mesmo a espionagem parecem fazer parte do ofício de um diplomata. Porém, nesse caso, sua atuação não foi devidamente compreendida – nem ignorada, devido às complicações políticas que a cercavam – e Denon foi chamado a se retirar do serviço diplomático, sendo substituído pelo barão de Talleyrand em 1785.¹¹⁰ Na carta encaminhada a Vergennes em 1785, reveladora do desfecho de sua atuação em Nápoles, Denon escreve: “A verdade só é admitida onde é suportada. Ela é muito bem conhecida aqui; mas absolutamente não a queremos. A má vontade predomina, constante e intrínseca. Só mesmo o abuso feito a ela poderá destruí-la”.¹¹¹

Nesse momento, já podemos ver o esboço do homem que atrairá a atenção de Napoleão Bonaparte duas décadas depois. Em suas viagens, pôde conhecer inúmeros gabinetes reais e particulares e aperfeiçoar seu conhecimento sobre as artes e antiguidades, além de aprimorar a própria arte da negociação, da conversação e suas habilidades de *courtisan*. Essa vivência adquirida foi fundamental para que adquirisse a *politesse* tantas vezes notada por seus contemporâneos.¹¹²

natureza apropriada para serem expostas em um conselho, e as expôs em um tom pouco conveniente à sua posição e à seriedade da política. Em geral, as anedotas sobre a vida privada dos príncipes somente são matéria de despacho quando têm uma relação absolutamente necessária com os assuntos, e inclusive nesse caso devem ser expostas com a maior circunspeção e nunca confiadas ao correio”. Sollers, op. cit., p.120. Essa correspondência entre Vergennes e Denon, em grande parte ainda inédita, encontra-se nos *Archives du ministère des Affaires étrangères, Correspondances, Naples*. Giuliana Toso Rodinis editou uma coletânea das cartas escritas por Denon referentes à correspondência diplomática de Nápoles. Giuliana Toso Rodinis. *La Commedia degli intrighi e degli amori. Le più belle lettere da Napoli di Dominique Vivant Denon (1782-1783)*. Florença: Olschki, 1977.

¹¹⁰ “M. Le Baron de Talleyrand amenant avec lui un Secrétaire d’Ambassade, je ne lui serai bon que pour le mettre au courant des coutumes du pays, ce qui ne retardera pas longtemps mon départ après son arrivée. Mon empressement sera cependant toujours subordonné à son desir”. Carta de Denon a Vergennes, 7 de maio de 1785. In: Mauriès, Patrick. *Vies Remarables...* op. cit., p.33. Sobre os conflitos envolvendo John Acton cf. Harold Acton, *The Bourbons of Naples...* op. cit., cap. X, p.185-205.

¹¹¹ “La vérité n’est admissible que où elle est supportable. On la connaît très bien ici; mais on n’en veut point. La mauvaise volonté est positive, constante et inhérente. Il n’y aura que l’abus qu’on en fera qui pourra la détruire”. Ibid.

¹¹² Pierre Lelièvre cita o caso exemplar do contato com as obras de Watteau nos cabinets do Rei da Prússia. Lelièvre, op. cit., p.19. Cf. também Kagané, “Denon et la Russie...”, op. cit.. In: Gallo (org.) *Les vies...* op. cit., p.279-303, em que a autora comenta sobre a riqueza das coleções de Catarina, provavelmente visitadas por Denon e sua posterior influência, quando *Directeur*, na aquisição de alguns lotes que quadros que vieram enriquecer a coleção do Ermitage. Nowinski cita inclusive elegios recebidos por Denon sobre seu talento diplomático e sua excelente escrita nos relatório, tanto de Vergennes quanto do próprio Talleyrand, que, ao chegar a Nápoles, encontrou instruções precisas e recheadas de referências artísticas, deixadas pelo ex-encarregado. Nowinski, op. cit., p.57.

A *politesse* consiste em fazer aquilo que as pessoas educadas fazem e, se existem regras da *politesse*, sabe-se que não se torna um homem do *monde* lendo livros de civilidade, mas por meio de uma longa socialização através do contato com a *bonne compagnie*, socialização que só é possível pelo pertencimento prévio a esse mundo do conhecimento interpessoal.¹¹³

Um amateur d'art entre a França e a Itália

Depois de seu entreviro com a Embaixada de Nápoles, Denon permaneceu por algum tempo na Itália. Em Roma, como de costume, frequentou círculos sociais ilustrados e importantes. Lá, ele teve a oportunidade de explorar os tesouros artísticos da cidade e de se relacionar com antiquários, como Seroux d'Angincont – o que possivelmente foi mais um impulso ao seu desejo – alimentado por toda a vida – de escrever uma obra de história da arte.¹¹⁴

Denon finalmente retornou a Paris – após uma rápida passagem por Chalon-sur-Saône para resolver negócios de família – em 1785, quando apresenta ao ministério sua demissão resignada da carreira diplomática.¹¹⁵ Em 1787, candidatou-se a membro da *Académie Royale des Beaux Arts*. Foi rapidamente convidado a se tornar um honorário – *associé-amateur* – mas, não satisfeito, decidiu prestar o exame para ser acolhido como gravurista. Foi admitido sob o título “*graveur et artiste de divers talents*”, tendo submetido uma gravura do quadro *Adoration des bergers*, de Luca Giordano. A gravura apresentada contrariou as regras da academia, que exigia a apresentação, como *morceau de réception*, de gravuras utilizando a técnica do buril a partir de retratos de dois acadêmicos ou de uma obra importante de algum deles. Denon não só entregou uma gravura a partir de uma obra italiana, como também utilizou a técnica da água-forte. Para Marie-Anne Dupuy, essa recepção excepcional só teria uma explicação: depois da

¹¹³ “La *politesse* consiste à faire ce que font les gens polis et, s’il existe des règles de *politesse*, chacun sait qu’on ne devient pas homme du monde en lisant des livres de civilité mais par une longue socialisation au contact de la bonne compagnie, socialisation qui n’est rendu possible que par l’appartenance préalable à ce monde de l’interconnaissance.” Lilti, op. cit., p.160.

¹¹⁴ Conforme já comentamos (cf. nota 68 deste capítulo), Denon jamais concluiu essa obra, que foi postumamente terminada e publicada por Amaury P. Duval. Amary Duval, *Monuments des arts du dessin...* op. cit. Alguns autores afirmam que sua estada em Roma durou dois anos, porém Pierre Lelièvre apresenta a transcrição de um decreto real de outubro de 1785, no qual a demissão já está sendo tratada, o que nos leva a concluir que ele já se encontra na França nesse ano. Lelièvre, op. cit., p.49.

¹¹⁵ Lelièvre defende que sua chegada tenha sido em 1785, embora outros autores falem em 1787. Estou admitindo a primeira hipótese, pois o autor apresenta uma argumentação mais completa. Lelièvre, op. cit.

interrupção precoce de sua carreira diplomática, tentou-se compensá-lo facilitando sua entrada na Academia.¹¹⁶

Nesse mesmo ano, escreveu uma resenha para o *Salon* do momento.¹¹⁷ O Salão de 1787 ficou conhecido como aquele em que pela primeira vez dois honorários da *Académie* apresentaram suas obras – o marquês de Turpin-Crissé e o conde de Paroy. O acontecimento gerou uma polêmica que exemplifica bem as mudanças no estatuto de *amateur d'art* que estavam ocorrendo nesse final de século. Alguns eruditos e artistas criticaram duramente a apresentação das obras, alegando que a prática da atividade artística não deveria se misturar com o lugar social do colecionador e *amateur*, e que para estes ela deveria ser apenas um lazer reservado aos espaços privados; outros aceitaram tais obras como legítimas e passíveis de serem julgadas no âmbito do espaço público. Nesse mesmo Salão foram expostas algumas obras de Vivant Denon – o que irá se repetir nos Salões de 1791, 1795 e 1796. Seu desejo de ser reconhecido como artista, embora sua trajetória social seja mais apropriada à de um honorário, também ilustra essa redefinição da categoria do *amateur* e da dissolução (ainda bastante conflituosa) das barreiras entre o artista que produz e aquele que aconselha e protege.¹¹⁸

Provavelmente motivado por seu novo posto acadêmico, mas também pelos inúmeros escritos de história da arte que eram realizados naqueles últimos anos, Denon vende sua vasta coleção de vasos antigos para Luís XVI e, amparado pelo dinheiro da transação, retorna à Itália em 1788, aos 41 anos, para aprofundar seus estudos de história da arte, contemplar obras-primas dos mestres italianos e monumentos antigos e frequentar os salões da elite local.¹¹⁹

Podemos considerar que as novas formas de sociabilidade artística que surgem no século XVIII em Paris e em algumas cidades da Itália são sustentadas em grande parte pela difusão da cultura do *amateur* e das artes do desenho da *bonne société*. Nesse

¹¹⁶ Cf Marie-Anne Dupuy. *Dominique-Vivant Denon, L'oeil de Napoléon: l'Album de l'exposition*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999, p. 12. A técnica do buril era mais complexa e usada mais profissionalmente, enquanto a água-forte era mais difundida, fácil e disfarçava possíveis imperfeições do desenho. Guichard, op. cit., p.264. Colin Bailey comenta a excepcionalidade de alguns artistas cuja genialidade era admitida pela *Académie* que puderam apresentar uma obra “à sa volonté” como *morceau de réception*, sem que o tema fosse previamente estabelecido; como ocorreu no caso de Watteau. Colin B. Bailey, op. cit.

¹¹⁷ Embora essa resenha seja citada por vários estudiosos, não encontramos a referência exata da fonte, não tendo sido possível encontrá-la ou consultá-la.

¹¹⁸ Guichard, op. cit., p.50-2.

¹¹⁹ No próximo item desse capítulo, trataremos das páginas de seu diário de 1788, no qual descreve algumas de suas descobertas artísticas na Itália. Elena Del Panta (org.). *Dominique Vivant Denon. Pages d'un journal de Voyage en Italie*, op. cit. Sobre os vasos, citados logo acima, cf. Capítulo 3.2. Esses vasos encontram-se atualmente expostos na *Manufacture Nationale de Sèvres*.

período, houve um considerável crescimento do aprendizado não profissional das elites europeias. Além disso, o desenho começa a aparecer nos tratados de educação destinados a jovens e crianças da nobreza – funcionando como exercício propedêutico, alimentando as conversações mundanas. No *Livre du courtisan* de Baldassar Castiglione, o desenho aparece como uma atribuição socialmente relevante: “Quero falar de uma outra coisa, que, como a julgo de grande importância, não deve, na minha opinião, ser negligenciada por nosso cortesão de modo algum: saber desenhar e ter conhecimentos da arte própria à pintura”.¹²⁰

Paralelamente à aprendizagem do desenho, a prática da gravura se difunde no âmbito das elites a partir da segunda metade do século XVIII como forma de lazer entre a *bonne société*. Embora fora do circuito comercial das obras de arte, essas gravuras circulavam amplamente dentro dos círculos ligados aos *amateurs*, materializando comunidades que se reconheciam através dessas novas formas de sociabilidade artística. Aos poucos, a difusão da produção dos *amateurs* nos mostra o surgimento de um novo valor estético referente às suas obras, bem como um reconhecimento institucional – como a criação da categoria “*amateur-artiste*” criada pelo *Cabinet des Estampes* de Paris e a participação de algumas dessas gravuras nos Salões a partir de 1787, conforme já comentamos e que foi o caso do próprio Denon.

Em Bolonha, é ele próprio que se coloca na posição de *amateur*: “Lá eu encontrei uma *académie de société* já estabelecida para a qual a chegada de um *amateur* despertou o zelo. É lá que tenho passado minhas *soirées*.”¹²¹ O surgimento dessas *académies particulières* ou *de société* também testemunham a difusão das práticas artísticas em certos círculos sociais, como os salões, e que se tratam de encontros periódicos que aludem ao próprio funcionamento de uma verdadeira academia onde há categorias de artistas e honorários.¹²²

¹²⁰ “*je veux parler d’une autre chose, qui, parce que je la juge de grande importance, ne doit, à mon avis, être négligée par notre Courtisan en aucun façon: c’est de savoir dessiner et d’avoir connaissance de l’art propre de la peinture*”. Baldassare Castiglione. *Le Livre du courtisan*. Paris: Gérard Lebovici, 1973, p.92 apud. Guichard, op. cit., p.256, nota 3. Segundo Charlotte Guichard, embora a prática do desenho fosse superada pela importância social da música, da dança ou da conversação, ela foi se disseminando no decorrer do século, como competência auxiliar às práticas sociais do iluminismo. O crescimento do interesse não profissional nas artes pode ser atestado, por exemplo, pela difusão dos chamados *livres à dessiner*, cujas novidades técnicas e estéticas agradaram muito os *amateurs*. Eles retratam a difusão das práticas do desenho entre os amadores, muitas vezes simplificada, e a diversidade de meios à disposição do desenhista. Guichard, op. cit.

¹²¹ “*J’y ai trouvé une académie de société toute formée dont l’arrivée d’un amateur a réveillé le zèle. C’est là où je passe mes soirées*.” Bolonha, 27 de abril de 1789, Ibid., p.34.

¹²² Guichard, op. cit.

As *soirées* – como essa citada no último excerto – não eram raras na vida de Denon. Além de sua dedicação ao desenho e à gravura, ele passou seus dias italianos frequentando a alta sociedade veneziana e seus salões, como um verdadeiro “diplomata das artes.”¹²³ Cada vez mais, tais práticas nos parecem relacionadas. Como sabemos, a Veneza do século XVIII era ainda a “capital europeia dos prazeres.”¹²⁴ Mas sua estada em Veneza pode não ter sido mera coincidência: seu amigo da época de diplomata, Hennin, membro do ministério, assumira o posto de Embaixador da França em Veneza em 1787; além disso, o secretário de conselho veneziano era um conhecido de Nápoles – o que prova mais um vez a importância de suas boas ligações.¹²⁵

Foi também nesse período que se relacionou intimamente com Isabella Teotochi, Condessa de Albrizzi, nascida Marini, nossa já conhecida correspondente, citada na Introdução deste trabalho. De origem grega, a condessa era bastante popular na Itália por sua inteligência e por seu influente salão, frequentado pelas mentes mais esclarecidas que passavam por Veneza.¹²⁶ Através de suas cartas, é possível nos aproximarmos dessa *société aimable* na qual Denon esteve inserido. Alguns nomes são citados recorrentemente, a quem ele encaminha suas saudações por intermédio de Isabella: Francesco Pesaro, procurador de Veneza, Constantino Zacco, conde veneziano, Zannini, *homme de lettres*, Lauro Quirino, juiz e sobrinho do senador Angelo Quirini, Michele Grimani e outros membros de famílias nobres venezianas, além de artistas e eruditos, como Dolomieu. Seus passatempos, bastante aristocráticos, falam por si só: “Eu assisti ontem a uma corrida, a uma cavalcada do soberano, a uma ópera, a um jantar na corte e a um baile. Eis uma metade de dia movimentada.”¹²⁷

Sempre saudosos de Veneza, Denon não equipara nenhuma companhia nas cidades que visitou àquelas das *soirées* da Sereníssima: “Bolonha vale bem mais que Ferrara, mas nada se compara a Veneza. Já estou ficando conhecido, bem conhecido na verdade. Mas isso, no entanto, não me impede de acompanhá-la todas as noites no *alle Rive* e de ali entreter-me com amigos que me são muito caros à memória”. E ainda, referindo-se a tais amigos italianos: “Diga a eles (pois é preciso que você seja a intérprete dos meus sentimentos como se tivesse todos eles à sua disposição), diga que

¹²³ A expressão é de Judith Nowinski, op. cit., p.61.

¹²⁴ “capitale européenne des plaisirs”. Pomian, *Des saintes reliques...* op. cit., p.200.

¹²⁵ Sollers, op. cit., p.126.

¹²⁶ Ela foi até mesmo referenciada por Lord Byron como a “Madame de Stael da Itália”. Nowinski, op. cit., p.62; Sollers, op. cit., p.145.

¹²⁷ “J’ai assisté hier à un course de barbes, à une cavalcade du souverain, à un opéra, à un souper à la cour et à un bal. Voilà une demie journée bien remplie”. Denon, *Lettres à Isabella...* op. cit. Modena, 6 de julho de 1789.

quero que eles sintam minha falta, e que não me consolarei se for esquecido.”¹²⁸ Nesse período, o envolvimento de Denon com Isabella foi tão intenso, que, diz-se, em sua casa ele “reinava como anfitrião.”¹²⁹

Mas Denon não exerceu somente a “arte de lidar com pessoas”¹³⁰ em sua estada com Isabella; ele praticou muito a gravura, tendo realizado inúmeros retratos de sua amante, bem como cópias de famosos mestres italianos. Em sua correspondência, além de seu deleite por estar ao lado dessa *bonne société*, ele também trata do prazer que encontra em se dedicar às artes e à visitação de monumentos, palácios e coleções. Em Ferrara, sua decepção com a sociedade local o torna ainda mais envolvido com seus trabalhos:

Eu cheguei nesta manhã e já esgotei Ferrara, encontrei somente um bom pintor, com muito custo, dois. Revê-lo-ei durante toda a semana e irei a Bolonha procurar mais uma dúzia, pois são necessários muitos quadros para substituir uma *société aimable*. Mas, como uma *société aimable* é muito difícil de encontrar, eu procurarei somente por quadros, eu não verei ninguém aqui, qualquer que seja a oferta que me façam aqueles a quem fui recomendado.¹³¹

Uma das cidades em que permaneceu por mais tempo foi Bolonha, onde escreveu cartas que atestam sua alta produtividade e evidenciam os objetivos de sua viagem, ou seja, o seu aprimoramento artístico:

Desde meu retorno [havia visitado Módena nesse ínterim], pus-me a trabalhar oito horas por dia (...) Meu regime de vida mudou totalmente. Agora sou *cavalier servant* somente uma hora por dia, considerando que estou ocupado e que um inchaço [*grossesse*] um pouco penoso faça que se

¹²⁸ “Bologne vaut bien mieux que Ferrare, mais rien ne vaut Venise. Je suis déjà très répandu, trop répandu même. Cela ne m’empêche cependant pas de vous accompagner tous le soirs alle Rive et de m’y entretenir avec des amis qui sont très chers à ma memoire”; “Dite-leur (car il faut que vous soyez l’interprète de mes sentiments comme si vous disposiez de tous), dite-leur que je veux qu’ils me regrettent, et que je ne me consolerais pas d’en être oublié”. Bolonha, abril de 1789, Dominique-Vivant Denon: *Lettres à Isabella...* op. cit., p.33. Como remarcado na edição comentada de Galligani, *alle Rive* era um café veneziano muito conhecido e frequentado pela alta sociedade da República. É citado também por Elisabeth Vigée-Lebrun em seu *Souvenirs*, quando em companhia de Denon e Isabella. Galligani, Tagliani. *Lettres...* op. cit.

¹²⁹ “*régnait en maître*”, Roger Portalis e Henri Beraldi, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, p.729, apud Nowinski, *ibid*.

¹³⁰ Elias, op. cit., p.122.

¹³¹ Grifo nosso. “Je suis arrivé ce matin et j’ai déjà épuisé Ferrar, j’ai trouvé un bon peintre et à peine un second. Je le reverrai toute la semaine et j’irai à Bologne en chercher une douzaine car il faut bien des tableaux pour remplacer une *société aimable*. Mais, comme une *société aimable* est fort rare à trouver, je ne chercherai que des tableaux, je ne verrai personne ici, quelque offre que me fassent ceux à qui je suis recommandé”. Denon, *Lettres à Isabella*, op. cit. Ferrara, 6 de abril de 1789.

saia muito pouco e só rapidamente. Todo o resto pertence à pintura. (...) Trabalho seis horas pela manhã e quatro à tarde.¹³²

Em sua estada em Veneza, Denon realizou inclusive um retrato de Goethe, que Isabella expôs com destaque junto à sua coleção de gravuras. O apartamento de Denon (propriedade do senhor Antonio Sardi, localizado na Ponte dei Barretteri) era frequentado também por alguns jovens estudantes de desenho, a quem dava aulas diárias gratuitamente.¹³³

Elisabeth Vigée-Lebrun, de passagem pela Sereníssima em 1792, escreveu em suas memórias: “M. Denon, que eu havia conhecido em Paris, sabendo de minha chegada, veio ver-me imediatamente. Seu *esprit* e seus conhecimentos sobre arte fazem dele o mais amável *cicerone*, e esse reencontro me agradou muito”.¹³⁴ Após detalhar algumas das atrações culturais da cidade que visitou com Denon, ela foi apresentada a Isabella, e seu depoimento sobre a condessa é bastante ilustrativo:

No dia seguinte, Sr. Denon me apresentou à sua amiga, madame Marini, que depois desposou o conde Albridgi [sic]. Ela era amável e espirituosa. Na mesma noite ela me propôs levar-me ao café, o que me surpreendeu um pouco, não conhecendo os costumes do país; mas fiquei bem mais surpresa quando ela me disse: “A senhora não tem nenhum amigo que possa acompanhá-la?” Eu respondi que tinha vindo sozinha com minha filha e sua governanta. “Eh, bem – repreendeu ela – é necessário que ao menos a senhora pareça ter algum; eu irei lhe ceder o Sr. Denon, a quem a senhora dará o braço, e eu o farei com outra pessoa, vão pensar que estou

¹³² “Depuis mon retour, je me suis mis à travailler huit heure par jour (...) Mon regime de vie a tout changé. Je ne suis plus cavalier servant qu’une heure par jour, attendu que je suis occupé et qu’une grossesse un peu pénible fait qu’on ne sort que très peu et pour un moment. Tout le reste appartient à la peinture (...) Je travaille six heures le matin et quatre le soir”. Ibid. Bolonha, 16 de junho de 1789, Ibid., p.39-40. Em seu artigo, Roberto Bizzocchi esclarece o papel social dos chamados *cavaliers servants* (ou *sigisbées*) na Itália do século XVIII. “(...) est un homme, marié ou célibataire, que accompagne en société, mais souvent dans des sorties plus privées, une femme mariée à un autre homme. (...) Indépendamment de la nature plus ou moins intime des rapports qui s’installaient entre la dame et son cavalier, le trait le plus marquant du sigisbée est qu’il se distingue très clairement de la liaison adultère, qu’il s’affiche au grand jour et qu’il occupe une fonction quasi institutionnelle. C’était justement son caractère public et normal qui scandalisait le plus ceux qui le critiquaient”. Roberto Bizzocchi, Florence Alazard. “Une pratique italienne du XVIIIe siècle: le sigisbée”. In: *Revue d’histoire moderne et contemporaine*, 52, n.2, abr.-jun. 2007, p.7-31.

¹³³ Graças à documentação da Inquisição de Veneza podemos ter uma ideia bastante clara dos hábitos de Denon em sua estada na cidade. Além de suas próprias declarações, três de seus alunos – Constatin Cumana, Francesco Novelli e G. Sardi – foram inquiridos. Essa documentação encontra-se atualmente no Archivo di Stato de Veneza, junto aos processos da Inquisição. Alguns trechos da mesma foram reproduzidos na coletânea de Mauriès, já citada.

¹³⁴ “M. Denon, que j’avais connu à Paris, ayant appris mon arrivée, vint me voir aussitôt. Son esprit et ses connaissances dans les arts faisaient de lui le plus aimable cicerone, et je me réjouis beaucoup de cette rencontre”. Elisabeth Vigée-Lebrun. *Souvenirs*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835, Tomo 2, Cap. IX.

zangada com ele, e assim será por toda a sua estadia aqui, porque a senhora não pode sair sem um amigo.”¹³⁵

Não é casual a utilização dos termos “amável” e “espirituoso” pela pintora. Como vimos, essas são características importantes na formação da sociabilidade e dos critérios de distinção de uma sociedade hierarquizada. Vigée-Lebrun comenta longamente sobre os prazerosos momentos passados na companhia de Denon, a apreciação das obras-primas (cita algumas obras de Tintoretto, Veronese, Ticiano), dos monumentos, igrejas e as visitas às casas de notáveis que realizaram. A partir de seus relatos, podemos perceber que a mistura entre uma intensa vida social e a vida artística continua presente na vida de Denon.¹³⁶

Sr. Denon me levou também à casa de um antigo senador; nós vimos lá uma bela *Danaé* de Corregio, tema que esse pintor repetiu inúmeras vezes, e doze retratos em pastel de Rosalba, que são admiráveis pelas cores e pela veracidade. Aqueles retratos eram da família do senador, não foram nunca deslocados, e estão conservados a tal ponto que têm ainda todo seu frescor. Somente um deles seria suficiente para tornar célebre um pintor.¹³⁷

Assim, Vivant Denon esteve enfronhado nas práticas comuns da *bonne société*, que se mostra bastante europeia, e não somente restrita ao âmbito parisiense. Como se sabe, trata-se de um circuito artístico italiano muito cosmopolita nesse período: “Ali encontram-se os primeiros emigrados franceses: as tias do rei, seu círculo, a sra. Vigée-Lebrun (...)” e também “Angelika Kaufmann mantém um salão. Goethe, de quem ela fez o retrato, acaba de voltar para a Alemanha. Wilhelm Tischbien, depois de longos

¹³⁵ “Le lendemain, M. Denon me présente à son amie, madame Marini, qui depuis a épousé le comte Albridgi [sic]. Elle était aimable et spirituelle. Le soir même, elle me proposa de me mener au café, ce qui me surprit un peu, ne connaissant pas l'usage du pays; mais je le fus bien davantage quand elle me dit: ‘Est-ce que vous n'avez point d'ami qui vous accompagne?’ Je répondis que j'étais venue seule avec ma fille et sa gouvernante. ‘Eh bien, reprit-elle, il faut au moins que vous ayez l'air d'avoir quelqu'un; je vais vous céder M. Denon, qui vous donnera le bras, et moi je prendrai le bras d'une autre personne; on me croira brouillée avec lui, et ce sera pour tout le temps que vous séjournerez ici; car vous ne pouvez pas aller sans un ami’”. Ibid.

¹³⁶ Segundo Pierre Lelièvre, a permanência de suas relações com a Embaixada francesa será um dos fatores que irão complicar sua estada em Veneza, como veremos adiante. Lelièvre, op. cit., p.59. Sobre os critérios de distinção deste sociedade, ver Craveri, op. cit.

¹³⁷ “M. Denon me mena aussi chez un ancien sénateur; nous vîmes là une belle *Danaé* du Corrège, sujet que ce peintre a répété plusieurs fois, et douze portraits au pastel de la Rosalba, qui sont admirables pour la couleur et la vérité. Ces portraits étant ceux de la famille du sénateur, n'ont jamais été déplacés, et ils sont conservés à tel point, qu'ils ont encore toute leur fraîcheur. Un seul suffirait pour rendre un peintre célèbre.” Vigée-Lebrun, op. cit.

anos romanos, fixa-se em Nápoles. Girodet, grande prêmio de 1789, chegará a Roma no começo de 1790”.¹³⁸

Jean-Claude Waquet é o autor de uma reflexão bastante interessante sobre o desenvolvimento do conceito “europeu” nos escritos de Vivant Denon. Para ele, Denon é o típico europeu do século XVIII, relacionado ao cosmopolitismo da República das Luzes, embora em seus textos o uso da palavra esteja pautado mais por uma definição geográfica e econômica do que cultural. Waquet aponta que, com o desenrolar da Revolução e do Império, Denon passa a utilizar o termo “europeu” como oposição à França, ou seja, como o território a ser conquistado. Nesse momento, a coletividade na qual se insere é primordialmente a francesa, e não mais a europeia – sendo que essa última passa a designar sua identidade somente em oposição aos “bárbaros” do Egito, por exemplo. Para ele, a tonalidade “francocêntrica” se mostra cada vez mais intensa em seus escritos por convicção ideológica, por prudência política, ou ainda, contraditoriamente, por espírito cortesão.¹³⁹ Sobre esse mesmo tema, Sollers afirma:

Os “filósofos”, evidentemente, sonham com um governo paralelo transnacional. Essa é, por outro lado, a política constante de Vivant. Está aí, acompanha, avalia. Sua visão é antes de tudo a da arte, também a arte de viver. Essa visão, por trás das aparências de diletantismo, é uma experiência interior profunda. É muito europeu, mas estranhamente patriota. Tem sua França dentro de si. Certamente Napoleão lhe pareceu uma necessidade ou uma fatalidade histórica.¹⁴⁰

O Antigo Regime e suas formas de sociabilidade

O século XVIII, apesar de sua formação social ainda rígida e coerente, pode ser considerado mais flexível se comparado ao século anterior. Segundo Elias, durante o reinado de Luis XV, houve um deslocamento do centro das atividades dos palácios para os *hôtels* – residências privadas da aristocracia – descentralizando o convívio social e

¹³⁸ Starobinski, op. cit., p. 95. Lelièvre chama a atenção para essa mesma afluência de estrangeiros especificamente em Veneza e para as atrações que a cidade oferecia aos seus visitantes. Lelièvre, op. cit., p.58-59.

¹³⁹ Jean-Claude Waquet. “Denon l’Européen?” In. Gallo (org.), *Les vies...* op. cit., p.177-92. Característicos do pensamento iluminista, os conceitos “europeu” e “patriota” não são estranhos, mas se complementam, representando muito bem a mentalidade do século, que mais uma vez Denon exemplifica claramente.

¹⁴⁰ “Los ‘filósofos’, es, evidente, sueñan con un gobierno paralelo transnacional. Esa es, por otro lado, la política constante de Vivant. Está ahí, acompaña, ‘puntúa’. Su visión es ante todo la del arte, también el arte de vivir. Esa visión, bajo sus apariencias de diletantismo, es una experiencia interior profunda. Es muy europeo, pero extrañamente patriota. Tiene su Francia dentro de él. Seguramente Napoleón le pareció una necesidad o una fatalidad histórica”. Sollers, op. cit., p.148-49.

intensificando a cultura dos salões. Com o enriquecimento dos burgueses sob Luís XVI, a corte perde ainda mais importância como centro e símbolo social.¹⁴¹

Essas formas de sociabilidade também foram se recriando, se reproduzindo em torno das artes e se abrindo ao diálogo com as ideias ilustradas, em torno dos salões e das Lojas Maçônicas. Podemos atribuir o desenvolvimento de novas relações de proteção e amizade entre artistas e intelectuais, através das quais passa-se a buscar o reconhecimento social, a esses novos espaços de debates artísticos e literários.¹⁴²

Para Charlotte Guichard, é nesse processo que muitos ateliês de artistas, como aqueles frequentados por Denon em seus primeiros anos em Paris, tornam-se espaços mais abertos. Essa autora comenta ainda o emblemático caso do salão de Madame Geoffrin, famoso por receber inúmeros *amateurs* e ilustrados relacionados ao mundo das artes; foi em espaços como esse que se instituíram as novas ligações entre artistas, *amateurs* e patrocinadores que caracterizaram a segunda metade do século XVIII.¹⁴³

Porém, esses espaços domésticos das reuniões sociais e salões não devem ser confundidos com o espaço público propriamente dito. Conforme a pertinente análise de Antoine Lilti, esses espaços promovem uma circulação de opiniões e informações que produz uma cultura da convivência através da qual se efetuam as divisões sociais e se estabelecem as hierarquias, diferentemente do que acontece no espaço da rua ou da imprensa. Segundo esse autor, embora muitos historiadores afirmem que tais opiniões e julgamentos correspondiam a um exercício coletivo de uma crítica racional (contribuindo assim para o desenvolvimento de uma opinião pública), existia uma nítida diferença entre os julgamentos da *société* e os julgamentos públicos. No âmbito da *société*, as opiniões correspondiam às regras da sociabilidade (como a polidez e a complacência) muito mais do que ao livre uso do intelecto.¹⁴⁴

Na mesma direção, é pertinente a análise de Norbert Elias sobre a importante rede de sociabilidade do Antigo Regime e as pressões geradas por ela. Elias mostra como a reprodução de uma complexa formação social repleta de dependências

¹⁴¹ Elias, op. cit.

¹⁴² Lilti, op. cit., p.182. O envolvimento de Denon e a maçonaria francesa não será destacado neste trabalho devido às poucas fontes encontradas a respeito. Para uma análise mais profunda, cf. Francesa Fedi, “Diplomatie et franc-maçonnerie dans la seconde moitié du XVIIIe siècle” In: Gallo (org.), op. cit., p.193-209.

¹⁴³ O próprio aumento das obras francesas contemporâneas nas coleções deve ser interpretado, por exemplo, através da evolução das formas de sociabilidade entre essas figuras no espaço mundano dos salões. Guichard, op. cit., p.227.

¹⁴⁴ Lilti, op. cit., p.329-30. Falaremos mais profundamente sobre o embate entre o âmbito público e privado no Capítulo 3 deste trabalho.

recíprocas se dá por meio de um equilíbrio movediço de tensões. Um exemplo disso é a lógica da distinção social, muito forte nessa sociedade. Essa lógica funciona por meio do processo de interiorização individual dos modos de agir, de proibições e restrições, em que o poder e o prestígio são estabelecidos também pelo reconhecimento dos outros e marcados pela oposição entre aristocracia e burguesia. Isso motiva Elias a falar de uma “compulsão por representar”. Dessa forma, é também por meio do estilo e da aparência (signos de pertencimento e sucesso individual) que a nobreza francesa foi se definindo, aperfeiçoando e perpetuando. A ostentação da sociedade aristocrática está intimamente associada às lutas pelo poder, encaixada nas entranhas do aparelho de dominação e coerção social.¹⁴⁵

Tocqueville vê em 1789 um enorme afastamento entre o burguês e o fidalgo. Embora o crescimento econômico tenha proporcionado à burguesia uma possibilidade de ascensão social, e com ela uma maior aproximação das ideias, gostos, influências e prazeres, ambos os grupos buscavam maneiras de se diferenciar e afastar-se de seus adversários:

[...] a barreira que separava a nobreza francesa das outras classes, embora muito fácil de ser cruzada, era sempre fixa e visível, sempre reconhecida por sinais evidentes e odiosos para quem estava de fora. (...) Portanto, o sistema de enobrecimento, em vez de diminuir o ódio dos plebeus contra o fidalgo, aumentava-o desmedidamente. Aguçava-o com toda a inveja que o novo nobre inspirava em seus antigos iguais.¹⁴⁶

Consideramos que o desenvolvimento da *politesse* ao longo do XVIII esteve associado à introdução de um critério de distinção e mérito que não dependia de uma hierarquia estabelecida, passando logo a se tornar um marca indelével de toda essa sociedade francesa, de sua civilidade e progresso. Nesse sentido, o conceito de “violência simbólica” desenvolvido por Lilti nos é bastante pertinente. Contradizendo a tese da confluência harmoniosa das elites no final do século XVIII, esse autor também afirma que a busca do prestígio pelas elites enriquecidas se dava a partir da possibilidade de imitação do modo de vida da aristocracia, porém, na prática, a desigualdade social continua agindo através das hierarquias da sociabilidade mundana, perpetuando assim a dominação aristocrática. Às vésperas da Revolução, era perceptível uma espécie de “ficção igualitária”, ou seja, “de um jogo de ‘como se’ permitido pelos

¹⁴⁵ Elias, op. cit., p.85-96.

¹⁴⁶ Tocqueville, op. cit., p.100.

homens do *monde* somente na medida em que seu amor-próprio não estivesse em jogo.”¹⁴⁷ Desse modo, ao contrário do que defendeu Craveri, a prática da polidez não seria um comportamento que iguala, mas sim que evidencia as distâncias sociais, apenas amenizando seu caráter mais chocante. Daí vem a importância da etiqueta, como bem analisou Norbert Elias, inserida nesse contexto como um verdadeiro campo de batalha entre personagens socialmente próximos.¹⁴⁸

Porém, em torno de 1789, Vivant Denon vivia longe das lutas escancaradas que se desenrolavam em Paris. Permaneceria na Itália, que se encontrava “inclusive em marcha lenta, na Veneza dos palácios, dos salões, dos cafés, das máscaras, das festas, das músicas,”¹⁴⁹ nessa vida de prazeres mundanos, a la *Ancien Régime*, relacionando-se com artistas e escritores, vivendo da renda de sua terra (e da produção de vinho que manda trazer de sua região natal, periodicamente, para vender ao *grand monde* veneziano) até que o turbilhão da Revolução e do Terror o tirasse de sua zona de conforto.¹⁵⁰

Conforme já comentamos, Vivant Denon foi um homem de múltiplos aspectos. Mesmo nos períodos em que participou intensamente do *grand monde*, quer parisiense, quer veneziano, a sua paixão pela arte manifestava-se, como foi possível perceber com base nos excertos aqui apresentados, tornando-o irrequieto e nos mostrando características que vão além daquelas de um *homme aimable*. Em uma de suas cartas, afirmou: “Eu só me encontro verdadeiramente bem trabalhando. Eu não espero nada de todo o resto e todos os deveres da sociedade me parecem corveias ao mesmo tempo inúteis e no entanto indispensáveis”.¹⁵¹ A arte teve tanta importância em sua vida

¹⁴⁷ “d’un jeu du ‘comme si’ permis par les hommes du monde tant que leur amour-propre n’était pas en jeu”. Lilti, op. cit., p.157.

¹⁴⁸ Segundo Lilti, o defensor mais ferrenho da teoria da confluência das elites é Guy Chaussinand-Nogaret: Id., *La noblesse au XVIIIe siècle*. Paris: Hachete, 1976; Id., *Histoire des élites en France du XVIe au XIXe siècle*. Paris: Tallandier, 1991. Lilti não deixa de notar que, embora o funcionamento da distinção mundana reproduza as dinâmicas da aristocracia de corte, ele possui brechas que permitiram a ascensão de alguns personagens que, por nascimento, não conseguiriam fazer parte dessa sociedade. Lilti, op. cit. Sobre esse tema ver também Mathieu Marraud, *La noblesse de Paris au XVIIIe siècle*. Paris: Seuil, 2000. Sobre o desenvolvimento da *politesse* no século XVIII cf. Craveri, op. cit. Sobre as formas de distinção da sociedade de corte cf. também Elias, op. cit.

¹⁴⁹ “En 1788 todavía estamos, incluso a marcha lenta, en la Venezia de los palacios, los salones, los cafés, las máscaras, las fiestas, las músicas”. Sollers, op. cit., p.129.

¹⁵⁰ Nesse período, Denon conviveu, por exemplo, com o escultor Canova e com o poeta Ippolito Pindemonte – que afirmou ser Denon um homem “de talent, versé dans l’antiquité et dans les beaux-arts, et graveur très habile d’eaux-fortes, aimable et aimé à Venise aussi, où il demeura long-temps.” *Lettera di Pindemonte a Saverio Bettinelli*, 29 de julho de 1805. Citado e traduzido para o francês por Galliani e Tagliani (orgs.) *Lettres à Isabella...* op. cit., p.19, n.8.

¹⁵¹ “Je ne me trouve plus bien qu’en travaillant. Je n’attends rien de tout le reste et tous les devoirs de société me semblent autant de corvées aussi inutiles qu’indispensable, cependant”. Denon, *Lettres à Isabella*, op. cit. Bolonha, 14 de julho de 1789.

quanto os demais aspectos que acabamos de considerar neste capítulo. Por isso, no próximo tópico, será analisado primordialmente esse tema.

“Eu não direi mais nenhuma palavra e fico satisfeito quando chega a hora de deixar a sociedade”.¹⁵²

¹⁵² Ibid. “*Je n’ai jamais un mot à dire et je suis enchanté quand l’heure de quitter la société est arrivée.*” Bolonha, 21 de julho de 1789.

1.2. Aspectos do gosto: o fenômeno do colecionismo no século XVIII, *Grand Tour* e a *Antichità Classica*

É possível apreender alguns aspectos do gosto de Vivant Denon a partir da leitura de seus escritos. Esses aspectos serão importantes para compreendermos o repertório artístico partilhado por ele com seus contemporâneos e utilizado posteriormente em sua atuação na esfera pública da sociedade francesa pós-revolucionária. A prática do colecionismo privado, bem como seus conceitos sobre a arte e antiguidade podem ser estudados na forma de experiências adquiridas em suas viagens pela Itália, ricamente elucidadas por seus relatos, bastante completos. É possível ainda definir a influência de algumas correntes teóricas para melhor compreender seus diálogos e suas particularidades em relação ao seu tempo; em particular, foi possível discernir uma maior influência das preceptivas de dois agentes intermediários do circuito das artes: o conde de Caylus e Winckelmann, sobre o que discorreremos mais detalhadamente.¹⁵³

Colecionar na Idade Moderna

O ato de colecionar foi muito marcante por toda a vida de Denon, tanto em seu aspecto particular quanto público, ao ajudar a construir um modelo de colecionismo que se estendeu ao longo de todo o século XX. No início da Idade Moderna, a maneira de se apropriar das obras e objetos considerados valiosos se alterou – bem como as condições de mercado e a relação entre artista e clientela – como resposta às novas necessidades intelectuais e à experiência do olhar na Renascença.¹⁵⁴ Foi nesse momento que surgiram as primeiras soluções para problemas de interpretação, apresentação e disposição de objetos.¹⁵⁵ Com a Reforma religiosa, iniciou-se em algumas regiões da Europa um

¹⁵³ Reiteramos que se compreende como agentes intermediários tais figuras que, como Denon, mediavam as relações estabelecidas entre arte (sua produção) e sociedade (sua recepção).

¹⁵⁴ Cf. Michael Baxandall. *O olhar renascente. Pintura e experiência social na Itália da Renascença*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

¹⁵⁵ Nesse momento, porém, os locais onde as coleções eram armazenadas se assemelhavam muito mais a uma Academia do que à concepção contemporânea de Museu. A circulação de textos clássicos, como os de Plínio, o velho, chamaram a atenção para o exame de coleções, comparações e análises de objetos e

processo de secularização que transformou consideravelmente as coleções do período: ampliou-se a circulação de objetos – desligados agora de seus atributos ritualísticos ou sacralizantes –, que passaram a estar à disposição de vários tipos de colecionadores. A atitude dos reformistas, com a intenção de se desligar dos objetos vindos de Roma, considerados supersticiosos, acabou beneficiando muitos colecionadores e contribuiu para a formação das *Schatzkammers*, *Wonderkamers* e *Kunstkamers* no norte da Europa, cujo modelo veio a se espalhar logo em seguida para o resto do continente.¹⁵⁶

Em meados do século XVI, a prática da organização de gabinetes de curiosidades já estava difundida entre os eruditos de toda a Europa.¹⁵⁷ Sobre esse tipo de coleção, Francis Bacon afirmou: “(...) um modelo da natureza universal transformado em privado”,¹⁵⁸ anunciando o caráter enciclopédico e pedagógico que essas coleções vão adquirir com a difusão do pensamento iluminista – que propôs novas abordagens de organização, catalogação e exposição. Os gabinetes principescos foram aqueles que mais rapidamente adquiriram um caráter de microcosmo, no qual o próprio soberano e sua família representavam o centro, enquanto os gabinetes de cidadãos privados possuíam coleções tão vastas quanto permitisse seu próprio alcance social: “[as coleções] funcionavam como paradigmas visuais que recriavam simbolicamente a ordem do mundo e o espaço de exercício de seu poder”.¹⁵⁹ No século XVIII, surgem as coleções com focos mais específicos e um maior número de classificações e sistematizações, mas ainda com pretensões universalistas.¹⁶⁰

A acumulação de objetos e obras de arte também funcionava como um espelho da fortuna do dono, adquirindo um crescente valor monetário e influenciando o desenvolvimento de um mercado específico e de uma alta demanda de colecionadores privados, que buscavam reconhecimento e ascensão social. Para Maria Teresa Fiorio, o colecionismo de corte foi aquele que levou mais a fundo a finalidade de ostentação. Ali,

espécies. Arthur MacGregor. *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the sixteenth to nineteenth century*. Yale University, 2007.

¹⁵⁶ Os títulos em alemão referem-se aos gabinetes de tesouros, de maravilhas e das artes, respectivamente. Arthur MacGregor, op. cit.

¹⁵⁷ Cf. Arnaldo Momigliano. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. Bauru: EDUSC, 2004. Em seu terceiro capítulo, Momigliano discorre sobre as origens do pensamento antiquário entre os colecionadores do Renascimento e da Idade Moderna.

¹⁵⁸ “(...) *a modelo of universal nature made private*”. Francis Bacon, *Gesta Grayorum*. Apud MacGregor, op. cit.

¹⁵⁹ Ulpiano Bezerra de Menezes. “Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.2, 1994, p. 9-42.

¹⁶⁰ John Locke afirmou, em seu *Ensaio acerca do entendimento humano*, de 1690, que o ato da formação da coleção seria ele próprio caracterizado como uma atividade fundamental no desenvolvimento do entendimento. Locke apud MacGregor, op. cit., p.56.

a coleção era orgulho de seu proprietário e mostrada a um círculo restrito de dignitários, *connoisseurs* e aristocratas.¹⁶¹

Assim, o século XVIII foi palco de um considerável crescimento das coleções e galerias, bem como da emergência de uma importante clientela. Entre 1700-1720 e 1750-1790, o número de gabinetes em Paris passou de 149 para 467.¹⁶² As coleções passaram a funcionar ainda mais como justificativa para encontros sociais. Nesses ambientes, a sociedade refinada poderia se entreter e os eruditos poderiam interagir. É possível compreender o tratamento dado aos objetos materiais a partir de sua relação com o funcionamento da sociedade da corte: “enquanto nós frequentemente coisificamos e objetivamos tudo o que é pessoal, os cortesãos tinham tendência a personalizar também as coisas; pois sempre estavam interessados em primeiro lugar nas pessoas e nas suas inter-relações”.¹⁶³ Aqui, podemos retomar a discussão desenvolvida no tópico anterior sobre o papel fundamental da representação e da ostentação na sociedade aristocrática: a coleção pode ser entendida como mais um mecanismo de afirmação social, através do qual alguns reafirmavam seu prestígio e sua posição, e outros tentavam galgá-los – e inserida, portanto, na luta simbólica por prestígio e reconhecimento. Enquanto a nobreza se definia social e culturalmente com o suporte da cultura material, a burguesia permaneceria oligárquica, tendendo à imitação da aristocracia, após a abertura da possibilidade de ascensão social.¹⁶⁴

O estilo de vida que teve seu apogeu no rococó, e que se refinaria mais sobriamente no estilo próprio da corte de Luís XVI, “havia sido o dispêndio, em todos os registros da vida material, da vida sensível e da vida intelectual”.¹⁶⁵ Citando novamente as memórias da pintora Elisabeth Vigée-Lebrun, podemos observar uma passagem bastante elucidativa a esse respeito. Comentando sobre o famoso retrato que pintara de Isabella Teotochi e lisonjeada com os elogios realizados por Denon, Vigée-Lebrun escreveu:

¹⁶¹ Maria Teresa Fiorio. *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*. Milão/Torino: Bruno Mondari e Pearson Italia, 2011. Sobre o caso italiano, cf. Francis Haskell. *Mecenas e Pintores. Arte e sociedade na Itália barroca*. São Paulo: Edusp, 1997.

¹⁶² Pomian, *Collectionneurs...* op. cit., p.146.

¹⁶³ Elias, op. cit., p.177.

¹⁶⁴ Donald Lowe. *Historia de la percepción burguesa*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996. Sobre a composição socioprofissional dos colecionadores, Pomian afirma que, depois de 1750, 22% eram cortesãos, 16% financistas, 12% artistas, 10% burgueses e 9% eruditos e antiquários. Pomian, *Collectionneurs...* op. cit., p.146.

¹⁶⁵ Starobinski, op. cit., p. 24.

Sr. Denon, tendo visto minha *Sibylle*, insistiu muito para que eu o deixasse expô-la em sua casa, a fim de mostrá-la a seus conhecidos. Resultou que muitos estrangeiros vieram ver esse quadro, que fez sucesso em Veneza, para minha satisfação. Sr. Denon me pediu também que eu fizesse o retrato de sua amiga, madame Marini, e eu tive muito prazer em pintar essa linda mulher.¹⁶⁶

Nesse trecho, podemos notar que Denon não só elogia a pintura de Vigée-Lebrun; ele também faz questão de “mostrá-la a seus conhecidos”. Essa atitude denota a importância da ostentação entre os membros da aristocracia e seu reflexo na posse e na exposição de obras de arte. Em uma de suas cartas para Isabella, visitando as coleções florentinas, Denon exaltou o legado cultural dos Médici e afirmou: “Realmente, só as ciências, as letras e as artes immortalizam!”¹⁶⁷ Essa afirmação pode ser compreendida à luz desse debate sobre o status social pessoal que a obtenção de conhecimento e obras de arte pode gerar, mas também deve ser pensada em relação à afirmação de uma figura pública, um príncipe ou outra espécie de governante – ideia que, como veremos, reproduzirá ao dirigir a administração dos museus napoleônicos. No caso dos Médici, como é sabido, a afirmação do poder do clã era, por sua vez, certificada pelas artes.

Por outro ângulo, Starobinsky realiza uma interessante aproximação entre a sensibilidade da aristocracia e o sentimento de finitude. Em uma análise da libertinagem, afirma que a busca insaciável pelo prazer e o incontrolável anseio pelo dispêndio dissipavam as energias da nobreza e a conduziam para seu próprio aniquilamento. Para esse autor, às vésperas da Revolução, havia nesse universo “uma secreta convivência com a condenação que o atingia de fora. Até em seus prazeres mais excessivos, ele é atormentado pelo sentimento da morte e pelo fascínio do fim.”¹⁶⁸ Judith Nowinski também discorre na mesma direção, afirmando que o hedonismo é a cartada final dessa aristocracia que está prestes a conhecer seu desfecho, daí a necessidade de expressar urgentemente seus instintos e a busca pelo prazer. Essa sensibilidade se manifesta na literatura, nas artes e no próprio modo de vida, através das manifestações materiais dos prazeres e das paixões.¹⁶⁹ Nesse sentido, as coleções

¹⁶⁶ “M. Denon, ayant vu ma Sibylle, me pria instamment de la lui laisser exposer chez lui, afin de la montrer à ses connaissances. Il s'ensuivit que beaucoup d'étrangers allèrent voir ce tableau, qui eut du succès à Venise, à ma vive satisfaction. M. Denon m'avait aussi priée de faire le portrait de son amie, madame Marini, et je pris grand plaisir à peindre cette jolie femme.” Elisabeth Vigée-Lebrun. *Souvenirs*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835, Tomo 2, Cap. IX.

¹⁶⁷ “Il n'y a réellement que les sciences, les lettres et les arts qui immortalisent!”. Denon, *Lettres à Isabella*, op. cit. Florença, 31 de agosto de 1789.

¹⁶⁸ Starobinsky, op. cit., p.25

¹⁶⁹ Nowinski, op. cit., p.120-5.

podem ser entendidas como um desejo de permanecer, um reflexo desse sentimento de finitude.

Mais uma relação entre coleção e libertinagem pode ser notada em uma das raízes do colecionismo moderno: os círculos dos *libertins érudits* na França do século XVII, cujos membros, muitos deles médicos, se interessavam por curiosidades, obscuridades e “fatos disparatados”.¹⁷⁰ Esse hedonismo e essa busca pela beleza característicos da sociedade de corte foram também analisados sob a ótica política de Tocqueville:

Os franceses de então amavam a alegria e adoravam o prazer; eram talvez mais desregrados em seus hábitos e mais desordenados em suas paixões e ideais que os de hoje; mas ignoravam esse sensualismo moderado e decente que vemos. Nas classes altas, ocupavam-se bem mais em embelezar sua própria vida do que em torná-la cômoda, em ilustrar-se do que enriquecer.¹⁷¹

Dessa forma, o valor simbólico contido nos objetos que figuram nas coleções do período é um elemento que não devemos ignorar. Ao estudar as manifestações da cultura material e da prática do colecionismo ao longo dos séculos, Pomian desenvolve o conceito de “semióforos” para designar as peças que contêm significados que vão além de sua materialidade.¹⁷² Para Susan M. Pearce, existe uma “potência emocional” que reside nos objetos supostamente mortos. Seu significado se encontra justamente entre a sua condição material e a realização ou o sentimento que ele evoca.¹⁷³

Na mesma direção, Ulpiano Bezerra de Menezes afirma que os objetos podem ser entendidos como expressões simbólicas das identidades, atentando, por exemplo, para as posses materiais como instrumentos de percepção e construção da realidade social – como ocorre no caso da identificação criada pela cultura aristocrática. Nesse

¹⁷⁰ Momigliano, op. cit. Cf. René Pintard. *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVII siècle*. Paris: Boivin, 1943

¹⁷¹ Tocqueville, op. cit., p.129. E, como retomaremos mais adiante, “Mas se essa espécie de liberdade desregrada e malsã preparava os franceses para derrubar o despotismo, tornava-os menos adequados que qualquer outro povo, talvez, para fundar em seu lugar o império pacífico e livre das leis.” Ibid, p.131.

¹⁷² “*Tous les sémiophores sont des objets bifaces: ils ont un aspect matériel et un aspect sémiotique. L’aspect matériel d’un sémiophore, comme tout objet, est l’ensemble de ses caractères physiques (...). Quant à l’aspect sémiotique d’un sémiophore, ce sont essentiellement des caractères visibles censés renvoyer à quelque chose qui n’est pas là pour l’instant ou qui est carrément posé como invisible.*” Krzysztof Pomian. *Des saintes reliques à l’art moderne*. Paris: Gallimard, 2003, p.156-7.

¹⁷³ Susan M. Pearce, “Objects and meanings; or narrating the past”. In: Susan Pearce (org.) *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 2001.

sentido, os objetos têm uma função importante na objetivação e na estabilização do indivíduo, ao passo que representam o papel social de seu proprietário.¹⁷⁴

Assim, a construção de uma identidade, mesmo pessoal, é também indispensável como suporte ao status social: “A imagem que um indivíduo faz de si mesmo será utilizada para justificar ou reclamar certa partilha de direitos e obrigações.”¹⁷⁵ Nesse aspecto, a teatralização da vida social, que é encenada por Vivant Denon primeiramente nos espaços privados (que posteriormente adentrará também no âmbito público, como veremos), pode ser entendida por meio dessa relação entre identidade e poder; e sua afirmação se dá através da cultura material.¹⁷⁶

Portanto, devemos pensar na coleção não somente como um acúmulo de objetos ou reflexo de um gosto pessoal. Voltaremos a tratar das obras reunidas por Vivant Denon ao longo de sua vida no último capítulo desde trabalho. Neste ínterim, sua trajetória é sem dúvida uma ocorrência estratégica que permite vislumbrar esse fenômeno um pouco mais de perto.

Colecionador, historiador da arte, artista, erudito? – Denon e a caleidoscópica cena intelectual na Paris do século XVIII

Por ora, discutiremos algumas dificuldades que encontramos ao lidar com Dominique-Vivant Denon, pois ele se encontra na fronteira entre vários conceitos que costumam ser abordados separadamente.

Por um lado, pode-se compreender seu legado do ponto de vista do estudioso da arte, não somente na medida em que intenta escrever uma obra do gênero – denominado *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes*, publicado postumamente por Amaury Duval – mas porque se comporta como tal, o que podemos perceber nas cartas trocadas com Isabella, ou em seus relatos de viagens à Itália e ao Egito (que serão tratados na sequência) ou mesmo na proposta pedagógica de sua concepção de coleção que, como veremos, é voltada para uma narrativa do desenvolvimento das artes entre os povos. Suas peregrinações pelas cidades italianas

¹⁷⁴ Ulpiano Bezerra de Menezes. “A psicologia social no campo da cultura material”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.4, 1996, p. 283-90.

¹⁷⁵ Ulpiano Bezerra de Menezes. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objeto (de ação) a objeto (de conhecimento)”. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, n.1, 1993, p.209.

¹⁷⁶ Sobre a associação entre identidade e acumulação de posses, cf: George Stocking Jr. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

são marcadas por um intenso trabalho, mesmo que em detrimento da vida social, tão importante para o homem do século XVIII.¹⁷⁷

Por outro viés, podemos pensar em sua atuação a partir das relações sociais que se estabelecem em torno do mercado de arte – assunto do próximo capítulo – ou através da encenação o papel de *amateur d’art* ou de curioso, enfronhado nas práticas da *bonne société*. Por fim, suas ações e seu conhecimento, antes voltados ao lazer, passam a ser, após a Revolução, instrumentos de sobrevivência, quando seu *grand monde* desmorona e ele se transfigura então em colecionador público e administrador da política cultural napoleônica, como veremos.

Os dois primeiros conceitos descritos acima nos remetem às transformações que ocorreram no circuito das artes ainda no início do século XVIII. Embora distintas, as práticas dos *amateurs* e dos estudiosos se entrelaçam diversas vezes ao longo de sua história. Foi nesse século que muitos objetos passaram a ser admirados também por suas atribuições estéticas e não somente como portadores de saberes do passado – característica muito comum dos gabinetes de curiosidades. Na direção contrária, o mercado de arte acabou por instaurar a prática da atribuição: o aumento da circulação de obras de arte à mercê de colecionadores e comerciantes gerou uma necessidade de identificação sumária de obras e artistas, que passaram a ser valorizados através de uma hierarquia muito mais social do que a partir de um exame crítico ou estético – o que se relaciona com a questão já discutida da posse de objetos como forma de afirmação de status e prestígio. Pomian explica a paradoxal consolidação de uma história da arte nesse período em torno de “verdadeiros *connoisseurs*”, a partir do imperativo de se contrapor a essa tendência da atribuição praticada pelos comerciantes e curiosos.¹⁷⁸

O modelo de erudição instituído com Anne-Claude-Philippe, conde de Caylus,¹⁷⁹ na cena parisiense do período, foi uma influência importante para Vivant Denon – que o conheceu pessoalmente quando jovem, tendo frequentado seu ateliê logo antes de sua morte – e sua geração.¹⁸⁰ Caylus realizava uma crítica à sujeição total da

¹⁷⁷ A referência à obra de Amaury Duval encontra-se detalhada na nota 68.

¹⁷⁸ Pomian, *Collectionneurs, amateurs...* op. cit.

¹⁷⁹ Anne-Claude-Philippe Caylus (1692-1765) foi um famoso colecionador, antiquário e gravurista. De origem nobre, é autor de uma obra bastante influente na época: *Recueil d’antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises*. (Paris, 1759). Alden Gordon aponta Caylus como uma prefiguração de Denon e possível influência para o mesmo. Alden Gordon. “Un homme de l’Ancien Régime: Denon dans le milieu des courtisans, des diplomates et des amateurs au cours de ses premières années à Paris”. In: Gallo (org.), *Les vies...* op. cit., p.37-56.

¹⁸⁰ Mauriès, op. cit. Segundo Jean Chatelain, seu contato foi mais intenso com os seguidores de Caylus do que com o próprio, que morrera quando Denon ainda era bastante jovem. Chatelain, op. cit.

arte à história; para ele, os monumentos antigos eram prova da expressão do gosto, e não somente portadores de saberes do passado: os documentos deveriam auxiliar na interpretação das artes, e não o contrário.¹⁸¹ Assim, priorizava os aspectos cognitivos e técnicos das produções artísticas, sendo responsável, entre outras coisas, pela difusão do gosto pela Antiguidade clássica na França e pela ideia de que um *amateur* poderia se transformar em um conhecedor graças aos aspectos racionalizantes da arte – vista como mistura de sentimento e saber. Citando Caylus, Pomian escreve: “Ao aperfeiçoar seu gosto, fazendo cópias e desenhos e frequentando os pintores, o *amateur* se encontra em ‘condição de falar da pintura e dos pintores com uma precisão e um sentimento fundados no conhecimento da natureza e de suas proporções comparadas com as elegantes medidas que os gregos nos deixaram em suas belas estátuas.’”¹⁸²

Porém, para Caylus e seus seguidores, o lugar privilegiado da arte entre os antigos estava relacionada à sua primazia temporal, e portanto ainda existia a ligação com a história e a tradição, ao contrário do pensamento dominante entre os *philosophes*.¹⁸³ Duas figuras bastante influentes dentre esses últimos, por sua vez, foram Denis Diderot e Friedrich Melchior Grimm, que acentuavam a importância da inspiração e do entusiasmo, dissociando a genialidade do estudo e aproximando-a da sensibilidade.¹⁸⁴ Os chamados *amateurs d’art* foram considerados pelos *philosophes* figuras gananciosas que, sem critérios, acumulavam objetos. Para teóricos como Diderot e Grimm, essas figuras não teriam habilidades nem discernimento para adquirir obras que muitas vezes eram compradas somente pela fama do artista e não por uma verdadeira apreciação estética.¹⁸⁵

¹⁸¹ Segundo Momigliano, os antiquários anteriores a Caylus estavam convencidos de que se deveria examinar os objetos do passado de uma maneira científica, diferente do trabalho realizado pelos historiadores, muito envolvidos em debates políticos e religiosos. Surge uma nova espécie de pirronismo, pregando que os objetos falam por si só. A aproximação entre antiquários e historiadores só se deu no século XVIII. Momigliano, op. cit.

¹⁸² “Lorsqu’il perfectionne son goût en faisant des copies et des dessins et en fréquentant les peintres, l’amateur se trouve en état de parler de la peinture et des peintres avec une justesse et un sentiment fondés sur la connaissance de la nature et de ses proportions comparées avec les élégantes mesures que les Grecs nous ont laissées dans leurs belles statues”. Caylus apud Pomian, *ibid.*, p.157.

¹⁸³ O conflito se estende até a oposição entre história antiga e história moderna, já que os filósofos viam essa primeira como uma ciência vaga e inútil de datas e fatos passados. Pomian, *Collectionneurs...* op. cit.

¹⁸⁴ Podemos notar tal percepção em suas cartas. Diderot fora mais idealista em sua juventude, mas, ao longo da vida, foi tendendo mais em direção a essa apreciação sensível. Cf. Denis Diderot, Friedrich Melchior Grimm. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot depuis 1753 jusqu’en 1790*. Paris, 1829.

¹⁸⁵ Diderot escreveu: “Ah! Mon ami, la maudite race que celle des amateurs!”. Diderot, *Oeuvres*, Paris: Robert Laffont, 1994-1997, t. IV, p.520, apud Guichard, p.305. Pomian esclarece algumas definições em torno dos conceitos *collectionneurs*, *amateurs* e *curieux* – considerados pela *Encyclopédie* como verdadeiros acumuladores – em oposição aos eruditos e *connoisseurs*. Charlotte Guichard traz a mesma análise, apontando para o anseio da totalidade dos curiosos, o exercício do gosto pelos *amateurs* e a

Charlotte Guichard afirma: “A politização das críticas do Salão, o alargamento das sociabilidades artísticas e eruditas e as novas formas de lazer urbano, afetadas pelo consumo de bens culturais, colocaram em questão o modelo de *amateur* às vésperas da Revolução francesa.”¹⁸⁶ Já na década de 1760, os *amateurs* eram alvo de inúmeras críticas e sátiras, que foram se radicalizando ao se associarem às questões sociais e políticas. Diderot, por exemplo, não divergia somente das escolhas artísticas dos *amateurs*, mas criticava sua atuação como intermediários entre o público e os artistas (ou até mesmo entre o artista e sua obra), que colocava o gênio criador desses últimos sob tutela, como uma nova forma de dependência socioeconômica.¹⁸⁷ Cochin, em suas memórias, critica explicitamente a “tirania” de Caylus, que prefere exercer na “pequena república das artes” a superioridade social que lhe foi conferida por nascimento, em vez de usufruí-la na corte.¹⁸⁸ É a partir daí que, contra a restrição de tais espaços de sociabilidade dominados pelos *amateurs*, surge a crítica contra a própria instituição acadêmica – que estaria infestada pelas relações de proteção e favor – e os *philosophes* passam a defender a abertura de um espaço público para as artes e para o exercício do gosto.¹⁸⁹

De fato comentava-se que Denon se aproveitava de sua posição social para enriquecer sua coleção privada. Porém, um artigo publicado no periódico *Le Globe* em 1826 mostra-o estabelecendo relações com artistas que frequentemente o presenteavam com suas obras por afeição e confiança – mostrando que tais presentes não eram garantia da proteção do então *directeur*, a quem bastava o envaidecimento causado por esses presentes:

Assim, com todos esses títulos, ele [Denon] usufruía de uma afeição sincera dos artistas, contentes de ter como chefe um homem justo, generoso e capaz de julgá-los. Presume-se que,

capacidade de discernimento e julgamento dos *connoisseurs*. “En 1792, le Dictionnaire des arts de peinture résume cette hiérarchie des valeurs associées aux pratiques de la prédilection: ‘on est connoisseur par étude, amateur par goût, et curieux par vanité’”. Guichard, op. cit., p.17

¹⁸⁶ “La politisation des critiques de Salon, l’élargissement des sociabilités artistiques et savantes et les nouvelles formes du loisir urbain, affectées par la consommation des biens culturels, remettent en cause le modèle de l’amateur à la veille de la Révolution française”. Guichard, op. cit., p.301.

¹⁸⁷ Guichard cita a conferência proferida por Caylus, “De l’amateur”, onde este teorizou a importância da relação de proteção e conselhos dos *amateurs* em relação aos artistas, fundada na competência artística e status social. Guichard, op. cit., p.306. Já o *Salon* de 1767 de Diderot evidencia a dimensão social da crítica, ao passo que discute longamente a relação das artes com o luxo: o “petit goût” das elites financeiras seria responsável pela degradação do talento do artista. Denis Diderot, *Salons*. (Edição de Michel Delon. Paris: Gallimard, 2008).

¹⁸⁸ *Mémoires inédits de Charles-Nicolas Cochin sur le comte de Caylus, Bouchardon, les Slodtz*. Editado por C. Henry, Paris: Baur, 1880.

¹⁸⁹ Cf. Guichard, op. cit.

nesses quinze anos, sua coleção deve ter sido enriquecida com inúmeros presentes, mas esses presentes não eram, como muitas vezes ocorria, o tributo necessário para obter dele um olhar de proteção. Eu não penso que jamais tenha ocorrido a um artista, oferecendo uma de suas obras ao Sr. Denon, que ele assim atraísse seu favor; ele sentiria apenas o prazer de lhe prestar homenagem.¹⁹⁰

Ainda nas últimas décadas do século XVIII, outro aspecto dessas críticas foi a censura ao gosto dos *amateurs*. Sua figura era constantemente associada ao “*mauvais goût*” ou “*petit goût*”, à moda, ao capricho e à individualização do gosto em contraposição ao “*grand goût*”, cujos fundamentos se assentavam sobre a estética da razão, valores cívicos e morais.¹⁹¹ O bom gosto passa a ser associado à defesa de uma arte patriótica ao adquirir uma significação política para os *philosophes* – e se confunde com as críticas às próprias instituições do Antigo Regime – às vésperas da Revolução, definindo-se pela defesa da Escola francesa em detrimento da alemã, holandesa ou italiana, por exemplo, e da pintura histórica no lugar da pintura de gênero.¹⁹²

Denon supostamente teria participado dessa polêmica. Seus biógrafos afirmam que ele escreveu uma resenha sobre o salão de 1787.¹⁹³ Segundo Sollers, sua crítica defendia a escola francesa e elogiava Watteau, Fragonard e David – ou seja, tanto artistas associados ao gosto aristocrático quanto ao gosto patriótico.¹⁹⁴ Citando-o, Lady Morgan afirma que Denon acreditava não se poder deixar enganar pelos julgamentos gerais:

Essas duas pequenas peças [uma delas de Sébastien Bourdon e outra de Antoine Vateau] mostram que não se deve jamais julgar um pintor antes de ter visto aquilo que ele fez de mais

¹⁹⁰ “Enfin, à tous ces titres, il joignait l'affection sincère des artistes, heureux d'avoir pour chef un homme juste, généreux et capable de les juger. On présume bien que pendant ses quinze années, sa collection dut s'enrichir de nombreux cadeaux, mais ces cadeaux n'étaient pas, comme trop souvent, le tribut nécessaire pour obtenir de lui un regard de protection. Je ne pense pas qu'il soit jamais venu à l'idée d'un artiste, offrant un de ses ouvrages à M. Denon, qu'il attirait par là sa faveur, il ne sentait que le plaisir de lui rendre hommage”. *Le Globe*, 6 de maio de 1826, apud Peronnet, op. cit., p.755-6.

¹⁹¹ Cf. Annie Becq. *Genèse de l'esthétique française moderne: de la raison classique à l'imagination créatrice 1680-1814*. Paris: Albin Michel, 1994.

¹⁹² “Pourquoi faut-il qu'un tableau, pour avoir entrée chez eux, soit Italien ou Flamand, qu'il date de bien loin, qu'il porte un nom qui leur soit étranger?” Abade Garigue, 1753, Paris, apud Guichard, op. cit., p.312. O historiador Colin Bailey é um dos autores para quem o momento pré-revolucionário marca uma ascensão do sentimento patriótico e de defesa da Escola Francesa. Para ele, esse é um acontecimento que pode ser medido não somente pelas críticas dos *Salons*, mas também pela composição das coleções da época, que, estimuladas também pelo crescimento do mercado de artes na segunda metade do século XVIII, passaram a contar com um número crescente de artistas contemporâneos franceses. Bailey, op. cit.

¹⁹³ Infelizmente não nos foi possível localizar esse documento, portanto consideramos algumas afirmações dos biógrafos sobre esse assunto.

¹⁹⁴ Sollers, op. cit., p.129. Podemos facilmente corroborar essa afirmação, observando a presença desses artistas no inventário de Denon.

belo, pois nesses dois quadros se encontram, mesmo com o mau estilo do século, a cor sublime de Ticiano, o acabamento preciso de Leonardo da Vinci e a elegância de Parmigianino.¹⁹⁵

Era um *amateur* (ou ainda um *artiste-amateur*) inserido nas práticas da *bonne société*, interessado em ostentar seus quadros, como um bom colecionador, (conforme vimos, por exemplo, no excerto retirado das memórias de Vigée-Lebrun), exibindo objetos exóticos às damas da alta sociedade.¹⁹⁶ Mas Denon não foi somente um acumulador de peças, contrariando a febre dos colecionadores que adquiriam obras pela fama ou pelo valor financeiro. Nas palavras de Lady Morgan: “Sr. Denon, em sua coleção de quadros, parece ter sido guiado pelo gosto mais do que pela fortuna. Ela só contém um pequeno número daqueles aos quais uma série de séculos atribuiu um valor enorme.”¹⁹⁷

Para tentar compreender Vivant Denon, essas perspectivas devem ser olhadas em conjunto, e não separadamente. Em seus escritos, podemos observar afirmações que exaltam tanto a ciência e o desenvolvimento da técnica artística, sua história e progresso, quanto considerações sobre o deleite provocado pelas obras, e sobre a relevância dessa fruição para o processo de aquisição das obras:

Eu não me propus outro objetivo que aquele de satisfazer meu gosto, outro plano de economia que o de me comprar somente coisas belas (...) Guiado por meu instinto, aquilo que eu não possuía e que me dava prazer me parecia importante. Os marcos estabelecidos me fizeram ver as

¹⁹⁵ “*Ceux deux petites pièces montrent qu’il ne faut jamais juger d’un peintre, avant d’avoir vu ce qu’il a fait de plus beau, puisque dans ces deux tableaux on trouve, même avec le mauvais style du siècle, la couleur sublime du Titien, le fini précieux de Léonard de Vinci, et l’élégance du Parmesan*”. Denon apud. Lady Morgan, op. cit., p.98.

¹⁹⁶ Sobre o exotismo ao qual eram associadas suas peças orientais, Lady Morgan afirmou que Denon possuía tudo o que havia “*de précieux, de rare et de curieux; tout ce qui pourrait satisfaire les fantasies exagérées des dames du temps, du spectateur qui ne rêveroit que pagodes, tourner la tête d’un petite maîtresse, et aller audelà des désirs de l’enfant gâté qui, après avoir épuisé toutes les espèces de joujoux, pleure pour avoir la lune.*” Lady Morgan, op. cit., p.101.

¹⁹⁷ “*M. Denon dans sa collection de tableaux, paraît avoir été guidé par le goût plutôt que par la fortune. Elle n’en contient qu’un petit nombre de ceux auxquelles une série de siècles a attaché une valeur énorme*”. Lady Morgan, “*L’hôtel du Baron Denon*”, In: Mauriès, op. cit., p.97. O seguinte trecho também nos permite vislumbrar a afirmação de sentimento e emoção sinceros proporcionados pela observação de obras: “*Est-ce que je ne te montrerai jamais tout cela, est-ce que je ne te ferai jamais partager mon enthousiasme et ne t’entendrai pas dire que les formes ne sont pas la partie divine de l’art, que c’est l’expression qui arrive à l’âme, que la couleur et la forme ne sont que les parties sensuelles, que c’est l’expression qui est la partie sentimentale, celle qui émeut, celle qui fait oublier que c’est le produit de l’ouvrage des mains mais une espèce de commotion de l’âme de l’artiste avec la vôtre*”. Denon, *Lettres à Isabella*, op. cit. Paris, 2 de dezembro de 1794. Essa carta específica contém muitos elogios aos pintores nórdicos.

lacunas; e eu busquei preenchê-las, tanto quanto meus meios e as circunstâncias m'o permitissem.¹⁹⁸

Denon estava atento aos conceitos e debates de sua época (fala, por exemplo, no “mau estilo do século”), mas seu gosto e sua atuação não são facilmente classificáveis dentro dos grupos de *amateurs*, eruditos, curiosos ou *philosophes*. Seu exemplo nos dá a dimensão da artificialidade que há por trás de tais divisões. A partir da compreensão dessa pluralidade poderemos melhor compreender o trajeto que o levou até o cargo de diretor dos museus.

Antichità Classica no debate teórico do século XVIII

*Familiarizei-me com os negócios de Roma muito antes do que com os de minha própria casa. Conheci o Capitólio e sua posição antes de conhecer o Louvre, e o Tibre antes do Sena. Meditei mais sobre as condições e fortunas de Lucullus, Metellus e Scipio do que de muitos de nossos próprios homens.*¹⁹⁹

Montaigne

Uma das maneiras de interpretar o gosto pelo Antigo – cultivado no seio da aristocracia europeia – pode ser associando-o, em sua gênese, a uma afirmação da antiguidade da nobreza, que se legitimava por meio dos símbolos do classicismo.²⁰⁰ O exemplo do belo, transformado em virtude, também se relaciona com a busca por ideais cívicos e com a secularização da moral da elite na segunda metade do século XVIII.²⁰¹ No próximo capítulo, veremos se ele emprestou suas formas à materialização da arte da Revolução. Por ora, resta compreender melhor o que foi essa aspiração europeia pelos antiquarismos e como Denon participou dela nas últimas décadas do Antigo Regime.

¹⁹⁸ “Je ne me proposai d'autre but que celui de satisfaire mon goût, d'autre plan d'économie que de ne m'acheter que de belles choses (...) Guidé par mon instinct, ce que je ne possédais pas et qui me plaisait me parut important. Des jalons posés me firent voir les lacunes; et je cherchai à les remplir, autant que mes moyens et les circonstances me le permettaint”. Citado por Amaury Duval, “Fragment d'un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet” In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.91-2.

¹⁹⁹ Montaigne, “De la vanité”, *Essays*, cap.9, tomo 3, apud Francis Haskell e Penny Nicholas. *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2006.

²⁰⁰ Guichard, op. cit. Sobre o caso italiano, cf. Pomian, *Des saintes...* op. cit. Esta é uma possível interpretação, existem exceções, como o próprio Renascimento florentino.

²⁰¹ O mesmo sentimento levou, na direção oposta, à secularização e à privatização do barroco: o rococó. Pomian, *Des saintes...* op. cit.

A grande quantidade e a variedade de antiguidades presentes em sua coleção, bem como sua maneira de organizá-las como exemplos do desenvolvimento das artes junto aos povos antigos e seus estudos de arte clássica nos remetem novamente ao ambiente intelectual parisiense de sua época. Desde o final do século XVI, as antiguidades estão presentes nos gabinetes de curiosidades europeus. Nesse contexto, esses objetos tinham o intuito de representar não só a variedade, mas as ocorrências singulares que, por meio deles, representavam a história. A esses “monumentos do tempo”²⁰² se misturavam portanto outras muitas categoriais de peças, inclusive aquelas relativas à história natural. Nesses gabinetes a história antiga se confundia com a história universal, permitindo – usando as palavras de Pomian – “transcender o tempo e ascender à glória, equivalente profano da imortalidade”.²⁰³

Como já comentamos, a ideia de que objetos podiam ser intermediários de narrativas do passado se estende até o século XVIII.²⁰⁴ Nesse período, o estudo da Antiguidade passa a se voltar cada vez mais para sua vertente artística. Caylus, conforme já tratamos, foi um dos expoentes dessa tendência, exemplificando a divisão que ocorrera entre os antiquários eruditos – cada vez mais interessados na história natural – e os defensores da antiguidade artística.

Além de Caylus, outro importante antiquário foi o italiano Scipione Maffei.²⁰⁵ Quase vinte anos mais velho que Caylus, Maffei foi o primeiro a contribuir para uma nova orientação no estudo antiquário do século XVIII, assinalando a importância do estudo das inscrições para uma história da arte entre os antigos e dando um importante passo na direção da autonomização da pesquisa com base nos objetos em relação à pesquisa com base nos textos; e da arqueologia em relação à filosofia. Ele afirmava que os monumentos antigos eram vistos muitas vezes por seus contemporâneos como meras provas dos acontecimentos históricos, sendo que sua intenção era observar, partindo dos objetos, o progresso das artes.²⁰⁶

Por volta dos anos 1730, Maffei se envolveu em um debate acerca de uma proposta para a criação de um museu público de antiguidades em Paris, o que

²⁰² Pomian, *Collectionneurs...* op. cit., p.99.

²⁰³ “*trancender les temps et d’accéder à la gloire, équivalent profane d’immortalité.*” Ibid., p.102

²⁰⁴ Pomian afirma que essa ideia começou a erodir com a crítica dos pirronistas à autoridade do discurso dos antigos; porém, nos parece que sua presença na mentalidade dos homens do século XVIII ainda é verificável – observe-se a própria mística envolvendo, por exemplo, o relicário de Denon. Pomian, *Collectionneurs...* op. cit.

²⁰⁵ Scipione Maffei (1675-1755), além de erudito e teórico de temas culturais e artísticos – sendo considerado um especialista em antiguidades etruscas –, também foi dramaturgo e poeta.

²⁰⁶ Pomian, *Collectionneus...* op. cit., p.201-202.

exemplifica o interesse antiquário na conservação de monumentos antigos colocados à disposição do público, partindo da ideia de que a arte antiga deveria ser aberta a todos, para que se possa aprender com seu exemplo e para que os artistas possam ali se inspirar.²⁰⁷

O apoio que Caylus deu então ao projeto de Maffei de criar em Paris um museu público de antiguidades, ou seja, de abrir ao público o acesso aos monumentos que eram propriedade do rei e que só eram expostos a um número muito restrito de visitantes, mostra que, da mesma forma que na Itália, os eruditos antiquários promoveram, na França, a criação dessa nova instituição cultural.²⁰⁸

Assim, o interesse de Vivant Denon pelos antiquarismos pode ser entendido como o início de sua relação com a ideia de um museu público. O apelo pedagógico presente em seus escritos também pode ser considerado uma influência do pensamento de Caylus e de seus seguidores. Ao tratar das obras antigas, podemos notar uma influência dessa tradição antiquária em seu discurso, principalmente quando se refere à primazia dos antigos e ao estudo do progresso das artes.²⁰⁹

A transformação da cultura antiquária levada a cabo em Paris por Caylus teve um importante desenvolvimento com Winckelmann.²¹⁰ Considerado um dos primeiros historiadores da arte segundo a concepção moderna do termo, seus escritos radicalizaram as concepções sobre os princípios da arte e da beleza entre os antigos e a valorização estética das obras e monumentos, alcançando uma forte repercussão em toda a Europa.²¹¹ Como veremos, a leitura dos relatos de viagem pela Itália escritos por

²⁰⁷ Essa polêmica foi marcada por uma forte hostilidade, principalmente por parte das autoridades e da própria *Académie*. Segundo Pomian, satisfeita por lhe ter sido confiada a sala de antiguidades do palácio do Louvre, a *Académie* não estava disposta a abrir mão do que considerava um privilégio corporativo: o acesso exclusivo à sala, cujos objetos só se faziam conhecer aos demais através de comentários escritos por seus membros. Esse debate se estendeu por mais trinta anos e foi continuado por Caylus – porém, sem sucesso. Pomian, *ibid.*

²⁰⁸ “*L’appui que Caylus accorde ainsi au projet de Maffei de créer à Paris un musée public d’antiquités, c’est-à-dire d’ouvrir au public l’accès aux monuments qui étaient propriété du roi et qui n’étaient exposés qu’à un nombre assez restreint de visiteurs, montre que, de même qu’en Italie, les études antiquaires conduisaient en France à promouvoir la création de cette institution culturelle nouvelle*”. Pomian, *ibid.*, p.210.

²⁰⁹ Outra semelhança entre essas personagens é o interesse pela Idade Média, que também atraía Maffei e Caylus, como testemunha da continuidade histórica e cultural. Pomian, *ibid.*, p.203.

²¹⁰ De origem alemã, Johan Joachim Winckelmann (1717-768) passou grande parte de sua vida na Itália, onde desenvolveu toda a sua produção intelectual. Diferentemente de Maffei e Caylus, tinha uma origem pobre. Fala-se muito sobre a elitização do gosto pelo antigo no século XVIII; Arthur MacGregor chama a atenção para o interesse pela Antiguidade clássica e a coleção de objetos desse período como testemunho do elo intelectual e da identificação entre o mundo clássico e o antiquário. MacGregor, *op. cit.*

²¹¹ Sobre sua importância no cenário europeu, Pomian afirma: “*En 1805, Goethe publie Winckelmann et son siècle. Il ne viendrait à l’esprit de personne de définir le XVIIIe siècle français par les noms de*

Denon nos permite perceber a influência da história da arte, tal como foi criada – ou recriada – por Winckelmann.

Diferentemente de Caylus, Winckelmann era estranho à tradição erudita, considerando-a incapaz de extrair os verdadeiros princípios da arte e do belo. Para ele, os antigos foram os únicos a conseguir representar a natureza em toda a sua beleza. Partindo do modelo cíclico de Vasari para tratar da arte antiga, Winckelmann afirmava que as formas e os estilos correspondiam à evolução das civilizações, atentando em colocar as produções artísticas em perspectiva, relacionando-as com o contexto no qual foram produzidas, mas sem submetê-las ao estudo da história.²¹²

A produção grega é então considerada o ápice da Antiguidade; a egípcia seria sua infância, e a romana, seu declínio. As obras, valorizadas em sua condição de expressão da potência criadora dos homens, forneceriam os exemplos aos quais os artistas deveriam buscar se igualar. A recusa do rococó, característico de sua época, se estendia à crítica de sua correspondente nórdica. A ornamentação, vista como decadência, deveria ser combatida pela “nobre simplicidade” dos exemplos clássicos e pela primazia do desenho. Um aspecto importante do pensamento de Winckelmann foi a importância que esse autor dava à liberdade entre os gregos – condição para o florescimento das artes, favorecida pela independência do jugo de particulares, pela moderação e simplicidade no modo de vida e, por consequência, na arte.²¹³

A partir da análise dos relatos de viagem, podemos compreender algumas concepções teóricas de Denon como um diálogo entre o olhar do erudito e do antiquário, que vai se transformando, no decorrer do século XVIII, no olhar do historiador da arte.

As viagens pela Itália no final do século XVIII

Em parte estimulado por esses debates teóricos acerca da Antiguidade clássica, Vivant Denon foi um dos muitos artistas, aristocratas, estudiosos ou curiosos que se

Mariette et de Caylus.” Pomian, *Des saintes...* op. cit., p.236. Para um exame das diferenças existentes entre esses personagens, cf. Ibid., p.233-44.

²¹² Segundo Eric Fernie, sua produção pode ser aproximada do que atualmente chamamos de história cultural. Eric Fernie. *Art History and its Methods. A critical anthology*. Londres: Phaidon, 1995.

²¹³ Winckelmann, Johann J. *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Paris: Librairie Gérénele Française, 2005.

aventuraram pelas terras italianas a fim de conhecer a cultura e as artes de seus antigos habitantes.

No século XVIII, a intenção de adquirir conhecimento através da observação da variedade somou-se à difusão dos antiquarismos e logo impôs uma nova voga entre a elite esclarecida europeia: as viagens pela Itália, conhecidas também como o *Grand Tour*. As recentes descobertas arqueológicas na região contribuíram para aumentar a euforia. Novos sítios eram constantemente escavados ao redor de Roma; na região Napolitana, a descoberta das cidades de Herculano e Pompeia, cujas escavações foram iniciadas na primeira metade do século XVIII – o Teatro de Herculano foi descoberto em 1738, no início das escavações, e Pompeia começou a ser escavada oficialmente em 1748, sendo identificada somente em 1763 –, trouxeram à luz novos artefatos e uma série pinturas em grande escala, até então desconhecidas.²¹⁴ Ao entrar em Roma, Denon exclamou, eufórico: “O coração palpitava ao me aproximar da capital do mundo: eu a procurava desde os primeiros raios de sol do dia.”²¹⁵

Paris liderava a cultura das cortes como exemplo de civilização e de polimento, mas a Itália era considerada o centro do clássico e do bom gosto – lembremo-nos, por exemplo, da viagem a Roma oferecida como *Grand Prix* da *Académie Royale* de Paris e da abertura da *Académie de France*, também em Roma, inaugurada em 1666.²¹⁶

Com as melhora nas condições materiais de deslocamento, como rotas, meios de transporte, paradas etc., as viagens aumentaram e passaram a ser realizadas visando ao enriquecimento pessoal, não somente de artistas, mas de aristocratas e *amateurs d’art*. Também se agregou ao ideal de educação de uma elite social europeia já inclinada ao cosmopolitismo – em geral, o jovem aristocrata do sexo masculino.²¹⁷ Essa atitude também dialoga com outro pensamento bastante comum para o iluminismo europeu: a curiosidade passa a ser uma característica vista como enobrecedora do espírito humano. Os viajantes aprenderiam línguas, conheceriam pessoas, novas leis, costumes, outras

²¹⁴ Em 1750, o rei Carlos construiu novas salas no Palácio de Portici para abrigar os achados. Algumas obras foram para Caserta, outras para Capodimonte e ainda para o recente projeto do Palazzio dei Vecchi Sudi. Com a invasão francesa, em 1798, muitas obras foram requisitadas e tomaram o caminho de Paris. Harold Acton. *The Bourbons of Naples*. Londres: Faber & Faber, 2009. Comentaremos sobre a dificuldade no acesso a essas obras no capítulo 3.1., ao contrapormos o colecionismo europeu privado e público na virada do século XVIII para o XIX.

²¹⁵ “*Le coeur me palpitait en approchant de la capitale du monde: je la cherchai dès les premiers rayons du jour.*” Denon, *Voyage au Royaume de Naples*, p.53.

²¹⁶ Guichard, op. cit.

²¹⁷ Segundo Brilli, o século XVIII assistiu a um crescimento considerável no número de mulheres viajantes, como Mme. du Bocage, Lady Mary Montagnu e Hester Lynch Piozzi, que continua posteriormente, no período romântico. Attilio Brilli. *Le Voyage d’Italie*. Paris: Flammarion, 1989.

formas de governo, e se educariam para as conversações e para as relações entre homens. As décadas de 1760 a 1780 são marcadas pela presença massiva de viajantes nas mais diversas cidades da península. A região oferecia, a um só tempo, a cultura da Antiguidade e do Renascimento, além de um clima agradável e belas paisagens. O literato britânico Samuel Johnson afirmou em 1776: “Um homem que nunca esteve na Itália tem sempre consciência de sua inferioridade, que vem do fato de ele não estar vendo o que é esperado que um homem veja. O grande objetivo de se viajar é ver a costa do Mediterrâneo.”²¹⁸

Somada ao voraz apetite pelas teorias artísticas em voga, essa euforia em torno das cidades italianas impôs uma nova maneira de apreciar e entender a Antiguidade – fato que teve inúmeras consequências para a cena artística europeia, inclusive, como aqui nos interessa, para a francesa.²¹⁹ Em meados do século XVIII, um novo programa de patronato das artes vinculado à Academia em Paris visava resgatar as glórias do *Grand Siècle* através das novas descobertas artísticas que impulsionaram um novo frisson pela Antiguidade. Friedrich Melchior Grimm, o já citado diplomata e homem de letras francês, escreveu, em 1763, que tudo relativo às artes em Paris era então *à la grecque*.²²⁰

O *Grand Tour* normalmente era realizado como um circuito que começava e terminava em uma mesma cidade (Paris, Londres, Viena etc.), possivelmente atravessando alguns países da Europa e culminando na Itália. Geralmente, os viajantes passavam ou partiam de Paris para o sul da França, para em seguida atravessar os Alpes. O percurso escolhido pelos viajantes variava bastante, o que podemos concluir a partir da diversidade dos relatos de viagens. Entre as cidades mais visitadas estavam Roma, Florença, Milão, Veneza, Verona, Pisa e Siena.²²¹ Segundo Mathieu Couty, a quantidade de viajantes que seguia para além de Nápoles era consideravelmente pequena: dos aproximadamente 450 relatos de viagem do século XVIII, talvez uma

²¹⁸ “A man who has not been in Italy is always conscious of an inferiority, from his not having seen what it is expected a man should see. The grand object of travelling is to see the shores of the Mediterranean”. Samuel Johnson, 1776, apud Jeremy Black, *Italy and the Grand Tour*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2003., p.1.

²¹⁹ Hugh Honour afirma que a atitude em relação ao antigo foi tanto resultado quanto causa da recusa do rococó. A mudança das atitudes em relação à mitologia pagã também foi importante na consolidação do movimento neoclássico, apegado às tradições cívicas e exemplos morais da antiguidade. Hugh Honour. *Neo-classicism*. Londres: Penguin, 1968.

²²⁰ Um exemplo da grandiosa arquitetura do período é a colunata de estilo clássico realizada por Perrault na fachada leste do palácio do Louvre, elogiada por muitos críticos de arte ilustrados do período, como La Font de Saint-Yenne. Honour, op. cit., cap. 1.

²²¹ Brilli, op. cit.

dezena tenha chegado à Calábria e percorrido o Reino de Nápoles. Aqueles que se aventuravam pelo sul da península poderiam ainda usufruir de uma paisagem exuberante, concepção que também dialogava com a valorização da natureza no âmbito da filosofia da arte.²²²

A dificuldade de acesso às ruínas clássicas do outro lado do Mediterrâneo (Turquia, Grécia e Ásia Menor) contribuiu para aumentar o interesse pelas escavações no Reino de Nápoles e Sicília.²²³ Em 1755, um catálogo é elaborado por Ottavio Antonio Bayard, seguido de uma série de publicações sobre o tema, como os nove volumes ilustrados publicados pela recém-fundada Academia Real de Herculano: *Antichità di Ercolano (1757-1796)*.²²⁴ A região sul apresentava uma importante influência grega, já que havia sido dominada por esse povo no período clássico. Assim, suas ruínas tornaram o classicismo grego mais palatável aos europeus do continente. Em 1746, foram descobertos alguns templos, como o de Netuno e o de Ceres, próximos à costa amalfitana, e as discussões teóricas que estavam ocorrendo no período sobre as diferenças entre a estética grega e a romana acabaram por favorecer o fluxo de viajantes da região. A Sicília, por sua vez, era também um importante foco da cultura clássica, com suas raízes gregas e belezas naturais. As escavações de Siracusa, iniciadas em 1756, também aumentaram o interesse pela região no final do século XVIII.

A influência do *Grand Tour* pela Itália foi se espalhando conforme aumentava o número de relatos de viagem e de publicações do gênero, muitas delas repletas de ilustrações e curiosidades.²²⁵ “Eu me proponho a fazer uma coleção de desenhos interessantes e de notas curiosas, a fim de poder oferecer, um dia, aos estrangeiros curiosos (...)”, afirma Denon no início de um de seus relatos.²²⁶ Assim, os viajantes funcionavam como intermediários culturais, e a literatura de viagem, por sua vez,

²²² Mathieu Couty, “Introduction” In: Dominique Vivant Denon. *Voyage au Royaume de Naples* (ed. Pierre Rosenberg). Paris: Perrin, 1997.

²²³ Black, op. cit.

²²⁴ Comentado em Haskell e Nicholas, op. cit.

²²⁵ Ao se trabalhar com literatura de viagem, é necessário ter em mente que se trata, acima de tudo, de um gênero retórico – que tem como principal objetivo persuadir o leitor. Esses textos geralmente estão repletos de lugares-comuns (*topoi*), heranças de ideias que se formam acerca de lugares ou pessoas. Esses discursos acabam por gerar certa mitificação do local visitado, e se tornam plenamente inteligíveis por se tratar de ideias antigas e que circulam com muita facilidade. O caso de Nápoles, por exemplo, é tratado por Susan Noakes como um mito clássico para os franceses, que funciona até a atualidade. Susan Noakes. “The Retic of Travel: The French Romantic Myth of Naples” In: *Ethnohistory*, v.33, n.2 (Primavera, 1986), p.139-48.

²²⁶ “*Je me proposait d’en faire une collection de dessins intéressants et de notes curieuses, afin d’être en état de rendre un jour aux étrangers curieux (...)*” Denon, *Voyage au Royaume de Naples* (ed. Pierre Rosenberg). Paris: Perrin, 1997, p. 41.

engrandecia o impacto das empreitadas.²²⁷ Corroborando esta ideia, Charlotte Guichard afirma:

Uma cultura de debate é inaugurada graças à circulação desses livros e das imagens que os ilustram: o imaginário visual das Luzes é fortemente afetado por eles. As imagens da Antiguidade circulam nas redes de *amateurs* e antiquários que garantem a difusão dos conhecimentos e favorecem a restituição – e em seguida a recriação – do Antigo.²²⁸

Esse foi mais um dos aspectos que contribuíram para a difusão do conhecimento e do gosto pela Antiguidade clássica, aproximando novos públicos do debate que já era realizado pelos antiquários, intensificando a “anticomania”, e o comércio de objetos do gênero por toda Europa.

O Grand Tour de Denon

Como vimos no tópico anterior, Vivant Denon esteve na Itália por vários anos. Na primeira viagem, realizou o *Grand Tour*; um ano depois fixou-se em Nápoles como *gentilhomme d’ambassade*. Já em 1788, instalou-se em Veneza, visitando inúmeras cidades da região para aprimorar seu conhecimento das artes, permanecendo na península até 1793. Sobre essas viagens, escreveu relatos, diários e trocou cartas com Isabella Teotochi.²²⁹

Em 1785, é publicado o último dos cinco tomos de uma obra bastante divulgada no período, pertencente ao gênero da literatura de viagem: *Voyage pittoresque de Naples et Sicile*, de Jean-Baptiste Claude Richard, o abade Saint-Non.²³⁰ Homem de letras, Saint-Non esteve na Itália entre 1759 e 1761, juntamente com os pintores Fragonard e Hubert Robert, e logo em seguida empreendeu uma grande obra, em parceria com Jean-Benjamin de Laborde, outro *amateur*, conhecido de Denon e que, como ele, fora *gentilhomme du roi*. Laborde havia se associado a Saint-Non porque esse último possuía os meios financeiros necessários para o empreendimento de uma obra de

²²⁷ Black, op. cit.

²²⁸ “Une culture du débat s’ouvre grâce à la circulation de ces livres et des images qui les illustrent: l’imaginaire visuel des Lumières en est durablement affecté. Les images de l’Antiquité circulent dans des réseaux amateurs et antiquaires qui assurent la diffusion de connaissances et favorisent la restitution – puis la recreation – de l’Antique”. Guichard, op. cit., p.215.

²²⁹ Cf. nota 58, no início do capítulo, para o detalhamento dessas referências.

²³⁰ Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727-1791). *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*. Paris, 1781-1786.

grande envergadura, ricamente ilustrada, a ser editada por livreiros. A proposta, vinda de Laborde, encantou Saint-Non, entusiasta da península e irmão do rico Louis Richard de la Bretèche. Na concepção original do projeto, Laborde escreveria o texto e o abade se ocuparia das gravuras e dos desenhos necessários. De saúde frágil e já com 50 anos, Saint-Non não se encontrava em condições de realizar uma nova viagem à Itália para coordenar uma equipe de artistas; tal tarefa foi encomendada ao jovem *amateur* Dominique-Vivant Denon, “que desenhava como um professor, repleto de espírito, de gosto e talento”²³¹ – que havia conhecido Laborde em Paris, graças a quem fora apresentado a Luís XV. Dessa forma, em outubro de 1777, Denon, *gentilhomme d’ambassade* sem posto, parte para a Itália em companhia dos desenhistas Claude-Louis Châtelet e Louis-Jean Desprez e do arquiteto Jean-Augustin Renard, com a tarefa de escrever um diário de viagem e trazer os croquis e as plantas das construções da região sul da Itália.

Uma série de desacordos entre Saint-Non e Laborde, inclusive em relação ao estilo do texto da obra e à quantidade de regiões inclusas, além de questões financeiras, levou a uma querela entre os dois associados, que teve seu desfecho com a renúncia do projeto por parte de Laborde, deixando a publicação a cargo do abade.²³² Saint-Non, por sua vez, recorreu a Denon, que lhe forneceu os textos de seu diário pessoal, escrito sem pretensões literárias, mas riquíssimo em detalhes visuais, históricos e geográficos, extremamente racional e intelectual. Provavelmente devido a sua posição como *gentilhomme d’ambassade*, Denon teria pedido que seu nome não fosse divulgado. Saint-Non aparentemente reescreveu alguns trechos, alterou e acrescentou outros, publicando a obra como sendo ele o único autor. Paralelamente, Laborde trabalhava na tradução do relato de viagem do britânico Henry Swinburne e incluía na edição francesa uma série de comentários de sua autoria, bem como a reprodução completa do diário de viagem de Denon; primeiramente a parte referente a Nápoles, e, no tomo seguinte, à Sicília.²³³

Infelizmente, não se conhece nenhuma documentação que aborde essa polêmica e que nos esclareça detalhadamente como Vivant Denon reagiu a essas apropriações de seu texto. O que sabemos é que, em algum momento da publicação de *Voyage*

²³¹ “dessinant comme un professeur, rempli d’esprit, de goût et de talent” Laborde, 1785, apud Mathieu Couty, “Introduction” In: Dominique Vivant Denon. *Voyage au Royaume de Naples* (ed. Pierre Rosemberg). Paris: Perrin, 1997.

²³² Para mais detalhes, ver Couty, op. cit., p.18-20.

²³³ Lelièvre, op. cit. Segundo Couty, Laborde declarou ter o objetivo de permitir ao leitor comparar e poder julgar os dois viajantes. Couty, op. cit.

Pittoresque de Naples et Sicile, entre 1781 e 1786, a questão sobre a autoria teria sido levantada, levando em consideração a introdução que Saint-Non escreveu para seu último volume, onde afirmou ter sido repreendido pela omissão do principal autor.²³⁴ O abade se justifica por não ter citado Denon de forma apropriada, afirmando que o fez da maneira que lhe pareceu mais correta e indicando as páginas exatas onde fez as devidas referências. De fato, ao longo da obra, muitas vezes é citado um viajante anônimo, referido como “*notre Voyageur*”, seguido de grandes trechos de sua autoria. O nome de Denon, propriamente, só aparece em algumas notas. Em seguida, ele se justifica também pelas críticas que parece ter recebido por usar outros autores em seu texto, embora isso não fique muito claro, dizendo ser impossível escrever sozinho uma obra de tais proporções, sendo que no começo ficara incumbido somente de uma parte do trabalho, mas que, com o rumo das coisas, acabou se encarregando da totalidade da obra. De sua perspectiva, Saint-Non comenta o que se passou com a empreitada:

Felicitei-me por encontrar no Sr. Denon um homem de gosto, instruído nas artes, disposto a fazer essa viagem; ele me ofereceu a presidência dos trabalhos dos desenhistas, e me prometeu descrever em seguida todos os objetos que lhe parecessem dignos de descrição. Embora seu diário, redigido com a precipitação indispensável em tais circunstâncias, exigisse ser revisto e inteiramente reescrito (...). Como foi, da parte do Sr. Denon, um serviço puramente gratuito que ele me fazia, eu não saberia agradecê-lo demasiadamente; mas não é menos verdade que esses manuscritos não podiam senão ser olhados como um itinerário de uma viagem empreendida por mim, às minhas custas, e a custos muito altos; eles se tornavam, nas minhas mãos, uma espécie de propriedade, à qual tenho direito de reclamar.²³⁵

Aparentemente, Denon permaneceu em silêncio até que, em 1788, publicou seu próprio relato, referente a uma parte de seu diário: *Voyage en Sicile*.²³⁶

Podemos notar que, após a estada como diplomata em Nápoles, Denon incluiu novos comentários ao seu diário realizado durante o *Grand Tour* sob a custódia de

²³⁴ “*M. De Non, de qui est le Journal ou Itinéraire des Dessinateurs, et auquel l’on me reproche de n’avoir point assez dit (...)*”. Jean-Claude Richard de Saint-Non, op. cit., tomo IV, Avant-Propos, p.2.

²³⁵ “*Je me félicitai de rencontrer dans M. de Non un homme de goût, instruit lui même dans les arts, disposé à faire ce même voyage; il voulut bien m’offrir de présider aux travaux des Dessinateurs, et me promit de décrire ensuite tous les objets que lui paroïtroient dignes de l’être. Quoique son Journal, rédigé avec la précipitation indispensable de semblables circonstances, exigeât d’être revu et récrit en entier. (...) Comme c’étoit, de la part de M. de Non, un service purement gratuit qu’il me rendoit, je ne saurois lui en témoigner trop de reconnaissance; mais il n’en a pas été moins vrais que ses Manuscrits ne pouvant être regardés que comme l’itinéraire d’un voyage entrepris pour moi, à mes frais, et à de très-grands frais, ils sont devenus entre mes mains une espèce de propriété que j’ai pu réclamer*”. Ibid., p.3.

²³⁶ A parte referente a Nápoles, reproduzida tanto por Saint-Non quanto por Laborde, permaneceu sem uma edição própria.

Saint-Non, enriquecendo-o para as publicações que ocorreram já na década de 1780 – tanto aquela publicada por Saint-Non, quanto a de Swinburne ou a sua própria edição.

Depois de sua expedição pelo sul da Itália e seu serviço à embaixada em Nápoles, malogrou-se, como vimos, sua carreira de diplomata. Existe outra possível explicação para a demissão de Denon de seu cargo após as indiscrições em relação à conduta da rainha: a aquisição e o acúmulo de objetos de arte, adquiridos no período, em momentos e locais não apropriados, práticas vistas como irregulares para o posto que ocupava. Depois da saída de Clermont-d’Amboise de seu cargo, Denon não teria hesitado em entulhar o prédio da Embaixada com os objetos que recolhera na península.²³⁷

Em uma carta endereçada ao conde d’Angiviller, datada de 1785, Denon trata da aquisição das telas do pintor italiano Giovanni Guercino e de sua importante coleção de vasos gregos, com cerca de 520 peças – coleção que seria vendida a Luís XVI em 1788: “Eu voltei à França tão carregado de cerâmicas que não sabia onde colocá-las. No momento de retornar à Itália, e pela Itália apenas, vendi ao rei minha coleção de vasos. Desde então, eu dedicava todos os meus esforços e frutos de minhas economias a realizar aquisições de objetos de arte.”²³⁸ Segundo Nowinski, a estreita amizade com Clermont-d’Amboise, indulgente quanto aos interesses de Denon afora o mundo da diplomacia, facilitou desde o início a continuidade de suas práticas de desenho e gravura, bem como as viagens arqueológicas e a busca por objetos interessantes.

Após sua demissão, em 1785, Denon permaneceu por um tempo em Roma. A proximidade dos *amateurs* com os artistas, ateliês e coleções da cidade mostram seu entrosamento nas novas práticas mundanas, que passavam a dar às artes um novo destaque. Lá, Denon completou sua formação como *amateur* iniciada com a viagem pelo sul e pela estada em Nápoles, informando-se sobre a emergência de novas modas, estabelecendo contatos e consolidando sua reputação.²³⁹

Durante sua segunda passagem pela Itália, onde residiu entre 1788 e 1792, Vivant Denon viveu tranquilamente em Veneza – “(...) de fato uma das capitais

²³⁷ Essa hipótese foi levantada por Amaury Duval, ainda no século XIX. Duval, *Monuments des arts...* op. cit. Citado por Nowinski, op. cit., p.56.

²³⁸ “Je revins en France, si chargé de poteries que je ne savais où les placer. Au moment de retourner en Italie, pour l’Italie toute seule, je vendis au roi ma collections de vases. Dès lors, je consacrai tous mes soins et le fruit de mes économies à faire des acquisitions d’objets d’art.” Citado por Amaury Duval, *Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet* In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.91.

²³⁹ Para Guichard, a circulação de obras se dava através dessas relações de sociabilidade e familiaridade estabelecidas entre artistas e *amateurs*. Guichard, op. cit.

européias da pintura”²⁴⁰ –, realizando algumas viagens pelo norte e centro da Itália. Por toda parte encontravam-se afrescos e telas, tanto em locais públicos quanto em residências privadas – a posição de destaque de Veneza na cena europeia se devia, em primeiro lugar, à sua escola de pintura no início do século XVI, com Ticiano, Tintoretto e Veronese; em seguida, às grandes coleções que lá se estabeleceram a partir do século XVII.

Sua peregrinação pelas cidades da região é sempre uma busca por obras-primas, permanecendo por mais tempo nos lugares em que a quantidade de bons quadros é maior. Em cartas à sua amante Isabella, comenta várias pranchas que está realizando. A ideia da importância do aprendizado, presente em seus vários escritos, nos retoma a Caylus e suas considerações acerca da importância do estudo, da observação e da cópia para a formação de um *amateur*, que seria assim capaz de tratar das artes com precisão e sentimento. Em Módena, como bom *amateur*, estuda uma coleção de desenhos (atribuída ao Duque d’Este): “Encontrei uma coleção de desenhos de uma beleza surpreendente. Foi-me permitido copiar, gravar, enfim, fazer-me acreditar ser o seu dono.”²⁴¹

Nessas cartas, escritas no ano de 1789 por ocasião de tais viagens, sua preocupação é explicitada inúmeras vezes: trabalhar em suas produções artísticas (desenhos, cópias a óleo e gravuras) e frequentar as pinturas dos mestres italianos expostas pelas cidades; ou seja, complementar a formação iniciada alguns anos antes durante o *Grand Tour*.

Denon e a bota: panóptico de influências

*Voilà tout ce qu’on nous fit voir d’antiquité, avec lesquelles, comme de coutume, on entremêla nombre de vieilles histoires miraculeuses, que nous fûmes obligés d’entendre jusqu’au bout.*²⁴²

Vivant Denon

²⁴⁰ “Venise est en effet une des capitales européennes de la peinture”, Krzysztof Pomian. *Des saintes reliques à l’art moderne*. Paris: Gallimard, 2003, p.123.

²⁴¹ “J’ai trouvé une collection de dessins d’une beauté surprenante. On m’a permis de copier, de graver, enfin, de m’en croire le maître”. Denon, *Lettres à Isabella*, op. cit. Bolonha, 21 de julho de 1789.

²⁴² Denon, *Voyage en Sicile*, (edição de 1993) op. cit., p. 203.

No tópico anterior, já nos debruçamos sobre os aspectos da vida social de Denon, fervilhante tanto em Paris quanto na Itália. Porém, a leitura de seus relatos de viagem nos oferece também um curioso panóptico de suas influências culturais, estéticas e ideológicas – importantes para compreender suas convicções, às vésperas da Revolução.²⁴³ Primeiramente, podemos perceber algumas influências profundas do pensamento e debates teóricos de sua época sobre a Antiguidade clássica – já explicamos algumas concepções das principais figuras que influenciaram o pensamento de Denon.

No momento da primeira estada de Denon na Itália, os textos de Winckelmann já eram bastante conhecidos pela Europa. A ideia de uma “nobre simplicidade” presente na arte antiga, em especial grega, alcançada através da imitação da natureza, ou seja, de um rigoroso processo de *extração* e *destilação* da mesma está presente em inúmeros trechos escritos por Denon.²⁴⁴ O próprio intuito da empreitada, ou seja, conhecer o sul da Itália (*Royaume de Naples et Sicile*) já é reflexo dessa valorização crescente da arte grega, considerada por Winckelmann o apogeu da Antiguidade clássica. “Em Nápoles, não me tendo acrescentado muitos materiais de desenho e pintura, todas as minhas pesquisas se voltam para a Antiguidade. Uma viagem pela Calábria e pela Sicília reacendeu toda a minha paixão pelas artes, e me fez retomar os lápis e empreender escavações na Terra do Trabalho e da Puglia”, afirmou Denon.²⁴⁵

“Vamos procurar por mais cidades gregas!”, dizia no início de sua viagem pelo Reino.²⁴⁶ Em suas anotações sobre a Sicília, é possível perceber ainda mais claramente a ideia da supremacia dos gregos. Ao falar das ruínas de um teatro na Catânia, Denon trata de sua “magnificência inimaginável para nosso país e para nosso tempo”. “Pois os Gregos não tinham, como nós, o orgulho tolo da conquista da natureza, decorando lugares dos mais refutáveis; mas escolhendo situações felizes, juntamente com os favores do acaso, faziam coisas sublimes com as mesmas despesas com que fazemos

²⁴³ Optou-se aqui por realizar uma análise diagonal do texto, não respeitando necessariamente a cronologia dos acontecimentos e do roteiro da viagem, a fim de apreender melhor esse panóptico de temas e influências importantes ao escopo deste trabalho.

²⁴⁴ As expressões *extração* e *destilação* são utilizadas por Honour, op. cit.

²⁴⁵ “*Naples ne me fournissant pas assez de matériaux en dessins et peintures, toutes mes recherches se portèrent sur l’antiquité. Un voyage dans la Calabre et dans la Sicile ralluma toute ma passion pour les arts, me fit reprendre dans des crayons, et entreprendre des fouilles dans la Terre de Labour et dans la Pouille*” Citado por Amaury Duval, *Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet* In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.91.

²⁴⁶ “*Aller chercher d’autres villes grecques!*” Denon, *Voyage au Royaume de Naples...* op. cit., p.41.

coisas mediócras.”²⁴⁷ A supremacia grega é também analisada do ponto de vista temporal, como o ápice da produção artística da humanidade. O seu gosto refinado seria visível não somente nas grandes manifestações artísticas, mas nas formas cotidianas.²⁴⁸

A existência de uma diferenciação entre arte grega e arte romana, especificada por Winckelmann, também é conhecida por Denon. Ao tratar de algumas ruínas localizadas em Ispica, comenta a dificuldade da classificação: “Seria difícil decidir se esse monumento, de uma bela construção, é de fabricação grega ou romana.”²⁴⁹

Na parte de seu relato referente à Sicília, a atenção de Denon é quase exclusivamente voltada para a Antiguidade. Por onde passa, afirma seu desejo de encontrar novas peças e belas ruínas, demonstrando sua decepção quando isso não ocorre.²⁵⁰ Sobre a região da Catânia, escreve:

É lamentável que as despesas de seus ricos habitantes não sejam direcionadas com mais gosto, pois, se no lugar desses vastos palácios e grandes igrejas de uma arquitetura desgastada e obsoleta houvesse construções de um *gênero nobre e simples*, a Catânia seria uma das mais magníficas cidades do reino de Nápoles.²⁵¹

Aqui, a expressão utilizada por Denon “gênero nobre e simples” transmite a mensagem com bastante clareza, trazendo uma referência explícita à “nobre simplicidade” dos gregos descrita por Winckelmann, um de seus conceitos mais elucidativos.²⁵² Percebemos a inclinação de Denon ao ideal clássico, embora, como veremos, ele comente e elogie outros estilos e arquiteturas como forma de compreender

²⁴⁷ “*magnificence inimaginable pour notre pays et pour notre temps*”. *Voyage en Sicile*, op. cit., p.31. “(...) car les Grecs n’avoient pas, ainsi que nous, le sont orgueil de vaincre la nature en décorant les lieux qui s’y refusoient le plus; mais choisissant des situation heureuses, ils ajoutoient aux faveurs du hasard, et faisoient des choses sublimes avec les mêmes dépenses avec lesquelles nous en faisons de médiocres.” Denon, *Voyage en Sicile*, op. cit., p.17.

²⁴⁸ “*et faire connaître le goût des Grecs dans la distribution de leurs maisons de campagne et leur magnificence en ce genre*.” Ibid., p. 188.

²⁴⁹ “Il seroit difficile de décider si ce monument, d’un belle construction, étoit de fabrique grecque ou romaine”. Ibid., p.20.

²⁵⁰ A sua procura pela Antiguidade clássica é sempre explicitada por afirmações como: “J’espérois trouver les antiquité que l’on m’avoit annoncées.” Ibid., p.57.

²⁵¹ “*On a à regretter que les grandes dépenses de ses riches habitants n’aient pas été dirigées avec plus de goût; car si, au lieu des vastes palais et des grandes églises d’une architecture fatiguée et contournée, on y eût bâti d’un genre noble et simple, Catane eût été une des plus magnifiques villes du royaume de Naples*.” Ibid., p.28. [O grifo é nosso.]

²⁵² A simplicidade como fruto de sobriedade, conceito igualmente utilizado pelos neoclássicos, também é esboçado por Denon: “*et la pauvreté y est si active, si soigneuse et si propre, qu’elle n’y a l’air que de la sobriété*.” Denon, *Voyage a Sicile*, p.138. Já em Pádua, alguns anos depois, Denon anota em seu diário inúmeros comentários sobre as belezas naturais da região, elogiando Palladio e seu estilo “*grave, simple et noble*”. Dominique Vivant Denon. *Pages d’un journal de voyage en Italie*. (ed. Elena Del Panta). Paris: Gallimard, 1998, p.60

o desenvolvimento das artes. O seguinte trecho, extraído de seu relato, talvez seja um dos mais esclarecedores a respeito de tal influência:

Ao examinar rapidamente todas essas figuras [estátuas equestres de Nonius Balbus, pai e filho, achadas em Herculano], a deformidade do conjunto, os defeitos de montagem, seu porte muitas vezes pequeno, e ao mesmo tempo a beleza das poses, a nobreza e fidedignidade dos detalhes, poderemos tecer julgamentos errôneos sobre a escola romana dos tempos em que as cidades foi destruídas: mas, removendo os revestimentos dos quais falei, e rendendo à Antiguidade aquilo que lhe pertence legitimamente, observando que não há uma só figura, um só baixo relevo onde não encontramos quarenta reparações modernas, que são erros tanto quanto inconseqüências, o enigma disso que se vê em Portici é explicado. (...) Acredito que é preciso também uma igual precaução para fazer um julgamento exato sobre a coleção de quadros removidos de Pompeia e Herculano, quadros que só podem dar uma ideia do estilo de seu tempo.²⁵³

Aqui, Denon desenvolve importantes ideias, remetendo ao pensamento de Winckelmann, como a observação atenta dos detalhes estéticos, o conceito de desenvolvimento do estilo das escolas e a consequente decadência do estilo romano em relação ao grego, a crítica aos reparos realizados posteriormente e a relativização do que se vê, partindo de uma reflexão arqueológica.²⁵⁴

Outra questão muito presente nos escritos de Denon – que nos leva novamente à influência de Winckelmann, mas também dos *philosophes* – é a forte presença do ideal de primazia da natureza, que, juntamente com as ruínas, formariam “o maior e mais sublime quadro possível de ser visto.”²⁵⁵ Em Taormina, comenta: “parece que a natureza deu aqui o plano, o trato, a elevação e a situação do mais perfeito dos teatros, e

²⁵³ “A examiner rapidement toutes ces figures, leur défectuosité dans l’ensemble, les défauts (sic) d’emmanchement, leur taille souvent courte, et en même temps la beauté de poses, la noblesse et la fierté des détails, on pourroit bien mal juger de l’école romaine du temps où ces villes ont été détruites: mais en ôtant l’enduit dont j’ai parlé, et rendant à l’antiquité ce qui lui appartient légitimement, en observant qu’il n’y a pas une figure, pas un bas-relief où il n’y ait quarante réparations modernes, qui sont autant de balourdies et d’inconséquences, l’énigme de ce qu’on voit à Portici sera expliqué. (...) Je crois aussi qu’il faut une égale précaution pour porter un jugement exact sur la collection de tableaux que l’on a tirés de Pompeia et Herculanium; tableaux qui ne peuvent donner qu’une idée du style des écoles de ce temps.” Denon, Swinburne, op. cit., p.303-4

²⁵⁴ Denon também realiza uma crítica à pintura italiana contemporânea, considerando a ideia de decadência do desenvolvimento artístico na península: “Une immense quantité d’eau y est aussi très mesquinement distribuée. Il n’y a pas une église qui ait un beau portail: la peinture, la sculpture et la architecture dorment paisiblement à Naple depuis des siècles.” Denon, *Voyage au Royaume de Naples*, p.60.

²⁵⁵ “le plus grand et le plus sublime tableau qu’il soit possible de voir.” Ibid., p. 18.

que somente o completou e o moldou conforme o uso da nação que o decorou.”²⁵⁶ Nessa afirmação, apresenta-se a ideia de que a natureza já é a mestra suprema da obra de arte e que o homem somente aperfeiçoa; sua grandiosidade se mistura com a grandiosidade de própria arte e da sua história.²⁵⁷ Assim, deve servir de fonte, inspiração e imitação:

Mostraram-nos, sobre um rochedo, restos de três degraus de forma muito rústica, que mais pareciam ter sido formados pela natureza que pela arte. Disseram-nos que eram as ruínas de um templo de Gela, embora não houvesse nenhuma pedra talhada que pudesse testemunhar em favor dessa opinião.

[...]

É ainda um dos lugares mais lindos do mundo [Taormina], que oferece um quadro dos mais grandiosos e o mais pitoresco. (...) Essa natureza rica contrasta de maneira tão vantajosa com rochas talhadas, arquedutos partidos, construções modernas, a cor quente do sol e a beleza do céu, que um pintor não poderia jamais esperar ser capaz de olhar e imaginar todos esses efeitos, que somente a própria natureza oferece à copia.²⁵⁸

A observação da natureza também se faz por meio da exaltação do exótico e do exuberante: várias páginas são dedicadas à observação dos vulcões Vesúvio, nas proximidades de Nápoles, e Etna, na Sicília. Comentam-se sua natureza geológica, suas principais características, explosões e a história dos povos que habitaram suas proximidades. Descrita como fonte de inspiração para os gregos, a natureza selvagem e indomável também seria uma fonte de inspiração: “Os Campos Eliseos e o Inferno dos Gregos parecem ser imaginados ou copiados a partir do Etna. É possível ser igualmente poeta e pintor para descrevê-los.”²⁵⁹

²⁵⁶ “il semble que la nature ait voulu donner là le plan, le trait, l’élévation et la situation du plus parfait des théâtres, et qu’on ne fait que l’achever et le façonner à l’usage de la nation qui l’a décoré”. Ibid., p.17.

²⁵⁷ Em Siracusa, escreve: “le mouvement de son territoire est aussi grandiose que le célébrité des événements qui s’y sont passés.” Ibid., p.159.

²⁵⁸ “On nous fit voir, sur un rocher, des restes de trois gradins de forme très fruste, qui avoient plus l’air d’avoir été formés par la nature que par l’art. On nous dit que c’étoient là les ruines d’un temple de Gela, quoiqu’il n’y eût pas une seule pierre équarrie qui pût témoigner en faveur de cette opinion.” Ibid., p. 134. [...] “C’est encore un des plus beaux lieux du monde, qui offre le tableau le plus grandiose et le plus pittoresque. (...) Cette nature riche contraste si avantageusement avec des roches coupées, des aqueducs rompus, des fabriques modernes, la couleur brûlée du sol et la beauté du ciel, qu’un peintre ne peut jamais espérer de pouvoir ressembler et imaginer tous ces effets, que la seule nature lui donne ici à copier.” Ibid., p.169.

²⁵⁹ “Les champs élysées et l’enfer des Grecs semblent avoir été imaginés ou copiés d’après l’Etna. Il faut être également poète et peintre pour le décrire”. Ibid., p.22. As considerações de Denon sobre as formações rochosas remetem às ideias relativas à História Natural que estavam em desenvolvimento no

Durante sua segunda estada na Itália, em uma suas pequenas viagens pela região norte do país, Denon continua a escrever sobre essa relação entre homem e natureza, como consta em suas cartas para Isabella. No dia 5 de maio de 1789, escreveu: “O campo da Bolonha é delicioso. Passei o dia nos bosques e nas colinas encantadoras. Muitas vezes eu me encontrava só, e ali usufruí de tudo aquilo que o pensamento pode trazer de felicidade. Quando a natureza é bela, não se ama mais tanto a pintura”.²⁶⁰ Eis mais uma afirmação que retoma o tema da valorização da natureza.

Por sua vez, a influência do pensamento ilustrado também está presente nesses relatos: ao visitar as escavações das termas e do anfiteatro da cidade antiga na região da Catânia, Denon é conduzido pelo príncipe de Biscaris, que cuidou das escavações às suas próprias custas, e que “corajosamente rendeu à Catânia moderna a glória de seu antigo esplendor. Um estudo reflexivo e dissertações eruditas forneceram-lhe meios para *levar às luzes e aos olhos do entendimento tudo aquilo que continuava na noite dos aluviões e da destruição*.”²⁶¹ A metáfora iluminista presente nessa sentença é auto-explicativa.²⁶²

O posicionamento de Denon sobre a natureza do homem também se aproximava das ideias difundidas pelos *philosophes* do século XVIII acerca de uma humanidade única, que compreenderia toda a diversidade existente no mundo.²⁶³ Visitando a Calábria, afirmando a importância de “um filósofo que tiver estudado o homem fora de

século XVIII. Nomes como Plínio, o Velho e Buffon são citados em seus relatos. Sobre esse assunto, podemos igualmente citar a voga do vulcanismo que se difundiu no período: as erupções eram vistas como exemplos da grandiosidade e beleza da natureza; as crateras e formações rochosas eram examinadas cuidadosamente pelos eruditos. O próprio Denon presenciou a explosão do Vesúvio em 1776, descrevendo-a detalhadamente em seu relato. Sobre as representações artísticas e literárias dessa voga na França e na Inglaterra ver: Nicholas Daly, “The Volcanic Disaster Narrative: From Pleasure Garden to Canvas, Pages and Stage” In.: *Victorian Studies*, v.53, n.2, 2011, pp.255-85.

²⁶⁰ “*La campagne de Bologne est délicieuse. J’ai passé la journée dans des bois et de collines enchanteresses. Je m’y suis trouvé seul à plusieurs reprises, et j’y ai bien joui de tout ce que la pensée peut donner de bonheur. Quand la nature est belle, on n’aime plus tant la peinture*”. Bolonha, 5 de maio de 1789, Dominique-Vivant Denon: *Lettres à Isabella...* op. cit., p.36.

²⁶¹ “*a courageusement rendu à la Catane moderne la gloire de son ancienne splendeur. Une étude réfléchie et de savantes dissertations lui ont fourni les moyens de rendre à la lumière et aux yeux de l’entendement tout ce qui reste encore dans la nuit de atterrissements et de la destruction*.” Denon, *Voyage en Sicile*, p.29

²⁶² Denon reproduz neste texto a ideia ilustrada de que o viajante seria uma espécie filósofo empírico, que transforma as suas observações em tesouros intelectuais: em Nápoles, por exemplo, visita um médico e narra em seu texto cuidadosamente alguns procedimentos cirúrgicos. Sua descrição das cidades é sempre bastante abrangente, abarcando diversas áreas de saber.

²⁶³ “*La fortune littéraire du voyage est due à la foi renouvelée de ce siècle dans l’unité profonde de la nature humaine, de ses passions et des principes moraux qui doivent nécessairement la régir, une unité qui transcende les costumes, les lois, les langues des peuples et des nations (...) Cette certitude détermine le plaisir de la découvert de la variété, de la différence, de l’originalité*”. Brilli, op. cit., p.52.

seu gabinete”, ele reflete: “Quanto mais viajei, mais me convenci de que os homens se parecem em todos os países; as diferenças entre eles residem em nuances conforme o clima em que habitam e a lei que os governa: as mesmas paixões agem da mesma forma sobre os homens de todo o universo, e elas levam quase sempre aos mesmos resultados por toda parte”.²⁶⁴

Colocar a variedade em ordem trata-se de um princípio bastante importante no século XVIII e se reflete, como vimos, na formação das coleções e gabinetes dos mais variados objetos. A busca por compreender todos os inúmeros aspectos das regiões por onde passou é mais uma prova de sua pretensão ao universalismo, que vai se desenvolver, como veremos, em um traço bastante marcante de sua personalidade como colecionador. Associação entre grandiosidade natural, histórica e artística é sempre presente: “o movimento de seu território é tão grandioso quanto a celebridade dos eventos neles ocorridos”, escreve sobre Siracusa.²⁶⁵

Outro ponto extremamente importante presente nesses relatos é a relação estabelecida entre a arte e a história. O caráter histórico dos objetos e monumentos é sempre levado em consideração por Denon, que acreditava em uma relação entre desenvolvimento dos povos e desenvolvimento artístico.²⁶⁶ Essa relação será bastante desenvolvida ao longo de seus escritos, estando também presente na exposição de suas coleções – como veremos no Capítulo 3 deste trabalho –, ou ainda em sua intenção de escrever uma obra sobre a História da Arte entre os diversos povos.

Acredito que poderíamos facilmente dividir as antiguidades da Catânia e atribuir a cada tempo aquilo que lhe pertence, dando aos Gregos o templo de Ceres, o Grande Teatro e o pequeno: isso está conforme a história de seu tempo, que fala desses três monumentos, e que diz que Alcebiades, quando de sua expedição, discursou para o povo no pequeno teatro, o que prova que lá havia dois.²⁶⁷

²⁶⁴ “Un philosophe qui aura étudié l’homme hors de son cabinet”. Denon, Swinburne, op. cit., p.221. “Plus j’ai voyagé, plus j’ai trouvé que les hommes se ressemblent dans tous les pays; ils n’ont de différence entre eux que quelques nuances qu’ils tiennent du climat qu’ils habitent, et des loix qui les gouvernent: les mêmes passions agissent de même sur les hommes de l’univers entier; elles amènent presque toujours partout les mêmes résultats.” Ibid.

²⁶⁵ “le mouvement de son territoire est aussi grandiose que la célébrité des événements qui s’y sont passés.” Ibid., p.159

²⁶⁶ Conceito também presente nas teorias de Winckelmann.

²⁶⁷ “Je crois qu’on pourroit facilement faire le partage des antiquités de Catane, et assigner à chaque temps ce qui lui appartient, en donnant aux Grecs le temple de Cérès, le grand théâtre et le petit: cela s’accorde avec l’histoire de ces temps, qui parle de ces trois monuments, et qui dit qu’Alcibiade, lors de

A utilização da história para compreender a arte é bastante elucidativa e remete à influência de Caylus, que afirmava a importância dos documentos para auxiliar a interpretação das artes. Nesse trecho é possível igualmente notar a busca por uma classificação dos estilos de acordo com o tempo e os povos.²⁶⁸

Denon também realiza análises comparativas de obras e monumentos.²⁶⁹ Com o intuito de compreender a Antiguidade, é comum a associação da história das regiões, seus antigos governantes, artistas e poetas com as ruínas e peças observadas através do olhar erudito, como podemos notar no seguinte trecho:

É à direita do coro que estão os túmulos de quatro imperadores: eles são de rara beleza, tanto pelo material quanto pelo estilo, o que frequentemente fez com que passassem por antigos. (...) A grandeza e a beleza dessas peças de pórfiro fizeram crer que esses príncipes haviam desalojado alguns heróis romanos, da mesma forma que o Papa Corsini desalojou Agrippa.²⁷⁰

Nesse excerto, Denon associa a “rara beleza” à conclusão de sua antiguidade, afirmando sua supremacia. Em incontáveis momentos ele descreve os mais diversos episódios históricos antes de comentar sobre um monumento ou ruína, muitas vezes citando Tito Lívio e outras fontes clássicas. O mesmo acontece ao tratar das belezas naturais que, como vimos, são utilizadas como analogias à arte – narra, por exemplo, uma anedota sobre o imperador Adriano que, ao voltar do Egito, sentiu a repentina necessidade de ver o levantar do sol sobre o Etna.

Ao longo de todo o texto de *Viagem à Sicília*, Denon continua citando personagens da Antiguidade, relacionando sua história aos locais visitados. Cícero,

son expédition, harangue le peuple dans le petit théâtre; ce qui prouve qu'il y en avoit deux.” Denon, *Voyage en Sicile*, p.45.

²⁶⁸ Em outro momento, Denon observa a colocação dos túmulos fora dos limites da cidade em Siracusa para se questionar sobre os costumes dos gregos e romanos: “*Cette variété dans les sépultures peut faire croire que les Romains s'étoient emparés des habitations des Grecs jusques dans leurs demeures ultérieures; ou bien les Grecs connurent-ils aussi l'usage de brûler les corps?*” Ibid., p.184

²⁶⁹ Compara, por exemplo, o Templo de Apolo, nas proximidades de Nápoles, ao Panteão romano. Outro exemplo é a utilização da análise comparativa para tirar conclusões históricas, como nos mostra o seguinte trecho: “*Ce qui prouve que cette église a été bâtie depuis la destruction de Siponte, c'est qu'elle est le seul édifice qui existe, qu'il est encore entier, et qu'il est construit de débris antiques, ajustés dans le style grec de ce siècle avec le même caractère de l'église de Troja.*” Ibid., p.197.

²⁷⁰ “*C'est à droite du choeur que sont les tombeaux de quatre empereurs: ils sont d'une rare beauté par la matière et presque par le style, ce qui souvent les a fait croire antiques. (...) La grandeur et la beauté de ces morceaux de porphyre ont fait croire que ces princes avoient délogé quelques héros romains, ainsi que le pape Corsini délogea Agrippa*” Denon, *Voyage en Sicile*, p.68

Trajano, Homero, Virgílio, Nero: “Essa fonte era a fonte de banhos deliciosos que Nero tomava neste lugar, descritos tão ostensivamente pelos historiadores de seu tempo.”²⁷¹

As moedas, medalhas comemorativas e inscrições, particularmente, despertavam seu interesse.²⁷² As referências nesse sentido são inúmeras em seu texto: inscrições encontradas nos palácios reais, construídos pelos reis de Aragão; fragmentos de mármore com inscrições gregas; moedas púnicas, romanas e sarracenas. Geralmente seus comentários se dirigiam para um entendimento histórico ou esclarecimento sobre algum monumento que tais vestígios poderiam oferecer. Ao visitar o Templo de Isis, nas proximidades de Nápoles, afirma: “Essa inscrição é particularmente interessante, pois pode esclarecer algumas inconsistências que encontramos na arquitetura do edifício.”²⁷³ No mesmo sentido, Denon analisa as catacumbas de Nápoles, utilizando suas características e formas para compreender seu uso, e questiona os senso comum com base na observação dos detalhes: “Algumas inscrições gregas e góticas que foram removidas das catacumbas para cobrir a igreja adjacente tornam ainda mais provável que se fazia uso deste lugar, durante muitos séculos, para enterrar os mortos.”²⁷⁴

Também são citados alguns estudos e referências sobre o tema, como a análise da tradução de inscrições fenícias no pedestal de um candelabro de mármore realizada pelo abade de Bathélemy.²⁷⁵ Sobre dois pedestais encontrados em Malta, afirma: “Esses dois monumentos, ainda que pouco interessantes pelas formas, o são ao menos por sua antiguidade.”²⁷⁶ Esse interesse pelo aspecto antiquário das inscrições revela sua familiaridade com tal tradição, confirmada pelo uso da palavra [*des antiquaires*] no seguinte excerto, em que comenta a vista de algumas ruínas na região de Agrigento:

Certos *antiquários* acreditaram que essas colunas não existiram, e que eram gigantes que sustentavam esses capitéis, em forma de cariátides. Eles apoiavam essa opinião nas velhas tradições, nesse nome de templo dos gigantes que lhe restou, e nas armas atuais da cidade, que,

²⁷¹ “*Cette fontaine étoit la source des bains délicieux qu’avoit Néron dans cet endroit, décrits si fastueusement par les historiens de ce temps.*” Denon, *Voyage en Sicile*, p.186.

²⁷² “*On a trouvé aussi, à deux milles plus haut en se rapprochant de Carini, des médailles d’argent de Ségeste, avec quelques chapiteaux et bases de colonnes en marbre.*” Ibid., p.84. Denon, como veremos, irá utilizar seu conhecimento numismático a serviço de Napoleão. Cf. Capítulo 3.1.

²⁷³ “*Cette inscription est d’autant plus intéressante qu’elle peut éclairir une partie des conséquences que l’on trouve dans l’architecture de cet édifice.*” Denon, Swinburne, op. cit., p.334.

²⁷⁴ “*Quelques inscriptions grecques et gothiques que l’on a ôtées des catacombes pour paver l’église qui y est attenante, rendent encore plus probable que l’on a fait usage de ce lieu, pendant plusieurs siècles, pour y enterrer les morts.*” Denon, Swinburne, op. cit. p. 248

²⁷⁵ *Mémoires de l’académie de belles lettres et inscriptions.*

²⁷⁶ “*Ce deux monuments, quoique peu intéressants pour les formes, le sont au moins pour leur antiquité.*” Ibid., p.147.

dizem, basearam-se nesse monumento. (...) O que poderia apoiar mais solidamente essa hipótese é a ausência absoluta de qualquer pedaço que seja dessas colunas, e com maior probabilidade da total destruição dos gigantes. (...) Mas em tudo essa opinião é tão difícil de persuadir quanto de garantir, e permanece no espírito, como a existência desse monumento, cujos olhos só descobrem os indícios.²⁷⁷

Nos escritos de Denon, percebe-se que ainda havia certa confusão entre os conceitos que hoje são estudados separadamente, como a História da Arte, a Arqueologia, História da Cultura etc. A metáfora no panóptico de que lançamos mão para nomear este tópico liga-se a essa multiplicidade temática e teórica, não só como percepção das influências pessoais de Denon, mas também de sua geração no tocante ao estudo das artes.

Essa miscelânea de influências pode ser exemplificada pelo seguinte excerto, retirado de sua descrição da Ísquia, uma ilha próxima à baía napolitana:

As antiguidades de dois ou três séculos não são dignas de ocupar os preciosos minutos dos ilustres antiquários; são necessários uns bons milhares de séculos, de ruínas inteiramente destruídas, de tradições sem autoridade, e mesmo inverossímeis; então sua imaginação trabalha, eles enxergam claramente em meio à multidão de autores aquilo que nunca existiu, e estabelecem despoticamente aquilo cuja validade ninguém ousa atacar.”²⁷⁸

A metodologia dos antiquários lhe é familiar, embora questione algumas de suas prerrogativas – críticas típicas de um momento onde a razão passa a ser extremamente valorizada pelos eruditos, como ocorreu no século das Luzes francês. Em relação ao estudo do passado, sua busca por indícios vai além do estabelecido, que considera até mesmo “inverossímil” por não se apoiar em evidências concretas, mas na “imaginação” – utilizando suas próprias palavras.

²⁷⁷ “Des antiquaires ont prétendu que ces colonnes n'ont jamais existé, et que c'étoit des géants qui soutenoient ces chapiteux en forme de caryatides. Ils appuient cette opinion sur de vieilles traditions, sur ce nom de temple des géants qui lui est resté, et sur les armes actuelles de la ville, qui, dit-on, ont été prises de ce monument (...) Ce qui pourroit appuyer plus sulidement cette hypothèse, c'est l'absence absolue de tout morceau de fût de ces colonnes, et plus de probabilité dans l'entière destruction de ces géants (...) Mais en tout cette opinion est aussi difficile à persuader qu'à garantir, et reste dans l'esprit comme l'existence de ce monument, dont les yeux ne découvrent que des indices.” [O grifo é nosso]. Ibid., p.117.

²⁷⁸ “les antiquités de deux ou trois cents ans ne sont pas dignes d'occuper les précieux moments des illustres antiquaires; il leur faut de bons milliers de siècles, des ruines entièrement effacées, des traditions sans autorité, et même invraisemblables; alors leurs imagination travaille, ils voient clairement dans une foule de passages d'auteurs ce qui n'y a jamais existé, et rendent despotiquement des arrêts dont personne n'est tenté d'attaquer la validité.” Ibid., p.167-8

Por outro lado, podemos perceber o tom irônico quando ele afirma que as antiguidades datadas de dois ou três séculos antes não são suficientemente boas para aqueles antiquários. Em 1770, data aproximada da redação do diário, Denon estaria se referindo aos séculos XV e XVI; portanto, a palavra “antiguidade” também é empregada ao tratar desse período, cujas artes e indícios materiais lhe interessam como fonte de entendimento de uma evolução histórica dos tempos.

Sua vocação para a observação minuciosa dos diferentes estilos e produções dos diversos períodos da história italiana também contribuiu para aguçar seu olhar e sua percepção da arte como um todo. Assim, esses relatos de viagem podem ser entendidos como um primeiro esboço da ideia sobre o progresso da arte entre os povos que Denon irá desenvolver em muitos de seus textos e aplicar à sua prática de colecionismo. Seu contato com um desenvolvimento artístico tão plural incentivou seus estudos acerca de diversos estilos, desde o gótico, o barroco,²⁷⁹ o renascentista, até as obras contemporâneas. Ainda que seu principal objetivo fosse o estudo da Antiguidade clássica, o chamado “*goût moderne*” – oposto do gosto ilustrado pelo antigo – não é desprezado.²⁸⁰ Porém, seu olhar é aguçado e sempre busca diferenciar uma obra digna de reconhecimento de outras, de menor valor estético e menos importantes na compreensão das artes.²⁸¹ Observamos também o despontar do interesse peculiar que Denon irá conservar por toda a vida pelos artistas chamados primitivos, como Giotto ou Cimabue, citados em seus relatos.²⁸² Em uma de suas peregrinações artísticas pela Itália, comenta: “Podemos presumir que Giotto deveria ser o primeiro pintor de um século em

²⁷⁹ Esses dois, particularmente pouco valorizados pelos teóricos de seu tempo.

²⁸⁰ “*La principale église, bâtie par le comte Roger, est d’une décoration riche et précieuse, d’un gothique assez bon, à la réserve du couronnement de la façade. L’intérieur est d’une richesse et d’un fini que je n’ai trouvé encore nulle part; des colonnes antiques de granit soutiennent toutes les voûtes et les charpentes de la nef. Le bénitier, s’il n’est pas antique, est de la même beauté et du même fini.*” Denon, *Voyage a Sicile*, op. cit., p.13. Cita ainda uma escultura de mármore do século XVI, que segundo ele faz jus ao gosto do tempo, o “*goût moderne*”. Em outra ocasião, tratando de peças da mesma época, afirma: “*Ce morceau a toute la beauté, le fini, et l’élégance de l’antique en ce genre.*”, *ibid.*, p.45. Pietro Novelli, dito o Monrealese, pintor siciliano do século XVII também é elogiado em diversas passagens.

²⁸¹ Suas anotações sobre a Catedral de Palermo se desenrolam nesse sentido: “*L’extérieur de celle-ci est un des beaux monuments qui nous restent du douzième siècle, pour le style en ce genre et le fini des détails, qui sont à l’infini*” Denon, *Voyage a Sicile*, p.67. Porém, essa mesma construção possui detalhes típicos de um “*mauvais goût*” dos séculos XI e XII, o que para Denon é uma comprovação de que esses monumentos foram realizados pelos príncipes e não pelos antigos.

²⁸² São conhecidos como primitivos os pintores pré-renascentistas, que deram início a uma nova visão estética e pictórica ainda que não conhecessem muitos recursos desenvolvidos posteriormente pelos renascentistas. Sua produção encontra-se entre os séculos XII e XV, principalmente na Itália, embora fale-se também de um primitivismo na pintura do norte da Europa. Alguns de seus representantes são Giotto, Cimabue, Duccio, Lippo Memmi, Simone Martini entre outros.

que a pintura estava ainda imersa na noite da barbárie.”²⁸³ Nesse sentido, o pequeno diário, *Pages d'un journal de voyage en Italie*, de 1788, embora não possua muitas considerações sobre a fruição estética, é bastante revelador acerca de suas constatações mais técnicas sobre a importância dos pintores no desenvolvimento das escolas, principalmente de obras dos séculos XIV ao XVIII.

Os conceitos do “pitoresco” e do “sublime”, por sua vez, também são utilizados por Denon em diversos momentos de seus relatos. O significado atribuído a eles exemplifica-lhes a complexidade, remetendo à ideia de complementaridade desenvolvida por Giulio Carlo Argan, para quem esses conceitos não são opostos, mas sim parte do desenvolvimento da sensibilidade do homem diante da natureza.²⁸⁴ Aos pés do vulcão Etna, Denon aborda essa ideia ao observar paisagens que considera semelhantes àquelas pintadas por Boucher, onde são demonstradas todas as riquezas da natureza: “é a escola dos pintores tanto de *genre aimable* quanto do *genre terrible*.”²⁸⁵ É interessante notar a referência a Boucher, pintor típico da graciosidade e frivolidade do rococó, nada apreciado pelos defensores do ideal clássico, o que demonstra sua perspectiva analítica em relação ao estudo do desenvolvimento das artes.

Denon comenta ainda a semelhança de uma pequena cidade próxima a Messina com os quadros de Poussin – representantes do “grande gênero da História”.²⁸⁶ A pintura histórica francesa dos séculos XVI e XVII é elogiada também em outros momentos de seu texto. Esse gênero adquiriu prestígio junto às Academias de Arte a partir do século XVII e desde sua afirmação no circuito artístico francês na época de Luís XIV traz consigo uma estreita relação entre arte e poder, utilizada conscientemente pelos monarcas franceses. Ele será reapropriado pelo movimento neoclássico, que somará aos temas históricos a força das metáforas da Antiguidade clássica, a clareza do discurso e a linearidade do estilo. Como veremos, a partir da Revolução Francesa essa temática adquire um valor moral e cívico que Napoleão também utilizará para construir

²⁸³ “On peut cependant présumer que le Giotto devoit être le premier peintre d'un siecle où la peinture étoit encore plongée dans la nuit de la barbarie.” Denon, Swinburbe, op. cit. p.252.

²⁸⁴ Segundo Argan, a ideia de pitoresco surge da nova relação que se estabelece no período entre o homem e a natureza, não mais associada à ordem divina, imutável, designando uma relação com a pintura. Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna – do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. Cf. também: Elaine Williamson, “Denon et la notion du pittoresque”. In: *Les itinéraires de Vivant Denon: Naples et Pompéi*. (dir. Pierre Rosenberg). Musée Denon/ Le bec en l'air éditions, 2009.

²⁸⁵ “c'est l'école des peintres du genre aimable comme du genre terrible”. Denon, *Voyage a Sicile*, p. 23.

²⁸⁶ “À deux milles de Messine, cette ville se développe de la plus grande manière, par des masses élevées en amphithéâtre sur de grandes bases, ce qui rend tout juste l'idée que l'on se fait de ces villes qu'on trouve dans les fonds des tableaux du Poussin, et ceux du grand genre de l'histoire.” Denon, *Voyage en Sicile*, op. cit., p.11

uma nova memória iconográfica para a nação. Denon novamente se insere, ainda que de maneira discreta, no cerne das questões artísticas que irão rodear os acontecimentos políticos da virada do século.

A associação entre grandiosidade histórica e cultura material é um ponto muito marcante em seu relato. A demonstração do poder e magnificência de uma determinada sociedade através de sua produção artística pode ser exemplificada com este pequeno excerto sobre as antigas catacumbas de Siracusa : “Enfim, acredito que, de todos os monumentos que restam de Siracusa, este pode ser visto como aquele capaz de dar a mais justa ideia da grandiosidade antiga dessa cidade.”²⁸⁷ Assim, a grandiosidade do passado é indissociável de seus vestígios materiais. Esse tipo de relação está no cerne da questão colocada em pauta por Napoleão Bonaparte quando ele busca nas artes e na cultura fonte de enriquecimento e legitimação de seu governo; mais um esboço do futuro Directeur Général se desenha aqui.

Os relatos de viagem escritos por Denon também nos permitem entrever algumas características de outras ordens, não somente estéticas, que o tornarão um cobiçado recrutador de obras de arte e diretor de um museu que encerrava em seu interior não somente muitos objetos preciosos, mas um grandioso projeto político. Durante suas viagens pela Itália – e não somente, pois já havia visitado Rússia, Suíça, Alemanha e Suécia – Denon teve contato com as inúmeras coleções principescas, estatais e clericais existentes na península.²⁸⁸ Sua segunda viagem à Itália, após 1788, e a estada em Veneza também enriqueceram sua formação como colecionador e *amateur*, permitindo-lhe conhecer mais profundamente os gabinetes de inúmeros particulares. Desde o século XV, havia em Veneza coleções de antiguidades, embora restritas, geralmente relacionadas aos ricos aristocratas expostos à nova cultura humanista e engajados no comércio mediterrâneo e oriental. Essa tendência logo se espalhou para outras cidades da Itália, alcançando diversos países da Europa, sobretudo no século

²⁸⁷ “Enfin, je crois que de tous les monuments qui restent de Syracuse, on peut regarder celui-ci comme celui qui peut donner une plus juste idée de la grandeur ancienne de cette ville.” Ibid., p.182

²⁸⁸ Citamos algumas: em Enna, “*Je fis connoissance avec D. Pietro Minco, prévôt de la collégiale, qui en a fait une collection, dans laquelle il y en a de la première beauté: sardoine gravée en creux; vases grecs; vaste bibliothèque.*” Ibid., p.54. Em Palermo, “*Nous y trouvâmes D. Blazi. Cet infatigable religieux passe sa vie en recherches, enrichit chaque jour la bibliothèque, et a commencé un museum déjà intéressant, et qui deviendra considérable par l’intelligente activité de son auteur. On y voit un commencement de tout en général. Il y a déjà de très beaux vases siciliens (...) Je trouvai aussi parmi les curiosités une tessère en ivoire, avec cette inscription grecque.*” Ibid., p.75-6; Em Malta: “*Il faut voir dans la ville le cabinet de M. Barbaro, qui a rassemblé avec goût une jolie collection de toutes les productions naturelles de l’isle, et une collection de médailles romaines bien précieuses par leur conservation.*” Ibid., p.148.

XVIII. Neste processo, por exemplo, a estatuária antiga passou a usufruir de alto prestígio, demonstrando a aproximação com o pensamento dos diversos antiquários em relação à primazia da figura humana.²⁸⁹ A partir dos anos 1750, as coleções venezianas também passaram a incluir não só estátuas, mas fragmentos das mesmas, bustos, urnas, vasos e outros objetos, ao lado das inscrições e medalhas, que gozavam de maior prestígio até então.²⁹⁰ Como veremos no Capítulo 3, o conhecimento dessas peças será utilizado por Denon ao supervisionar a fabricação de estátuas, bustos e moedas comemorativas do governo de Napoleão, além do cuidado no transporte de obras dessa categoria para o Louvre.

As cartas de recomendação sempre em mãos, o contato com conhecidos, figuras importantes e a circulação pelo meio aristocrático italiano constituem um bom exemplo da rede de influências que se estabelecia em torno desses viajantes.²⁹¹ Em Trapani, na Sicília, Denon afirma: “Fui recomendado ao príncipe de Paceco, que era o governador; ele me apresentou toda a *société*.”²⁹² A “*bonne société*” das cidades por onde passa é citada – e assim denominada por ele – frequentemente, bem como diferentes acompanhantes, eruditos e *ciceroni*.²⁹³

Seu espírito aristocrático e suas relações com a nobreza local foram, portanto, fundamentais para seu conhecimento do circuito artístico italiano.²⁹⁴ Na cidade de Taormina, Denon descreve o contato com antiquário Ignatio Cartella em um trecho bastante exemplar para compreender tais conexões: “Nós saímos de lá [Messina] para

²⁸⁹ Pomian, *Des saintes reliques...* op. cit.

²⁹⁰ Pomian, *Colletionneurs...* op. cit.

²⁹¹ “*J’avois nombre le lettres de recommandation, mais en une seule journée j’apppris qu’il n’en falloit qu’une bonne pour obtenir des Palermitains tout ce qu’un étranger peut désirer de la société. J’étois recommandé au prince de Pietre Percia, qui voulut que sa maison fût la mienne, et qui l’exigea. (...) Il me conduisit à la société générale, qui est une espèce de club entretenu magnifiquement et à très peu de frais par la noblesse masculine et féminine, qui contribue, et par ce moyen jouit dans ce lieu de la décente liberté que les honnêtes gens prennent chez eux, sans avoir l’embarras de faire ou de recevoir les honneurs d’une maîtresse de maison. C’est là que le prince me présenta à tous ses amis, qui devinrent mes connoissances.*” Denon, *Voyage a Sicile*, op. cit., p. 69-70.

²⁹² “*J’étois recomndé au prince de Paceco, qui était gouverneur: il me fit connoître toute la société.*” Ibid., p.89.

²⁹³ Tais comentários estão presentes em todo o relato. Seguem alguns exemplos. Na pequena vila de Augusta: “*Nous étions conduits par un abbé érudit du pays, qui nous tonnoit les passages de Thucydide.*” Ibid., p.201; Em Ispica: “*Recommandés par l’évêque de Syracuse, nous fûmes reçus par son grand-vicaire D. Pascale Zapata, qui nous donna tous les renseignements qu’il put sur Ispica.*” Ibid, p.190; Na Catânia: “*Le chanoine Recupero, mon conseil et mon guide, me dit que le moment étoit arrivé de recommencer mon voyage.*” Ibid., p. 37; E, na vila de Nicolosi, perto do Etna: “*Ce fut là que nous primes Blasi, ce fameux cicerón de l’Etna que le chanoine m’avoit recommandé, et que l’on connoît sous la dénomination du Cyclope.*” Ibid. Sobre esse último trecho, é curioso notar que até mesmo o apelido do cicerone era uma referência à mitologia antiga.

²⁹⁴ Sua caravana de viagem era constituída por nada menos de três guardas, um condutor de bagagens, um valete a pé, seu valete pessoal, um cozinheiro, um barbeiro e um intendente, além dos arquitetos Renar e Després e do pintor Châtelet. Denon, *Voyage en Sicile*, op. cit., p.15-6.

encontrar o antiquário do país, D. Ignatio Cartella, tão erudito, dizia nosso governador, tão erudito... que o rei fez dele cicerone, e que, como consequência, nos instruíra tão metodicamente, que o sol do meio dia nos encontrou ainda na primeira antiguidade.”²⁹⁵ Há, nesse excerto, uma estreita ligação entre a recomendação do governador, o antiquário e a corte (pois fora designado cicerone do Rei). Portanto, essa trama é inseparável do conhecimento adquirido por Denon, não somente quanto à Antiguidade clássica, mas quanto ao convívio na *société*. Conforme analisamos no primeiro tópico deste capítulo, Denon se dedicava vastamente à convivência nos meios aristocráticos por onde passava; às vezes entretendo-se, às vezes enfastiando-se, mas sempre atento aos seus enredos e às suas confabulações. No seguinte trecho de seu relato de viagem, podemos notar a força dessas influências, bem como seu olhar crítico e atento às iniquidades:

Eu fui recomendado [novamente, o uso da mesma expressão] ao nosso ministro, que é sempre um cavaleiro [titulação]. Ele me apresentou ao *grand-maître*, anteriormente prior do convento, depois *chef d'ordre* e depois soberano, posto que, logo após o papado, é o mais eminente que um particular pode alcançar. (...) Rodeado de ambição, sua corte está à mercê de intrigas como aquela do mais poderoso monarca.²⁹⁶

Essa rede de aristocratas, eruditos e antiquários não fora importante somente na trajetória de Denon.²⁹⁷ Como foi visto, os príncipes e governantes das cidades italianas do Reino de Nápoles e Sicília estavam sempre envolvidos com a circulação dos viajantes e das próprias antiguidades. Pode-se melhor compreender essa influência a partir do elogio realizado ao príncipe de Biscaris, por Denon:

Eis a obrigação que a Catânia tem com o príncipe de Biscaris, que não somente descobriu tudo que era possível dos antigos monumentos, mas que reuniu tanto com gosto quanto com magnificência uma coleção ou *museum*, que eu levei três dias para ver, e que seria necessário um volume [Denon se refere aos livros descritivos das coleções, que circulavam pela Europa] para descrevê-la. Lá ele juntou tudo que a Catânia e a Sicília produziram de mais curioso em

²⁹⁵ “*Nous allâmes de là trouver l'antiquaire du pays, D. Ignatio Cartella, si savant, disoit notre gouverneur, si savant... que le roi l'avoit fait cicéron, et qui en conséquence nous instruisoit si méthodiquement, que le soleil de midi nous trouva à la première antiquité (...)*” Ibid., p.17.

²⁹⁶ “*J'étois recommandé à notre ministre, qui est toujours un chevalier. Il me présenta au grand-maître, autrefois prieur du convent, puis chef d'ordre, puis souverain, place qui, après la papauté, est la plus éminente où un particulier puisse parvenir. (...) Entouré d'ambitieux, sa cour est en proie à l'intrigue comme celle du plus puissant monarque.*” Ibid., p.138-9.

²⁹⁷ Guichard também fala de uma rede de sociabilidade em torno dos viajantes, e aborda o papel encenado pelos *amateurs* na redescoberta do clássico. Guichard. op. cit.

antiguidades, como vestígios de arquitetura, ornamentos de mosaicos, material de construção à maneira dos romanos e dos gregos; esculturas, entre as quais um torso colossal, encontrado na Catânia, pode ser colocado ao lado de tudo que conhecemos de mais belo.²⁹⁸

Denon continua seu elogio citando a presença de uma coleção de vasos em terracota; objetos de história natural, armas e armaduras; “tudo arranjado em uma ordem que mostra de um só vez a *ciência, o cuidado e o gosto*.”²⁹⁹ Como veremos, esses três preceitos estão em consonância com a concepção de coleção que Denon irá expressar ao longo da vida.

Além da influência principesca no controle das antiguidades da Sicília, podemos notar o uso da palavra *museum*, que aparece em não raros momentos do texto de Denon, apresentando diferentes grafias, mas sempre designando coleções abrangentes e organizadas, reunidas por príncipes, clérigos ou membros da máquina administrativa do Antigo Regime, como os *grands maître*.³⁰⁰ Quando trata de coleções particulares, Denon geralmente utiliza a expressão *cabinets*, associando-os à tradição dos gabinetes de curiosidade. Portanto, havia uma distinção, ainda que subliminar, entre os conceitos de público e privado.³⁰¹ Na seguinte afirmação, nota-se novamente a associação do caráter público ao domínio da realeza: “No dia seguinte eu fui ver o *muséum*, tão interessante e tão conhecido através do livro que o rei concedeu ao público”.³⁰² A relação com o público aqui é estabelecida através da mediação de um gesto do soberano, ou seja, a publicação – no sentido editorial, mas também no sentido de

²⁹⁸ “Voilà l’obligation que Catane a au prince de Biscaris, qui a non seulement fait découvrir toute ce qu’il étoit possible des anciens monuments, mais qui a rassemblé avec autant de goût que de magnificence une collection ou museum que j’ai mis trois jour à voir, et qu’il faudroit un volume pour décrire. Il y rassemblé tout ce que Catane et la Sicile produisent de plus curieux en antiquités, comme vestiges d’architecture, ornements de mosaïques, matériaux à bâtir à la manière des Romains et de Grecs; sculptures, dont un seul torse colossal, trouvé à Catane, peut être mis à côté de tout ce que l’on connoît de plus beau”. Denon, *Voyage a Sicile*, op. cit., p.34, [o grifo é nosso].

²⁹⁹ “le tout arrangé dans un ordre que montre à la fois la science, le soin et le goût”. Ibid. [O grifo é nosso]

³⁰⁰ Oficiais da coroa sob o regime Bourbon, presentes portanto também no Reino de Nápoles e Sicília, superintendentes gerais da casa real. Em Malta, “Le grand-maître vient de commencer un museum qui restera à l’ordre, et sera joint à ce qui est déjà au trésor, où il y a quelques tableaux et des bas-reliefs trouvés dans le pays, représentant des portraits en marbre; ouvrages romains, dont le travail vient à l’appui de ce que j’ai dit sur les arts.” Denon, *Voyage a Sicile*, p.146.

³⁰¹ Explicita no seguinte excerto: “Plus on voit Palerme, plus il s’embellit par les détails; de belles rues, de grandes et belles places, des fontaines publiques et de fontaines particulières (...)” Denon, *Voyage en Sicile*, p.67. [o grifo é meu]. Também cita uma biblioteca pública, em Malta, sob direção de um abade: “Il y a aussi une bibliothèque publique, sous la direction de l’abbé Agio, jeune Maltois, que le goût inné des sciences a seul formé. (...) Il en est de même de la collection des médailles.” Denon, *Voyage a Sicile*, p.146-7 [o grifo é meu].

³⁰² “J’allai voir le lendemain de muséum, si intéressant et si connu par le livre que le roi en a fait donner au public.” Denon, Swinburne, op. cit., p.314

tornar-se público – de um livro para a divulgação da coleção (trata-se das coleções de antiguidades levadas para o palácio de Portici após as escavações realizadas nas proximidades de Nápoles). Já no seguinte trecho, Denon novamente afirma a importância das obras e monumentos públicos na construção da memória de uma sociedade: “Eu procurava esses romanos que, em seus templos e edifícios, me pareciam gigantes, e eles me pareceram somente anões em suas casas particulares.”³⁰³

Assim, a partir de sua observação dessas coleções e antiguidades, Denon aperfeiçoou seu julgamento não somente da qualidade estética das obras, mas também da organização na exibição desses materiais. A ordem e o cuidado, temas recorrentes em seus escritos, já estão presentes nessas primeiras elucubrações artísticas de Denon.³⁰⁴ Em algumas obras de sua coleção particular foram realizadas pequenas gravuras, na forma de uma formiga e uma peneira.³⁰⁵ Esse desenho – sua marca como colecionador – expressam justamente essas convicções, mais uma herança reformulada do século das Luzes, que preza pela coleta, discernimento e organização.

Outro ponto de destaque que é possível mapear nesses relatos é sua preocupação com a preservação das peças. Em Agrigento, sendo ciceroneado por um nobre da cidade, comenta: “Este templo, posto em uma eminência natural, é uma das mais belas peças que a Antiguidade nos conservou. Ele causa um grande efeito em todos os seus aspectos, e é de uma conservação rara e preciosa.” E continua, “Eu fiquei maravilhado que tenha sido possível conservar os capitéis, já não resta nenhuma pedra da base da coluna.”³⁰⁶ Seu contato com a perpetuação da memória e grandiosidade dos antigos através da preservação (“rara e preciosa”) dos vestígios materiais e artísticos é mais uma evidência da construção de seu olhar como colecionador e da consciência de um projeto cultural vinculado a uma grande civilização. Nas proximidades de Nápoles, Denon

³⁰³ “Je cherchois ces Romains qui, dans leurs temples et leurs édifices, m’avoient paru des géants, et ils ne me paroisoient que des nains dans leurs maisons particulières.” Denon, Swinburne, op. cit., p.321.

³⁰⁴ Ao visitar a coleção dos Beneditinos em Nápoles, afirma: “L’histoire naturelle, encore mal en ordre, offre aussi des morceaux précieux”. Denon, *Voyage au Royaume de Naples*, p.35. [grifo meu].

³⁰⁵ A iconografia simbólica da formiga é citada por Denon nos textos sobre a Sicília [“Enfin, l’on reconnoître à tout moment, dans cette collection comme dans toutes celles des moines, cet instinct de la fourmi qui ramasse et entasse sans choix et avec la même ardeur le grain de bled et le morceau de bois inutile: instinct heureux, qui a commencé les premiers cabinets, et nous a conservé les trésors de l’antiquité dans tous les genres”]. Denon, *Voyage a Sicile*, op. cit., p.35. Posteriormente, compõe sua marca de colecionador justamente com a imagem da formiga, que é acrescida de uma peneira, ou seja, o elemento de seleção que lhe faltaria nesse primeiro momento. Cf. Lelièvre, op. cit.

³⁰⁶ “Ce temple, posé sur une éminence naturelle, est un des plus beaux morceaux que l’antiquité nous ait conservés. Il est d’un grand effet sous tous ses aspects, et d’une conservation rare et précieuse.” Denon, *Voyage a Sicile*, p.12 “Je m’émerveilleois qu’il fût possible qu’il se fût conservé des chapiteaux, tandis qu’il ne reste aucune pierre du bas des colonnes.” Ibid., p.116.

reflete: “E que evidências ainda da noite de ignorância e barbárie na qual este país foi abandonado durante tantos séculos, já que faltam anais sobre tão grandiosos acontecimentos, que pertencem igualmente ao historiador, ao naturalista, ao escritor de todos os gêneros!”³⁰⁷

A má conservação não passa despercebida, como no caso dos manuscritos guardados em Portici: “Eu atribuiria essa negligência imperdoável a uma idade bastante avançada, e eu veria esse religioso [P. Antonio] como um velho débil cujos tremores das mãos não mais o deixariam operar objetos tão delicados.”³⁰⁸ Ao tratar de uma série de papiros da coleção continua: “Enfim, todas as tentativas da curiosidade estúpida já destruíram uma parte desse raro depósito tão singularmente conservado. A ignorância, a inveja e o mau entendimento deixaram talvez ao tempo a tarefa de destruir o resto.”³⁰⁹ Em complementação a essa ideia, Denon reflete novamente sobre a má conduta dos homens ao descrever as cidades soterradas de Herculano e Pompeia: “Enfim, o fogo destruidor conservou nos arredores de Pozzoli aquilo que a inveja e a discórdia dos homens destruiu em toda a parte.”³¹⁰

A força da natureza, às vezes exaltada, é também temida, como demonstra a já citada complementaridade dos conceitos de pitoreco e sublime. A noção de ignorância como fruto da destruição – julgamento típico da ilustração – presentes nos escritos de Denon somam-se à ideia do tempo destruidor, que também foi bastante discutido ao longo do século XVIII. Esse tema foi explorado por muitos pintores que realizavam o *grand tour*, como o próprio Hubert Robert, presente na primeira comitiva do abade de Saint-Non, que se tornou um conhecido pintor de paisagem e arquitetura, cujo aspecto mítico das representações de ruínas ressoa com a concepção filosófica expressa por Denon, dessa vez, ao tratar de Siracusa: “Pode-se dizer que o tempo, que desfigura tudo antes de tudo destruir, produziu aqui um efeito bastante contrário; pois, abstraindo

³⁰⁷ *Et quelles preuves encore de la nuit de l'ignorance et de la barbarie dans laquelle ce pays a été abandonné pendant tant de siècles, puisqu'il manque d'annales sur de si grands événements, qui appartiennent également à l'historien, au naturaliste, et à l'écrivain de tous les genres!*” Denon, Swinburne, op. cit., p.198.

³⁰⁸ “*J'attribuois cette négligence impardonnable à un âge très avancé, et je voyois ce religieux [P. Antonio] comme un viellard débile dont les tremblantes des mains ne pouvoient plus opérer sur des objets aussi fragiles.*” Denon, Swinburne, op. cit. p.315

³⁰⁹ “*Enfin toutes les tentatives de la stupide curiosité ont déjà détruit une partie de ce rare dépôt si singulièrement conservé. L'ignorance, l'envie et la mésintelligence laisseront peut-être au temps à détruire le reste.*” Ibid., p.318.

³¹⁰ “*Enfin le feu destructeur a conservé dans les environs de Pouzzole ce que l'envie et la discorde des hommes leur a fait détruire par-tout ailleurs.*” Denon, Swinburne, op. cit., p.194.

horrores antigos, não só vemos um local tão rico quanto pitoresco, e o melhor movimento para um jardim inglês.”³¹¹

O exotismo e o aspecto mítico que envolvia as representações da Itália nessa época também podem ser notados nas gravuras – ainda que com menos intensidade pela ausência da cor e das pinceladas – que acompanham os volumes publicados pelo abade de Saint-Non e por Henri Swinburne, sempre exaltando o aspecto bucólico dos locais visitados e sítios arqueológicos. Denon escreve sobre a dificuldade de o pincel captar a essência, não passível de materialização, dessa Itália encantada: “Quando tudo já foi pintado, tudo já foi descrito, falta ainda produzir um efeito mágico, que existe no ar que colore todos esses objetos, e que faz com que aqueles que conhecemos em outros climas não se pareçam mais neste, no qual se tornam novos.”³¹²

Ao tratar da região de Posillipo, perto de Nápoles, vemos aflorar nos escritos de Denon esse aspecto mítico.³¹³ A associação do local ao poeta Virgílio³¹⁴ o reveste de um caráter mágico, que, embora racionalmente negado, não é de todo deixado de lado por Denon, que novamente exemplifica um conflito característico de seu século, dessa vez o embate entre razão e superstição: “O mistério difundido sobre esse local pelos versos de Virgílio prova que desde seu tempo ele era antigo, já que *somente a antiguidade tem direito ao maravilhoso*.”³¹⁵ Aqui, o “maravilhoso” é retirado da realidade do tempo presente e lançado em direção ao passado, passível de ser dotado dos valores que melhor expressarem as convicções do momento em que foi resgatado. A Antiguidade aparece em uma profusão de ressignificações, processo do qual Denon fez parte e que irá culminar no movimento neoclássico.³¹⁶

Sua postura devota diante das artes, da História e do passado se reflete em alguns pequenos roubos que realiza, e que parecem ser cometidos mais pelo aspecto

³¹¹ “On peut dire que le temps, qui enlaidit tout avant de tout détruire, a produit ici un affect bien contraire; car faisant abstraction des antiques horreurs, on n’y voit plus qu’un site aussi riche que pittoresque, et le plus beau mouvement pour un jardin anglois.” Denon, *Voyage a Sicile*, op. cit., p.170.

³¹² “Quand on a tout peint, tout décrit, il reste encore à rendre un effet magique qui existe dans l’air qui colore tous les objets, et qui fait que ceux mêmes que l’on connaît dans les autres climats ne se ressemblent plus dans celui-ci, et y deviennent nouveaux.” Denon, *Voyage au Royaume de Naples*, p.60

³¹³ Nápoles foi muitas vezes relacionada ao exótico, uma entrada para o mundo mediterrânico, africano e oriental – e, conseqüentemente, associada à sexualidade, que era exacerbada pelo clima.³¹³ Além desse exotismo, a cidade oferecia uma vida social intensa. Sir William Hamilton, citado por Denon em seus relatos, entreteinha muitos visitantes estrangeiros em seu *palazzo Sessa*, na cidade, e na *Villa Angelica*, ao pé do vulcão.

³¹⁴ Descrita em seus poemas, Virgílio teria habitado a região e até hoje o seu túmulo, lá erguido, é visitado pelos turistas.

³¹⁵ “Le mystere répandu sur ce lieu par les vers de Virgile prouve que, de son temps, il étoit déjà ancien, puisque la seule antiquité a droit au merveilleux.” Denon, Swinburne, op. cit., p.183. [o grifo é meu]

³¹⁶ Guichard fala em um “reservatório de temas” da antiguidade. Guichard, op. cit. Iremos retomar o tema das ressignificações do passado nos próximos capítulos.

mítico da ação do que pela necessidade real da prática. Um pé de múmia – famosa peça que integrará sua coleção até sua morte – desperta especialmente sua atenção: “Era sem dúvida o pé de uma jovem mulher, de uma princesa, de um ser encantador, cujos sapatos jamais alteraram a forma e cujas formas eram perfeitas; pareceu-me obter um favor, e fazer um pequeno furto amoroso na linhagem dos faraós.”³¹⁷

Próximo ao túmulo onde Virgílio supostamente estaria sepultado, Denon também furtou um pequeno pedaço de madeira da famosa árvore de louros que ali se encontrava, a qual se acreditava ter poderes mágicos: “Como explicar o sentimento que me fez experimentar esse roubo devoto? Eu duvidava fortemente do túmulo, eu não acreditava de maneira alguma no loureiro: mas tratava-se de Virgílio, eu me sentia [em] uma religião, eu precisava de um culto.”³¹⁸ Essa tendência em cultuar a beleza e a arte como uma religião é um traço marcante de sua personalidade; tal ideia é expressa em outras ocasiões, descrita por ele como uma verdadeira vocação: “nascido com um gosto decidido pelas artes, desde minha infância tenho dedicado a elas mais um culto do que uma admiração”.³¹⁹

Em Nápoles, Denon desfere algumas críticas aos *ciceroni* que o acompanhavam por toda a parte, atrapalhando sua fruição das obras e impedindo esse contato espiritual com as mesmas:

Essa espécie de gente só é útil aos viajantes que querem ver por ter visto, mas é muito incômodo aos verdadeiros *amateurs*, cuja atenção é incomodada por um mumúrio inoportuno e pela narração de mentiras consagradas que eles detalham profundamente (...), de todo modo sem interesse por todos os objetos que mostram, eles cansam seus ouvintes o mais rapidamente que podem, a fim de colocar as mãos em seu pagamento e se desembaraçar deles.³²⁰

³¹⁷ *C’était sans doute le pied d’une jeune femme, d’une princesse, d’un être charmant, dont la chaussure n’avait jamais altéré les formes et dont les formes étaient parfaites; il me sembla obtenir une faveur, et faire un amoureux larcin dans la lignée des pharaons.*” Denon, *Voyage dans la Basse Égypte*, v.2, p.37.

³¹⁸ *“Comment expliquer le sentiment que me fit éprouver ce pieux larcin? Je doutais fort du tombeau; je ne croyais point au laurier: mais il étoit question de Virgile, je me sentois une religion, j’avois besoin d’un culte.”* Ibid., p.212.

³¹⁹ *“Né avec un goût décidé pour les arts, dès mon enfance, je leur ai voué un culte plutôt qu’une admiration”*, citado por Amaury Duval, “Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet” In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.90.

³²⁰ *“Cette espèce de gens n’est utile qu’aux voyageurs qui veulent voir pour avoir vu, mais est très incommode aux véritables amateurs, dont ils troublent l’attention par un babil importun et le récit des mensonges consacrés qu’ils débitent toujours jusqu’au bout (...), sans intérêt d’ailleurs sur tous les objets qu’ils font voir, ils fatiguent le plus vite qu’ils le peuvent ceux qui les écoutent, afin de toucher leur salaire et de se débarrasser d’eux.”* Denon, Swinburne, op. cit., p.196

A crítica representa não só a insatisfação com a conduta protocolar dos *cicerone*, mas seu anseio em lidar com a arte a partir de seus próprios conhecimentos e meios.³²¹

Denon comenta ainda sobre várias tentativas de adquirir objetos de terceiros.³²² A partir de 1788, novamente estabelecido na Itália, passa a relatar seus interesses e aquisições nas cartas que escreve para Isabella. Sua coleção é então consideravelmente enriquecida. Veneza – cidade adotada por ele para a estadia desses anos – e seus arredores eram uma região privilegiada para a realização desse tipo de transações, possuindo extensas coleções de gravuras e pinturas. Em 1791, ele adquiriu muitas obras de um recém-falecido banqueiro, também *amateur* e gravurista como ele, Antonio Maria Zanetti. Sobre essas aquisições, Denon afirmou: “Eu não podia comprar tudo de uma vez só, mas quarenta desenhos de Parmigianino e sessenta de Guercino me pareceram um tesouro. Ofereci uma soma decisiva pela metade daqueles objetos: olharam-me como se fosse louco e, desde então, todos os tesouros desse tipo que havia em Veneza me foram oferecidos e vendidos.”³²³ De fato, a parte mais famosa de sua coleção foi aquela correspondente aos desenhos e gravuras, reconhecida por seus contemporâneos como exemplar.³²⁴ Sobre suas viagens pela região norte da Itália, afirmou: “Depois de um ano de ausência, eu retorno a Veneza, trazendo novos objetos de arte muito preciosos”.³²⁵ Entre as obras compradas nesse período, é notável a presença de uma coleção completa de gravuras de Jacques Callot, quarenta desenhos de Parmigianino, sessenta de Guercino, e ainda 428 gravuras de Rembrandt, além de outras

³²¹ Lembremo-nos mais uma vez das concepções de Caylus, para quem o *amateur* que estudar atentamente poderá vir a ser um verdadeiro conhecedor das artes.

³²² “On y a trouvé des vases étrusques et des monnoies. Mais le prince de Biscaris a tout épuisé. J’en trouvai une seule qu’on ne voulut ni vendre ni me donner; elle avoit sur une face un crabe, et au revers un aigle qui terrasse un lapin, avec cette légende grecque AAPANION. Il y en a d’autres avec la tête d’Apollon, et au revers une lyre, avec la même légende.” Denon, *Voyage en Sicile*, p.50; “Les paysans qui travailloient nous dirent qu’on y avoit trouvé grand nombre de monnoies d’argent et de cuivre: ils m’en donnèrent deux.” [uma de Sicacusa e outra de Cartagena]. Ibid., p.93.

³²³ “Je ne pouvais tout acheter à la fois; mais quarante dessins du Parmesan, soixante du Guerchin me parurent un trésor. J’offris une somme déterminante de la moitié de tous ces objets: je fus regardé comme un fou; et dès lors, tout ce qui restait à Venise de trésors partiels en ce genre me fut proposé et apporté.” Citado por Amaury Duval, *Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet*. In: Patrick Mauriès, *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.91. No mesmo texto, Denon cita a dispersão de outros gabinetes de *amateurs* que contribuíram para a sua coleção, como os de Chaulnes, Bertin e Saint-Foix.

³²⁴ “la plus riche et la plus précieuse collection de ce genre qu’on suppose exister”. Lady Morgan, “L’hôtel du Baron Denon”, In: Patrick Mauriès, *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.101. Voltaremos a tratar desse tema no Capítulo 3.2 deste trabalho.

³²⁵ “Après un an d’absence, je revins à Venise, rapportant de nouveaux objets d’art très précieux” Ibid.

obras de Dürer, Lucas de Leyde, Marc-Antoine Raimondi, Schiavone e Dosso, os quais são citados em suas cartas para Isabella.³²⁶

Por outra perspectiva, o estudioso do tema K. Pomian afirma que, enquanto o patriciado italiano se interessava mais pelas produções antigas e dos séculos XVI e XVII, a nova nobreza, burgueses enriquecidos e profissionais liberais voltavam seus olhares para os artistas contemporâneos – os colecionadores Francesco Algarotti e o próprio Zanetti são exemplos dessa tendência. Além disso, esses homens foram responsáveis por introduzir certas inovações na maneira de organizar e exibir suas obras, partindo de sua classificação histórica – também adotada por Denon, como já foi discutido. Zanetti escreveu ainda uma obra, publicada em 1771, sobre a história da pintura veneziana.³²⁷ Essa tendência, também patriótica no caso italiano, manifestou-se até mesmo na presença e na valorização de artistas primitivos, antes negligenciados – e também adquiridos posteriormente por Denon.³²⁸ Essa apreciação patriótica da Escola nacional de pintura, vista nas *villas* italianas, foi um importante aprendizado para Denon, que, como veremos, empenhar-se-á na revalorização da Escola francesa durante as políticas culturais do governo de Napoleão.

Seu aprendizado também foi enriquecido quanto às questões ligadas ao mercado de arte; ainda em sua primeira viagem pela península, Denon já parecia consciente sobre a especulação das artes e antiguidades em circulação na Itália. Em um trecho de seu relato da viagem pela Sicília, onde descreve a *société* com a qual lidava, Denon demonstra já estar familiarizado com assuntos relacionados à consciência patrimonial crescente na península. Ao abordar a recente nomeação do príncipe de Biscaris como conservador das antiguidades de Val Demone e Noto, afirma que “a corte não poderia ter tomado uma resolução melhor, nem ter feito melhor escolha, sendo as antiguidades no Reino das Duas Sicílias um objeto de especulação muito importante”, comentando

³²⁶ *Lettres à Isabella*, op. cit. A correspondência do ano de 1791 é bastante elucidativa a esse respeito. Cf. Aina Lelièvre, op. cit., p.58; Lise Bickart-Sée e Marie-Anne Dupuy. “Dessins des divers Écoles” In: Rosenberg (org). *Dominique-Vivant Denon, l’œil...* op. cit., p.451-71. Lady Morgan também cita esses mesmos conjuntos, mas a numeração é um pouco diferente, já que os atuais estudiosos atualizaram esses dados a partir das recentes atribuições dessas obras. Morgan menciona ainda dez desenhos de Rafael e dez de Giulio Romano. Lady Morgan, op. cit., p.101. Essas obras estão presentes nos catálogos da venda de sua coleção, realizada após sua morte e analisados no Capítulo 3.2 deste trabalho.

³²⁷ Antonio Maria Zanetti, o jovem. *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de’ Veneziani Maestri*. Citado por Pomian, *Des saintes reliques...* op. cit., p.133.

³²⁸ Afrescos de Giotto e Altichiero, por exemplo, são bastante citados em seu diário da viagem a Pádua. Vivant Denon. *Pages d’un journal...* op. cit.

que, ainda que já se tenha proibido a destruição e exportação desses objetos, muitos viajantes ainda sentem-se encorajados a “comprar, pagar e carregar consigo”. Denon demonstra consciência da desvalorização que as obras sofrem nesse processo, e afirma que as inscrições encontradas nas ruínas antigas, curiosidades tão interessantes em seu local de origem, passam a apresentar “um preço tão inferior no mesmo instante em que são destacadas e transplantadas.”³²⁹

Porém, seu discurso se mostra em dissonância com suas ações, já que ele próprio não resiste à tentação de não só comprar e negociar obras, como levar ilicitamente consigo alguns objetos: ao tratar de uma série de monumentos de mármore, critica as pilhagens realizadas [“nós vimos somente amostras das riquezas em mármore que infelizmente foram saqueadas, e o local das estátuas e das colunas com que era decorado.”³³⁰] para em seguida afirmar que também o fez: “Eu peguei algumas peças desse revestimento, assim como duas amostras de mármore que decoravam o interior e que eram de uma grande beleza.”³³¹ Não satisfeito, relata ainda outro furto:

Eu não sei se continuarão a mostrar 26 [peças], mas admito que lá só poderá haver 25 verdadeiras, pois eu não pude resistir ao desejo de ter com sorte a cabeça de uma senhora romana; e, encontrando um meio de a carregar com a ajuda de um grande casaco que eu tinha, eu consegui levá-la à França, onde nossas belas francesas poderão se questionar sobre a dimensão e as formas que faziam a beleza desses tempos.³³²

Essa distância entre o discurso e a prática representa mais uma vez as ambiguidades presentes na figura de Denon, ideia essencial do desenvolvimento deste

³²⁹ “Le prince venoit d’être nommé conservateur des antiquités de Val Demone et de Noto. Bien qu’un peu tardive, la cour ne pouvoit prendre une meilleure résolution, ni faire un meilleur choix, les antiquités dans le royaume des deux Siciles étant un objet de spéculation très important, puisque la curiosité des voyageurs y apporte annuellement de grosses sommes qui ne coûtent rien à l’état, sur-tout si l’on défend l’exportation de ces mêmes objets de curiosité, leur destruction, et l’achat des inscriptions si intéressantes dans le lieu où on les arrache, et d’un prix si inférieur à l’instant qu’elles sont détachées et transplantées, mais dont le vol est encouragé par ces voyageurs qui ont la manie d’acheter, de payer et d’emporter.” Denon, *Voyage a Sicile*, op. cit., p.205-6. Sobre o desenvolvimento das práticas de proteção do patrimônio italiano compra a especulação do mercado e o abuso dos estrangeiros conferir Fiorio, op. cit.

³³⁰ “nous n’y vimes que l’échantillon des richesses en marbre dont malheureusement on l’a dépouillé, et les places des statues et des colonnes dont il étoit décoré.” Denon, Swinburne, op. cit., p.307.

³³¹ “Je pris quelques morceaux de cet enduit, ainsi que deux échantillons des marbres qui décoroient l’intérieur et qui étoient d’une grande beauté.” Ibid., p.308.

³³² “Je ne sais si on continuera d’en montrer vingt-six, mais j’avoue qu’il ne peut plus y en avoir que vingt-cinq véritables, car je ne pus résister au désir d’avoir en bonne fortune la tête d’une dame romaine; et, ayant trouvé le moyen de l’emporter à l’aide d’un très grand manteau que j’avois, je suis parvenu à la faire passer en France, où nos jolies Françaises pourront s’étonner de la dimension et des formes qui faisoient la beauté de ce temps.” Ibid., p.323-4

trabalho. Um contato superficial com sua biografia poderia nos sugerir que Denon fora um colecionador aristocrata, frívolo, interessado na satisfação de seus desejos individuais e que a necessidade de sobrevivência o arrastou até o cerne do turbilhão revolucionário quando nada esperava, e vivia de maneira alienada em meio aos *salons* italianos. De fato, a necessidade o levou de volta para a França, como veremos no próximo capítulo. Por ora, é possível reconhecer em Denon alguns traços que nos permitem inferir que sua consciência política e social, e mesmo sua noção da importância patrimonial como projeto político, não era tão superficial como se poderia supor. Denon soube remanejar suas aptidões e acionar conhecimentos que já possuía para se equilibrar no tortuoso cenário francês do final do século XVIII. É assim que ele se apresenta como um vigoroso objeto de estudo sobre as mentalidades de seu tempo. Suas escolhas e sua trajetória ilustram de maneira rica a sobrevivência de um aristocrata em meio à Revolução.

Essa consciência política e social que garantirá sua sobrevivência já estava presente em seus relatos de viagens – publicados aproximadamente cinco anos antes da Revolução.³³³ Tecendo inúmeros comentários sobre a pobreza de certas regiões e o estado de mendicidade em que muitos de seus habitantes viviam, Denon critica a administração real que coloca pequenos produtores e comerciantes em situações muito desfavoráveis.³³⁴ Suas críticas penetram as engranagens políticas do reino e nos mostram um Denon muito mais engajado e consciencioso do que se poderia supor:

De resto, essa paixão violenta é talvez necessária para salvar da apatia os barões palermitanos, que, sem ela, passariam sua vida em uma mole e voluptuosa ociosidade, comendo adiantado a renda de suas terras, que eles jamais viram, e emprestando de seus agricultores em troca de descontos em suas concessões; (...) As leis feudais existem ainda para a nobreza da Sicília como no tempo dos normandos; o que leva a inúmeros processos de sucessão e o que enriquece pessoas de negócios, das quais Palermo está cheia, e que são todas ricas. O bom direito lá estando a leilão, e a justiça transformada em um ramo do comércio, todo o dinheiro do reino entra na cidade através do tribunal, que o oferece de volta ao público por meio do luxo de seus membros. O senado é composto de jovens barões ou de velhos senhores, que só se dão ao trabalho de ser senadores para fazer conhecer e cobrar os privilégios de sua função e autoridade.

³³³ Os textos escritos para o abade de Saint-Non provavelmente foram concebidos durante seu *grand tour*, em 1778, portanto, aos seus trinta anos de idade; muitas considerações a respeito da sociedade, hábitos e costumes napolitanos nos permitem concluir que seu texto foi acrescido de notas durante sua estadia como diplomata em Nápoles, de 1779 a 1785.

³³⁴ No caso da Sicília: “(...) *ces négligences du gouvernement retombent sur la nation, et justifient l’espèce de mepris que les Maltois ont pour la manière de commercer des Siciliens.*” Denon, *Voyage en Sicile*, op. cit., p.158-9

Lá reina então uma grande apatia, juntamente a um espírito de independência que dá ao governo, e por consequência, ao povo de Palermo e de toda a Sicília, o caráter insular e republicano. Os sicilianos, distantes de seu rei que só conhecem por meio de um representante, são acostumados a vê-lo como um pensionário que fraudava certos direitos, o que de tempos em tempos os faziam ensaiar desobediências, somente pelo espírito de fazer um ato de liberdade. (...) Seu país tira muito deles, mais não os arruína; consequentemente um mau governo os torna pobres, sem os fazer morrer de fome. O restante de Palermo não se ressentia em nada dessa pobreza, da qual o resto da Sicília pode se lamentar: é umas das mais belas e agradáveis cidades que um viajante pode encontrar.³³⁵

O ponto de vista analítico de Denon é reforçado pela utilização de alguns conceitos que o colocam em posição de familiaridade com a temática do republicanismo e com a crítica às leis feudais regentes das estruturas do Antigo Regime – que ele considera, na Itália, semelhantes àsquelas dos tempos dos normandos. Embora não esteja falando de sua França contemporânea, a clareza que possui de tal panorama, a eloquência em descrever os mecanismos corruptos e fraquezas da nobreza mostra um entrosamento com as ideias que circulavam nos meios parisienses intelectuais e esclarecidos às vésperas da Revolução. Essa parte de seu texto foi publicada por ele próprio, em sua edição denominada *Voyage a Sicile* de 1788. Assim, devemos levar em consideração que Denon já possuía um repertório intelectual que o familiarizava com os debates políticos de seu tempo. Isso não significa que ele era nesse momento um revolucionário, – como acusara a inquisição veneziana, de que trataremos logo adiante – mas que conhecia os artifícios retóricos necessários para adentrar essa discussão,

³³⁵ O trecho original é truncado, dificultando a tradução; apesar disso optamos por mantê-lo devido à força dos argumentos : “*Au reste, cette passion violente est peut-être nécessaire pour sauver de l’apathie les barons palermitains, qui, sans cela, passeroient leur vie dans une molle et voluptueuse oisiveté, mangeant d’avance le revenu de leurs terres qu’ils n’ont jamais vues, et empruntant de leurs fermiers au rabais de leurs baux; (...) Les lois féodales existent encore pour la noblesse de Sicile comme au temps des Normands; ce qui fait des procès de succession à l’infini, et ce qui enrichit un peuple de gens d’affaires dont Palerme est rempli, et qui sont tous riches. Le bon droit y étant à l’encan, et la justice devenue une branche de commerce, tout l’argent du royaume entre dans cette ville par le canal des tribunaux, qui le reversent dans le public par le luxe de leurs membres. Le sénat est composé de jeunes barons ou de vieux seigneurs, qui ne se donnent la peine d’être sénateurs que pour faire connoître et payer les privilèges de leur dignité et de leur autorité. Il y règne donc une grande apathie, avec un esprit d’indépendance qui donne au gouvernement, et par contre-coup au peuple de Palerme et à celui de toute la Sicile, le caractère insulaire et républicain. Les Siciliens, éloignés de leur roi, qui’ils ne connoissent que par un représentant, s’accoutument à le regarder comme un pensionnaire dont ils fraudent des droits, auquel ils essaient de temps en temps de désobéir, dans le seul esprit de faire un acte de liberté (...) Leur pays les dépouiller, mais jamais les ruiner; aussi un mauvais gouvernement les rend-il pauvres, sans les faire mourir de faim. Au reste de Palerme ne se ressent en rien de cette pauvreté, dont le reste de la Sicile peut se plaindre: c’est un des jolies et des agréables villes qu’un voyageur puisse rencontrer*”. Ibid., p.80-1.

embora claramente apreciasse sem constrangimentos os prazeres da vida aristocrática.³³⁶ Em Nápoles, após sua experiência como diplomata, prossegue com suas críticas aos cortesãos:

As pessoas da corte se parecem aos cortesãos de todos os países. Eles possuem elevação da alma, a nobreza dos modos, algumas virtudes e muitos vícios. Eles só conhecem e obedecem aos interesses de suas paixões. A lei, os princípios e a moral só parece terem sido feitos pelo estrato mediano. Na *société* os grandes os menosprezam por orgulho; o populacho não os conhece, peca por ignorância e é punido sem ser instruído.³³⁷

E termina: “Ninguém é melhor no mundo do que um bom burguês de Paris, e um bom burguês de Nápoles. Doce, franco, aberto, amável, confiante, complacente ao excesso por aquilo que lhe interessa. Ele se prende e também se amacia muito facilmente.” É interessante notar o uso que Denon faz da palavra “*bourgeois*” [burguês], não em oposição à aristocracia, mas como parte de uma elite, possuidor das características comumente atribuídas à nobreza. Embora, como sugere a passagem, Denon tenha usufruído da benevolência dessa elite, aprendido e convivido com ela diariamente, podemos notar que a confluência dessas figuras é presente em seu raciocínio, o que reafirma a hipótese de que ele já estaria familiarizado com os discursos políticos do período da Revolução, embora não fosse um entusiasta da mesma.

Por sua vez, o conceito de “povo” [*populache*] visto como uma massa uniforme caracterizada por suas ações e maneiras de ser se faz presente em seus comentários sobre Nápoles. Ao tratar de possíveis rebeliões, afirma: “O populacho napolitano é barulhento pois é numeroso; mas, de caráter lento e indolente, ele não é nem vingativo nem suscetível de seguir um longo projeto de vingança.”³³⁸

Qual seria o “longo projeto de vingança” a que se referia? Como vimos, Denon possuía uma notável consciência social sobre as questões envolvendo as diversas estruturas da sociedade. O conhecimento adquirido em suas viagens pela Itália quanto

³³⁶ “Rien n'est si bon dans le monde qu'un bon bourgeois de Paris, et qu'un bon bourgeois de Naples, Doux, franc, ouvert, obligeant, confiant, compatissant à l'excès pour celui que l'intéresse, il s'attache et s'attendrit même très facilement.” Denon, Swinburne, op. cit., p.228.

³³⁷ “La gens de la cour ressemblent aux courtisans de tous les pays: ils ont de l'élévation d'âme, de la noblesse dans les manières, quelques vertus, et beaucoup de vices. Ils ne connoissent et n'obéissent qu'à leur intérêt et à leur passions. Les loix, les principes et la morale, ne semblent être faits que pour le rang moyen. Dans la société les grands les méprisent par orgueil: la populace ne les connoît pas, elle pêche par ignorance et on la punit sans l'instruire.” Denon, Swinburne, op. cit., p.227-8.

³³⁸ “La populace napolitaine est bruyante parce qu'elle est nombreuse; mais, légère et indolente par caractère, elle n'est ni vindicative ni susceptible de suivre un long projet de vengeance.” Ibid., p.227.

às artes, as visitas a coleções públicas e privadas, os contatos que estabeleceu com artistas, eruditos e pessoas insignes se somarão a esse conhecimento da dinâmica social, ajudando-o a assumir a versatilidade necessária para enfrentar a conjuntura política da França quando de seu retorno. Nesse período de sua experiência como viajante, a Revolução já se anunciava; e Denon não será um espectador passivo, pego de surpresa pelo levante popular. Referindo-se ao carnaval napolitano, escreveu:

Havia talvez duzentas mil almas naquela rua, e todos, ao mesmo tempo, queriam ver [os desfiles]: no entanto, quatro homens da guarda a cavalo abriram a multidão sem dar um golpe sequer, e quase sem barulho. O doce populacho de Paris seria assim tão submisso quanto o terrível populacho de Nápoles?³³⁹

³³⁹ “Il y avoit peut-être deux cents mille âmes dans cette rue, et toutes vouloient voir à la fois: cependant quatre hommes de la garde à cheval ouvrirent la foule sans donner aucun coup, et presque sans bruit. La douce populace de Paris seroit-elle aussi soumise que la terrible populace de Naples?” Ibid., p.251.

Capítulo 2 – Intermezzo

A partir da discussão desenvolvida no primeiro capítulo, nota-se que, ao longo da vida, Denon conseguiu conciliar o gosto clássico com o olhar curioso e inovador; o apego ao passado e o anseio pelos prazeres da vida presente no seu espírito crítico. Aspirava à universalidade? À imortalidade?

O cortesão, colecionador, *gentilhomme du roi* e *amateur d'art* não sucumbiu diante da Revolução. Ao contrário, tornou-se um *citoyen*, não mais homem privado do Antigo Regime, mas parte das engrenagens públicas da nova França. Características como sua aspiração pela totalidade, seu conhecimento das artes, sua tolerância em relação à diversidade e suas habilidades como cortesão certamente contribuíram para facilitar sua adaptação diante dos novos rumos que a França tomava.

Após a Revolução, seu antigo patrocinador, Benjamin Laborde, se escondeu na Normandia por cinco anos, mas não escapou à condenação de todos os *fermiers généraux*, sendo executado menos de uma semana antes da queda de Robespierre. Em 1789, Saint-Non viu sua abadia ser nacionalizada junto com os demais bens do clero; adoecendo em 1791, morreu no mesmo ano, diz-se, murmurando: “E o patriotismo, ele se sustenta?”³⁴⁰

Neste *intermezzo* – entre sua atuação no mundo privado do Antigo Regime e na cena pública do Império – exploraremos os momentos em que Denon ficou à deriva, longe de sua *société aimable*, tentando se estabelecer de volta na França revolucionária antes de se enfrontar institucionalmente nas engrenagens do novo regime. Neste capítulo, partiremos da análise de sua correspondência com Isabella Teotochi para tratar de seus últimos momentos na Itália e de sua trajetória nos anos da Convenção Nacional e do Diretório. Também nos servirá a documentação sobre o interrogatório ao qual foi submetido pela Inquisição veneziana em 1790.³⁴¹ Em seguida, analisaremos seu relato de viagem *Voyages dans la Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes de Bonaparte*, publicado em 1802.

³⁴⁰“Et le patriotisme, se soutient-il?”. Saint-Non citado por Guimbaud, *L'abbé de Saint-Non, 1721-1791, Un humaniste au siècle des Lumières*, 1992, apud Couty, op. cit., p.24.

³⁴¹ Conforme já foi comentado, essa documentação foi recolhida e editada por Patrick Mauriès e integra a coletânea *Vies remarquables de Vivant Denon*.

2.1 A Revolução vivenciada

Os últimos anos como cidadão veneziano

Como visto no capítulo anterior, Denon vivia em Veneza no fatídico ano de 1789. Seu enfronhamento na *société* local e suas relações com Isabella lhe renderam uma estada tranquila e doce na Sereníssima, proclamando-se veneziano e chamando-a de sua pátria. Embora demonstre inquietude e receio quanto ao futuro da França, seus dias parecem transcorrer pouco abalados pelos últimos eventos até a intromissão da Inquisição veneziana em seu mundo privado, que foi então embaralhado com os acontecimentos públicos.

A primeira menção que encontramos sobre a Revolução nos escritos de Denon está na carta datada de 27 de julho de 1789, direcionada a Isabella e escrita de Bolonha, em uma de suas pequenas viagens pela região: “As novidades da França me fazem estremecer. Não sabemos mais com o que contar. Eu não obtive nenhuma linha sequer sobre meus interesses particulares [como afirma posteriormente, ele havia escrito a seus compatriotas para ter notícias de suas posses e propriedades familiares]. Só tenho como consolação pensar em Veneza e dela falar.”³⁴²

Nesses primeiros meses da Revolução, Denon obtém algumas escassas informações sobre os acontecimentos, reclamando frequentemente de que muitas de suas cartas permanecem sem resposta. Continua comentando com Isabella sobre seus afazeres artísticos, as gravuras que vem realizando e suas preocupações mundanas, mas mostra-se já consciente da necessidade de analisar os eventos sem tomar decisões precipitadas: “Eu recebi novidades assustadoras de meu país e nenhuma resposta, pois neste momento não se pode nem concordar nem recusar nada.”³⁴³ Como veremos, seu cuidado em não tomar um partido será fundamental para que ele consiga se colocar da maneira mais confortável quando for necessário.

Ainda em agosto, Denon cogita uma visita a Florença para encontrar um ministro francês e declarar que está vivo, e assim regularizar sua situação, assegurando

³⁴² “*Les nouvelles de France me font frémir. On ne sait plus sur quoi compter. Je ne puis pas obtenir une seule ligne sur mes intérêts particuliers. Je n’ai de consolation que de penser à Venise et d’en parler.*” *Lettres a Bettine*, op. cit. Bolonha, 27 de julho de 1789.

³⁴³ “*Je reçois des nouvelles affreuses de mon pays et pas une réponse, car dans ce moment-ci on ne peut ni accorder ni refuser rien.*” *Ibid.*, Modena, 2 de agosto de 1789.

o recebimento de alguma renda proveniente do governo francês. A Revolução lhe parece então menos provisória do que pareceu em um primeiro momento; embora ainda não cogite uma volta à França, ele demonstra, desde o início, preocupação com sua situação: “Se a guerra civil for declarada, eu não somente serei arruinado mais do que pela metade, mas será necessário que eu corra atrás do restante.”³⁴⁴

Em Florença, Denon voltará a falar sobre seus interesses, ou seja, suas finanças: “Relativamente a meus interesses, as novidades não são tão cômodas. Foi-me escrito que minhas pensões e rendas não serão pagas até que eu esteja presente; mais encontrei quem me empreste o suficiente para não ser obrigado a partir. Não estarei rico, mas estarei muito feliz.”³⁴⁵ Nesse momento, as medidas contra os emigrados ainda não tinham se estabelecido oficialmente, embora certas dificuldades já houvessem se estabelecido. O possível corte das rendas não parece assustar Denon, que até esse momento não apresenta planos de partir. Seu maior objetivo é voltar no inverno a Veneza, sua *patrie d’adoption*, e reencontrar Isabella.³⁴⁶

Ainda sobre sua volta a Veneza, Denon afirma: “Essa viagem é o primeiro ato de vontade absoluta que eu realizo em minha vida, e creio que sou o mais livre, e talvez o único livre dentre todos os franceses.”³⁴⁷ Aqui, Denon não só demonstra seu interesse particular prevaiente, mas também a ideia de liberdade (ou a falta dela) como resultado dos acontecimentos.

O processo revolucionário acabou por indispor a inquisição veneziana em relação aos franceses ali residentes. A reivindicação por reformas por toda a península já ocorria havia algum tempo nos ambientes frequentados por intelectuais e artistas.³⁴⁸

³⁴⁴ “Si la guerre civile se déclare, non seulement je serai plus qu’à moitié ruiné, mais il faudra que je coure après le reste.” Ibid., Modena, 11 de agosto de 1789.

³⁴⁵ “Relativement à mes intérêts, les nouvelles ne sont pas aussi accommodantes. On m’écrit que mes pensions et me rentes ne seront payées que lorsque je serais présent; mais j’ai trouvé qui me prête assez pour n’être pas obligé de partir. Je ne serai pas riche, mais je serais bien heureux.” Ibid., Florença, 23 de setembro de 1789. Denon recebia, além dos rendimentos de suas terras na Borgonha (cerca de 10.000 *livres de France* por ano, segundo sua própria declaração), uma pensão anual da coroa por seus serviços prestados como diplomata, no valor de 2.400 *livres de France*. *Interrogatoire de Vivant Denon* - 12 de agosto de 1790, anexo em Mauriès, op. cit., p.37-42.

³⁴⁶ “Les lettres que je reçois de France ne la rendent pas désirable pour ce moment-ci, et Venise en ce cas devient ma patrie d’adoption.” Ibid., Florença, 10 de outubro de 1789.

³⁴⁷ “Ce voyage-ci est le premier acte de volonté absolue que j’aie fait de ma vie, et je me crois le plus libre et peut-être le seul libre de tous les français.” Ibid., Pisa, 30 de outubro de 1789.

³⁴⁸ Segundo George Rudé, alguns fatores favoreceram o progresso das ideias revolucionárias na Itália: a grande parcela educada da população, a difusão do iluminismo francês, o forte anticlericalismo, o desenvolvimento de uma espécie de “classe média”, o descontentamento com a dominação austríaca no norte e hispânica no sul, uma nobreza esclarecida e uma massa de camponeses descontentes. Porém, a dificuldade de concentração de esforços e interesses em um país tão dividido não possibilitaram uma ação concreta de nenhum dos grupos que começaram a pensar em liberdade e união nacional. George Rudé. *Revolutionary Europe. 1783-1815*. Oxford: Blackwell, 2000. No futuro, a série de medidas impostas pelo

Nos primeiros anos após a revolução, o fortalecimento da vigilância veneziana recaiu principalmente sobre os estrangeiros, franco-maçons e jacobinos declarados. A cidade adotou um programa de neutralidade hostil, pois já se encontrava em uma posição desconfortável, desgastada pelas inúmeras revoltas que ocorreram ao longo do século.³⁴⁹

Dessa forma, Denon é tido como suspeito de um possível envolvimento com as lideranças revolucionárias e em 12 de agosto de 1790 foi interrogado pela Inquisição. Sua ligação com o ministro francês Hénin – que se mobilizou a favor da França – teria sido um agravante devido ao medo da difusão das ideias progressistas na península.³⁵⁰ Segundo L. G. Pelisser, após todas as tentativas de escalada social e os incidentes de sua carreira diplomática, “não parecia natural que ele tivesse se instalado em Veneza como diletante, que fizesse gravuras e a ensinasse de graça por puro amor à arte.”³⁵¹

O relatório de sua declaração é bastante simples e formal; Denon é questionado sobre o porquê de haver deixado a França, se estabelece correspondência com algum francês, se tem parentes, quais são seus meios de subsistência e sobre seus conhecidos em Veneza.³⁵² A leitura de suas respostas, colocada em paralelo com as cartas pessoais escritas a Isabella nos anos subsequentes, nos permitiu verificar que as informações dadas à Inquisição pareciam extremamente corretas. Denon narra suas atividades cotidianas e suas boas relações com nobres locais:

Eu passo minhas noites regularmente da casa do já citado nobre veneziano Marin [Carlo Antonio Marin, marido de Isabella], Calle delle Ballotte, onde, com ele e seus amigos, o tempo passa em conversação. (...) Acrescento que às vezes me acontece de jantar na casa dos três embaixadores,

governo napoleônico irá ajuda a península a romper com suas antigas estruturas, facilitando a penetração de ideias nacionalistas, insufladas pelo descontentamento com o domínio francês que irão favorecer o surgimento de uma próxima geração de homens dispostos a lutar pela unificação da Itália. Romano, R., Vivanti, C. (Orgs.). *Storia d'Italia*. Vol. 3 – Dal primo settecento all'unità. Torino: Einaudi, 1973.

³⁴⁹ A expressão “neutralidade hostil” é de Romano e Vivanti, op. cit. Tais revoltas se deram contra o espírito conservador da oligarquia veneziana, que se recusava a realizar mudanças em suas instituições, somada à tirania do Conselho dos Dez e dos três Inquisidores do Estado. O partido reformista ganha audácia no século XVIII, a partir das ideias iluministas vindas da França, novas interpretações de Vico etc. Alguns exemplos são os casos de Carlo Contarini, George Pisani e Angelo Quirini [este último amigo de Denon e bastante citado em suas cartas]. Romano e Vivanti, op. cit.

³⁵⁰ Em uma carta de meados de 1791, Denon afirma que só ficava sabendo de Hénin por terceiros, desde sua saída do posto de embaixador, que teria ocorrido naquele período.

³⁵¹ “*Il ne parut pas naturel qu’il fût venu résider à Venise en diletante et qu’il fît de la gravure, qu’il l’enseigât gratis, par pur amour de l’art.*” L. G. Pelissier, *Vivant Denon, suspect à Venise*, Bulletin de la Société d’Histoire de l’Art française, v.3., 1912.

³⁵² *Archivio di Stato*, Inquisitori, Processi, n. 1240. Sua declaração diante da Corte Veneziana pode ser consultada no Arquivo de Estado de Veneza, e foi reproduzida na íntegra por dois autores, segundo foi possível mapear: L.G. Pélissier, citado acima, e Patrick Mauriés, também já comentado neste trabalho

da França, da Espanha e de Viena, aqui residentes, às vezes também na casa do ministro russo e daqueles de outras cortes.³⁵³

Denon afirma ainda saber muito pouco da Revolução, que somente recebe notícias imparciais de alguns amigos próximos e que nada sabe do caso de franceses envolvidos em espionagem ou da tentativa de fomentar uma revolta no estrangeiro, do que tomou conhecimento somente através da leitura dos jornais italianos. Afirma inúmeras vezes que seu maior interesse é seu amor pelas artes, o que comprovava com seus títulos acadêmicos e as lições gratuitas que oferecia a dois alunos.

Os dois alunos citados por ele, Constantin Cumano e Francesco Novelli, também foram interrogados pelo tribunal, juntamente com um terceiro, J. Sardi. Os depoimentos estão acrescidos ao processo e trazem várias informações sobre as atividades rotineiras de Denon, seu cotidiano e seus hábitos elementares. Todos os três são bastante semelhantes e fazem menção à vida tranquila de seu professor, sua dedicação ao desenho e à gravura. Sardi afirma: “Denon não trabalha para ganhar a vida, mas por fantasia e por seu próprio divertimento; ele vive de seus bens (...). Ele vive de maneira econômica, só tendo como criada uma única velha senhora, que tanto faz sua comida quanto vai buscá-la em algum fornecedor; suas maiores despesas são as compras de gravuras.”³⁵⁴ Essa declaração reforça sua imagem de *amateur* e confirma suas próprias declarações para o inquisidor. De fato, seu gosto pelo luxo é manifestado por meio da arte, de sua posse e das relações que estabelece através dela; no restante, sua facilidade em viver de maneira simples será bastante útil em momentos menos abundantes. No final da declaração de Sardi, uma observação genérica: “Eu nunca o ouvi falar da presente Revolução da França. Por vários indícios, compreendo que ele é partidário do

³⁵³ “Je passe régulièrement mes soirées dans la maison du susdit noble vénétien Marin [Carlo Antonio Marin, marido de Isabella], Calle delle Ballotte, où, avec lui et ses amis, le temps se passe en conversation. (...) J’ajoute qu’il m’arrive souvent d’aller dîner chez les trois ambassadeurs de France, d’Espagne et de Vienne, ici résidents, parfois aussi chez le ministre russe et chez ceux des autres cours.” *Interrogatoire de Vivant Denon* - 12 de agosto de 1790, transcrito na íntegra por Mauriès, op. cit., p.37-42. Conforme vimos no primeiro capítulo, a prática da conversação se faz presente em inúmeros momentos da vida de Denon.

³⁵⁴ “Denon ne travaille pas pour gagner sa vie, mais par fantasia et pour son seul amusement, il vit de son bien (...). Il vit économiquement, n’ayant comme domestique qu’une seule vieille femme qui tantôt fait sa cuisine, tantôt va la chercher chez quelque traiteur; ses plus grandes dépenses sont des achats d’estampes.” *Déposition de Sardi*, Mauriès, op. cit., p.43-5.

Rei, especialmente porque meus colegas me disseram que ele perdeu metade de suas rendas em razão dos problemas atuais.”³⁵⁵

A inquisição se contentou com sua declaração, ao menos temporariamente. O relatório termina com a seguinte sentença: “Ele foi dispensado e advertido a se manter em silêncio.”³⁵⁶ Denon parece ter convencido as autoridades de sua inocência e continuou vivendo de forma tranquila, sem pretensão de deixar a Itália. O estudo das artes e a realização de suas atividades como *amateur* continuam a ser realizados – e frequentemente narrados para Isabella.³⁵⁷

A interpretação que se impõe a partir da leitura da correspondência de 1789 até 1792 é que, embora mantenha uma vida mundana agitada, frequentando nobres salões e realizando suas atividades artísticas, Denon não se deixa enganar sobre as circunstâncias políticas. Procurando se informar sobre os acontecimentos e sobre seus “interesses particulares”, ele irá aos poucos compreendendo a magnitude dos eventos; até por isso, seu receio pelo futuro da França parece lhe impor cada vez mais o desejo de permanecer em Veneza. Em outubro de 1792, escreve: “Eu não me surpreenderei com uma grande transformação no sistema político.”³⁵⁸

Escrevendo sobre as repercussões militares, a situação do Rei, deserções e imigrações, Denon se mostra bastante imparcial; também especula interesses e possibilidades políticas das demais regiões da Europa.³⁵⁹ Ainda que preocupado com seus assuntos particulares, não há nenhuma evidência em suas cartas que o relacione a um movimento contrarrevolucionário. Esse período foi marcado também pela mobilização de contatos em diversas instâncias para obter informações sobre a situação francesa.³⁶⁰ Em constante estado de alerta, Denon parece ter plena consciência de que o

³⁵⁵ “*Je ne l’ai jamais entendu parler de la présente Révolution de France. À divers indices, je comprends qu’il est partisan du Roi, d’autant que mes camarades m’ont dit qu’il a perdu la moitié de ses revenus en raison des troubles actuels.*”. Ibid.

³⁵⁶ “*Il fut congédié et averti d’avoir à se taire.*” *Interrogatoire de Vivant Denon* - 12 de agosto de 1790, Mauriès, op. cit., p.37-42.

³⁵⁷ Após tecer uma longa reflexão sobre as possibilidades políticas europeias, afirma: “*Mais voilà, assez de politique*”, passando a tratar das suas gravuras e outras realizações relativas às artes. Esse é um padrão que se estende por toda a correspondência do período. Veneza, 22(?) de outubro de 1792.

³⁵⁸ “*Je ne serais pas surpris d’un grand changement dans le système politique.*” Veneza, 17(?) de outubro de 1792.

³⁵⁹ Embora não deixe de lado em nenhum momento suas práticas artísticas, que narra cuidadosamente para Isabella, a busca por informação é uma constante em suas cartas do período: “*Mon travail a été interrompu par la lecture de six gazettes, qui sont toutes allemandes, il se trouve que la campagne près à finir aura été nulle de la part des fédérés.*” Veneza, 15 (?) de outubro de 1792.

³⁶⁰ A lista de nomes citados por Denon em sua correspondência é extensa. Nesse período informa Isabella de suas conversas e cartas trocadas com inúmeros ministros e membros da diplomacia europeia, nobres figuras italianas e inclusive alguns personagens políticos e franco-maçons ligados a uma rede de espionagem de Veneza (Sobre este último tópico, cf. carta de 14 de outubro de 1792).

momento exige reflexão e que é preciso agir com cautela a fim de evitar maiores problemas.

Hoje não é dia de novidades. Disseram-me que por decreto da Assembleia Constituinte, o Cetro e a Coroa foram retirados do tesouro, destruídos no altar da Liberdade e enviados à Casa da Moeda. Eu imagino que da santa ampola será feita uma omelete que os *sans-culottes* irão comer. (...) Me parece que o céu me é tão contrário quanto aos exércitos aliados.³⁶¹

Nesse excerto, Denon provavelmente refere-se às recentes derrotas do exército prussiano, não nos permitindo avaliar se os apoia ou não, ao passo que sua afirmação é bastante enigmática. A crítica à pilhagem e fundição dos bens da coroa se faz em tom satírico. Seu posicionamento é impreciso, ainda bastante cauteloso. Mostrando-se temeroso de que os exércitos revolucionários tomem a península, considerando sua situação já delicada junto à Inquisição, espalhando a violência e prejudicando seus planos de permanecer em Veneza, Denon comenta com certo entusiasmo as conquistas do General Dumouriez, vencedor da batalha de Valmy, no norte da França, contra os prussianos, ainda que demonstre seu receio generalizado, tanto pelos franceses quanto pelas demais regiões envolvidas no conflito:

As respostas de Lipari chegaram; minha correspondência encontrou Eole muito ocupado com os assuntos da França. Ele me disse que quando tiver reconduzido os exércitos aliados até a fronteira, ela virá em *nosso socorro*. (...) Que belo papel desempenha este último [Dumouriez, que havia citado anteriormente] neste momento! (...) Quem poderia prever que ao final de uma campanha tão curta e que prometia a ruína da França, os franceses espalhariam o pavor por toda parte? Eram esses prussianos que lhe faziam tanto medo? Esses piemonteses que acredita-se serem soldados? Esses franceses que deveriam ser cassados a golpes de chicote? *Não podemos mais acreditar em nada.*³⁶²

³⁶¹“*Ce n'est pas jour à nouvelles. On m'a dit que par décret de l'Assemblée constituante, le Sceptre et la Couronne avaient été tirés du trésor, rompus sur l'autel de la Liberté et envoyés à la Monnaie. J'imagine que de la sainte ampoule, on en fera une omelette qui sera mangée par les sans-culottes. (...) Il me semble que [le] Ciel m'est aussi contraire qu'aux armées combinées.*” Embora Denon fale em Assembleia Constituinte, sabemos que esta foi dissolvida em setembro de 1791 e substituída pela Assembleia Legislativa, sendo que a pilhagem das peças citadas aconteceu em setembro de 1792. A fundição de bens do clero, por sua vez, foi decretada pela Assembleia Constituinte em 3 de março de 1791.

³⁶² O grifo é nosso. “*Mes réponses de Lipari sont revenues; mes courriers ont trouvé Eole tout occupé des affaires de France. Il m'a fait dire que dès qu'il aurait reconduit les armées combinées à la frontière, il viendrait à notre secours. (...) Quel beau rôle joue ce dernier dans ce moment! (...) Qui aurait pu prévoir qu'à la fin d'une campagne si courte et qui promettait la ruine de la France, les français jetteraient l'épouvante partout? Ces proussiens qui vous faisaient si peur? Ces piémontais que l'on croyait des*

Outro aspecto interessante dessa afirmação é a utilização da expressão “nosso socorro”, na qual é implícita sua identificação com os franceses. Em uma carta posterior, ao provocar Isabella, escreve: “Veja se eu já não estou julgando as coisas como cidadão de uma república”.³⁶³ Se ele estaria se referindo a sua situação como cidadão veneziano ou como francês – já que a República havia sido declarada na França pouco mais de um mês antes – não é possível afirmar.

Seu posicionamento continua ambíguo por todo o ano de 1792 – lembremos de sua afirmação de que nesse momento “não se pode nem concordar nem recusar nada.”³⁶⁴ Sua maior pretensão é permanecer em Veneza, e continua tratando frequentemente de seus trabalhos artísticos e de seu cotidiano em suas cartas pessoais. Apesar do medo que inunda a Europa e, naturalmente, os aristocratas – o uso da palavra “pavor” no excerto anterior é exemplar – Denon passa a analisar perspectivas diplomáticas positivas a partir da reação de alguns príncipes italianos que não se posicionam contra a revolução:

Diz-se também que o grão-duque da Toscana reconhece a república francesa. O que isso tem de positivo é que ele trata o encarregado dos negócios da França com uma grande distinção e que seu ministro faz o mesmo. (...) Minha amiga, eis aqui o jornal que contém a carta do Sr. Dumouriez. Se não houvesse nele algumas pequenas palavras de adulação, ela pareceria muito com aquela de um *general romano*.³⁶⁵

A associação de um general francês com um general romano, descrita na última sentença do excerto, é também representativa do posicionamento de Denon quanto a voltar à França e sobre a associação dos ideais clássicos ao ideal revolucionário – tema que comentaremos mais adiante.

soldats? Ces français qu'on devait chasser à coups de fouet? Il ne faut plus croire à rien.” Veneza, 26(?) de outubro de 1792.

³⁶³ “*Voyez si je ne juge pas déjà des choses en citoyen d'une république.*” Veneza, 30(?) de outubro de 1792.

³⁶⁴ Op. cit., Modena, 2 de agosto de 1789.

³⁶⁵ O grifo é nosso. “*On dit aussi que le grand-duc de Toscane reconnaît la république française. Ce qu'il y a de positif, c'est qu'il traite le chargé des affaires de France avec une grande distinction et que son ministre en fait de même. (...) Mon amie, voilà la gazette qui contient la lettre de Mr. Dumouriez. S'il n'y avait pas quelques petits mots de flatterie, elle ressemblait assez à celle d'un général romain.*” Veneza, 27(?) de outubro de 1792.

Conforme a Revolução se radicalizou, o entusiasmo na península arrefeceu e a repressão se fortaleceu.³⁶⁶ As reivindicações por reformas que tiveram espaço em diversos estados italianos foram desacreditadas pelo pressuposto de que toda a violência ocorrida na França era fruto da difusão das ideias progressistas dos *philosophes*. O medo das autoridades se intensificou com o arroubo das guerras europeias de 1792. Na primavera de 1793, Inglaterra e Holanda se juntaram à coalizão prussiana, pressionando os estados italianos a se engajar na tentativa de barrar o avanço revolucionário. Os príncipes que não aderiram acabaram por romper relações diplomáticas com a França. Veneza adotou uma postura ainda mais rígida de vigilância e censura, perante o medo de uma possível incursão. Depois da conquista de Nice e Savoia pelos franceses em 1793, agentes ligados ao governo revolucionário passaram a ser enviados à Itália para recolher informações e sondar a possibilidade de uma invasão; a desconfiança contra os franceses aumentava.³⁶⁷

Do final de 1792 até meados de 1793, Denon e Isabella estiveram de fato juntos em Veneza; por esse motivo, a correspondência cessa nesse período. Porém, trata-se de um momento crucial na trajetória de Denon, pois é quando sua relação com o governo de Veneza se torna mais complicada. Conforme relembra em suas cartas posteriores, em março de 1793 ele se apresentou voluntariamente à secretaria da inquisição para manifestar seus sentimentos pacíficos e sua pretensão de se estabelecer permanentemente em Veneza. Porém, logo depois, Denon é acusado de espionagem e de formação de uma associação jacobina – aparentemente fruto de uma campanha caluniosa.³⁶⁸ Posteriormente, exilado em Florença, escreve para Isabella, lamentando-se da separação, e comentando tais calúnias:

Viver por você, morar em Veneza somente por você, sentir falta somente de você, só ficar em Florença, na Itália, para estar menos longe de você, eis tudo do que me podem acusar, e que eu declararei sempre ao universo, se necessário. (...) Invejosos, ciumentos, que sei eu, um vilão que tínhamos talvez junto a nós querendo nos prejudicar. Ele foi me acusar e a falha do governo foi

³⁶⁶ Vittorio Alfieri, por exemplo, estava em Paris até 1792, quando o extremismo crescente o levou de volta à Itália, onde escreveu seu satírico *Il Misogallo*.

³⁶⁷ Romano e Vivanti, op. cit., p.153.

³⁶⁸ “*Mon amie, j’ai su par le baron [...] qu’on m’accusait dans le club Pesaro d’avoir formé un club de jacobins chez toi. Voilà tout ce que nos ennemis ont inventé de plus ingénieux pour nous assassiner. Qu’ils sont (sic) heureux, si des méchants peuvent l’être, nous nous aimerons pour les tourmenter. Ah, mon amie, tu m’aimeras toujours: 5 ans, 44... cas je n’existe que depuis que je t’aime.*” 15 de julho de 1793, já a caminho de Pádua.

ter acreditado sem examinar. Conferências! Com quem, para conferenciar sobre o quê? Os homens são como crianças, eles gostam de histórias para se dar o prazer de as temer?³⁶⁹

Ao ler a correspondência do período, concluímos que, antes de temer a Revolução, Denon temia ter que deixar Veneza – o que justifica sua atitude ambígua diante dos acontecimentos. Ao receber a ordem de partir, escreve dois curtos bilhetes a Isabella, no dia 14 de julho de 1793 – ironicamente, o aniversário da queda da Bastilha. Seu maior medo havia se concretizado:

Eu vou escrever, se minha cabeça permitir. Eu irei, imediatamente depois de me juntar a você. Ah, minha amiga, isso é verdade? Eu não espero nada, e isso me parece tão monstruoso que eu creio que estou sonhando ou que estou muito doente.

[...]

Minha amiga, minha ternura, minha única e para sempre, eu morro de dor, envie-me esperanças! Eu preciso tanto delas. Cuide-se, por mim, pense que estou só no mundo, que só me resta sua sombra que me segue, que me envolve, que me sustenta. Adeus. Eis uma carta. Responda-me se puder. Eu não a pude ler, eu não vejo, eu não ouço nada. Eu... Ah, os bárbaros!³⁷⁰

Em uma das cartas anteriores, Denon demonstra já saber dos riscos envolvendo seus bens, e já havia algum tempo que contava com uma renda diminuta, devido aos cortes das pensões da coroa e a dificuldade de acesso a suas rendas. Mesmo assim, ele escreve que não lhe importava viver na pobreza, contanto que estivesse junto de Isabella. Essa informação, somada às inúmeras cartas que relatam seu infortúnio e seu pesar diante da expulsão de Veneza, nos mostra que Denon não queria voltar a Paris.³⁷¹

³⁶⁹ “*Vivre pour toi, n’habiter à Venise que pour toi, ne regretter de Venise que toi, ne rester à Florence, en Italie, que pour être moins loin de toi, voilà tout ce dont on peut m’accuser et que je déclarerai toujours à l’univers, s’il le faut. (...) Des envieux, des jaloux, que sais-je, un scélérat que nous avon peut-être autour de nous a voulu nous perdre. Il est allé m’accuser et la faute du gouvernement est d’avoir cru sans examiner. Des conférences! Avec qui, pour conférer de quoi? Les hommes sont-ils donc comme les enfants, aiment-ils les histoires pour se donner le plaisir d’avoir peur?* (...) Florença, 21 de julho de 1793.

³⁷⁰ “*Ja vais écrire, si ma tête me le permet. J’irai aussitôt après vous joindre, aussitôt après. Ah, mon amie, est-il bien vrai? Je n’espère rien et cela me paraître si monstrueux que je crois que je rêve ou que je suis bien malade.*” Veneza, 14 de julho de 1793. [...] “*Mon amie, ma tendre, mon unique et pour jamais, je meurs de douler, envoie-moi de l’espérance! J’en ai tant besoin. Soigne-toi pour moi, pense que tout à l’heure je suis seule au monde, qu’il ne me reste que ton ombre qui me suit, qui m’environne, qui me soutient. Adieu. Voilà une lettre. Tu y répondras si tu peux. Je n’ai pu la lire, je ne vois, je n’entends rien. Je... Ah, les barbares!*” Veneza, 14 de julho de 1792.

³⁷¹ Tais lamentos são inúmeros: “*Depuis huit heures je suis sur pied et je ne me suis endormi une heure que pour avoir la douleur affreuse de me réveiller. (...) Avant-hier tout, aujourd’hui rien...*” Veneza, 15 de julho de 1793.

Portanto, a partida de Veneza foi um acontecimento totalmente arbitrário, imposto a ele, que se quedou sem alternativas.

“Allons, du courage, et ce courage c’est de la patience.”

Quando recebe a notícia de que deveria deixar Veneza, Denon busca incessantemente uma possibilidade de continuar residindo em alguma outra cidade italiana, não considerando a volta a Paris como uma opção. Demandando paciência de Isabella, ele espera que a situação se acalme com o tempo e que possa então retornar à Veneza, afirmando: “Vamos, coragem, e essa coragem é a da paciência.”³⁷² Nesse interim, escreve a ministros e figuras políticas com o objetivo de regularizar sua situação e sondar as possibilidades.³⁷³ Obrigado a deixar a cidade, Denon inicia sua viagem passando por Rovigo, Ferrara e Bolonha, enquanto aguarda as respostas de seus colegas mais influentes. A ocupação com atividades artísticas não é interrompida em nenhum momento, e ele continua a estudar e a realizar suas gravuras e desenhos, conforme relata constantemente para Isabella: “Eu gostaria de já estar em Florença e me estabelecer na Galeria [Uffizzi, provavelmente] a trabalhar, porque, se eu não me ocupar, ficarei louco ou imbecil.”³⁷⁴ Alguns dias depois da partida, se estabelece de fato em Florença: “Eu cheguei com um profundo sentimento de tristeza, como um prisioneiro de Estado que, depois de uma viagem terrível, só encontra uma prisão por repouso.”³⁷⁵ Toda a correspondência do período é marcada pelos comentários sobre a movimentação das tropas e a influência dos acontecimentos na península.³⁷⁶

³⁷² *“Allons, du courage, et ce courage c’est de la patience.”* Florença, 5 de agosto de 1793. As cartas escritas a partir deste momento possuem uma datação que não corresponde exatamente ao momento da escrita. Denon escrevia todos os dias, mas as enviava somente uma vez por semana. A data da carta é portanto a do primeiro dia, quando começava a escrever o lote da semana.

³⁷³ *“Mon amie, je viens d’écrire à Micheroux et lui indiquer le seul moyen qu’il pouvait employer pour me servir. Je crois qu’il fera.”* [Antonio Micheroux, ministro de Nápoles em Veneza, era favorável à Revolução]; *“Je suis bien aise que tu aies écrit à Mr. Manfredini, il aura plaisir à me protéger, et moi à te le devoir.”* [Federico Manfredini era um homem político de Rovigo, ligado aos Habsburgo e partidário da neutralidade em relação à França.] Pádua, 16 de julho de 1792.

³⁷⁴ *“Je voudrais être déjà à Florence et m’établir dans la Galerie à travailler, car si je ne m’occupe, je deviendrai ou fol ou imbecil.”* Ferrara, 17 de julho de 1793.

³⁷⁵ *“Je suis arrivé avec un sentiment profond de tristesse, comme un prisonnier d’Etat qui, après un voyage pénible, ne trouve pour repos qu’une prison.”* Florença, 21 de julho de 1793

³⁷⁶ O grão-duque da Toscana, Ferdinando III, declara neutralidade. A pressão inglesa levará Ferdinando a expulsar os franceses no dia 8 de outubro. Denon escreve: *“On dit la flotte anglaise dans le Méditerranée. C’est une bien mauvese nouvelle pour nous, plus par la peur qu’elle fera que par le mal qu’elle fera à la France.”* Ibid.

Sempre utilizando seus contatos e suas relações diplomáticas, aguarda ansiosamente notícias de suas cartas, principalmente daquelas que escrevera para Las Casas, embaixador espanhol em Veneza, e Breunner, embaixador austríaco.³⁷⁷ Podemos concluir que neste momento Denon anseia, antes de tudo, pela neutralidade das províncias italianas; suas expectativas são de que os Estados italianos não se rendam à pressão dos exércitos aliados, declarando guerra contra a França, e consequentemente contra os franceses ali residentes. Para ele, a guerra na península significaria a prolongação do afastamento de Isabella, e por ora esse parece ser seu maior temor.

Tratam-nos bem aqui, isto é, em Florença, mas será de Livorno que partirão todos os nossos desastres [a cidade havia sido tomada pelos ingleses alguns dias antes da carta ser escrita]. Em alguns dias, a força armada inglesa irá lá rechaçar a nação francesa, e a neutralidade não será forte o suficiente para ser respeitada. (...) Eu permanecerei o quanto for possível, o quanto for fisicamente possível. Eu lhe provarei que só existo por você. Se você soubesse como sou econômico, como economizo um *paul*! Se você me visse contar minhas roupas, limpar minhas vestes, para administrar os meios que me restam e poder os prolongar!³⁷⁸

Sua preocupação com o futuro da França é secundária. Quanto trata desse tema, aborda-o de maneira bastante imparcial, pressagiando importantes mudanças, mas sem emitir juízo de valor sobre elas. Denon teme que a Inglaterra obrigue a Toscana a se posicionar, expulsando os franceses de seu território. “De resto, estou persuadido de que só nos enviarão de volta quando não puderem mais fazer de outro jeito, e que, nesse caso, eu serei o último.”³⁷⁹ A falta de liberdade o atormenta, e utilizando esse conceito para refletir sobre seu próprio destino, afirma: “Nós pertencemos a todo o mundo, exceto a nós mesmos.”³⁸⁰

³⁷⁷ No dia 15 de setembro, Denon relata a Isabella que Las Casas deu notícias, pelo que parece, esperançosas. “*Il fera tout ce que nous désirons et comme nous le désirons.*” E ainda: “*j’avais tout d’abord bien jugé de son projet de faire tout tout seul, et en secret.*” Na carta de Las Casas, anexada àquela de Isabella, ele diz que entrará em contato com as pessoas necessárias, pede segredo, e aponta um possível desenrolar para o dia 15 de outubro. O que exatamente ocorreu não é possível inferir, sendo que nesse ínterim Denon também teve que deixar a Toscana. Florença, 15 de setembro de 1793.

³⁷⁸ “*On nous traite bien ici, c’est-à-dire à Florence, mais ce sera de Livourne [tomado pelos ingleses no dia 22] que partiront tous nos désastres. Dans quelque jours, la force armée anglaise y insultera la nation française, et la neutralité ne sera pas assez forte pour se faire respecter. (...) Je resterai tant que ce sera possible, tant que ce sera physiquement possible. Je te prouverai que je n’existe que pour toi. Si tu savais combien je suis économe, comme j’épargne un paul! Si tu me voyais compter mon linge, nettoyer mes habits, pour ménager les moyens qui me restent et pouvoir les prolonger!*” Florença, 27 de julho de 1793.

³⁷⁹ “*Du reste, je suis persuadé qu’on ne nous renverra que quand on ne pourra pas faire autrement, et que je serai le dernier en ce cas.*” Ibid.

³⁸⁰ “*nous appartiendrons à tout le monde excepté à nous-même.*” Florença, 5 de agosto de 1793.

Nesse período, o fluxo de seu pensamento é muito intenso – o vemos reproduzido em suas cartas, que expressam ideias diferentes e por vezes confusas a cada parágrafo. Após expressar seu receio de uma necessidade de viagem à Polônia, Denon cogita a ida para a Suíça, sempre na intenção de se posicionar o mais perto possível de Veneza: “Fique tranquila, eu não ultrapassarei os Alpes. Na pior das hipóteses, irei até a Suíça. Mas que caminho tomar para lá? Só há o Estado de Veneza. Terão eles a crueldade até de me recusar a passagem?”³⁸¹

Em meados de agosto, Denon escreve ao ministro de Nápoles em Veneza, Micheroux, a fim de obter novas informações sobre sua situação. Deseja escrever novamente ao tribunal, solicitando uma reconsideração de seu caso; para isso, conta com o auxílio de seu amigo Guiseppe Albrizzi,³⁸² que havia sido inquisidor do Estado no ano anterior.

Neste momento, seu plano é fazer perdurar suas economias por mais dezoito meses, até que a situação política seja menos desfavorável e que seja possível encontrar uma alternativa que não implique voltar a Paris em meio ao turbilhão dos acontecimentos; o processo contra a rainha,³⁸³ entretanto, é motivo de receio e o deixa novamente em estado de alerta, acompanhando com temor a tomada de Toulon pelo Almirante Hood e o posicionamento de Nápoles contra a França.

No início de outubro Denon comunica a Isabella que La Flotte, embaixador francês na Toscana, será obrigado a partir e todos os franceses serão expulsos.³⁸⁴ Embora bastante revoltado, Denon planeja sua viagem para Suíça, alimentando esperanças de um possível retorno a Veneza, graças à intervenção de Las Casas. A nota que escreveu ao tribunal de Veneza é anexada à carta para Isabella; ali ele reafirma sua inocência, seu desejo de se estabelecer perpetuamente em Veneza, solicitando ao menos poder passar pela cidade para resolver assuntos pendentes e amenizar as dificuldades da viagem. Descreve ainda suas boas relações na cidade, suas atividades honestas e transparentes, lembrando que havia se apresentando às autoridades para regularizar sua situação em março de 1793, além das declarações dadas ao tribunal em agosto de 1790. Por fim, reclama seus direitos afirmando ser um bom cidadão cuja conduta “foi a mais

³⁸¹ “*Sois tranquille, je ne passerai pas les Alpes. J’irai au pis-aller en Suisse. Mais quelle route prendre pour cela? Il n’y a que l’État de Venise. Pousserait-on la cruauté jusqu’à me refuser le passage?*” Ibid.

³⁸² Albrizzi será o futuro marido de Isabella, após a separação de Carlo Antonio Marin.

³⁸³ Maria Antonieta estava presa na Conciergerie desde o dia 2 de agosto. Ela só irá ao tribunal revolucionário no dia 12 de outubro do mesmo ano.

³⁸⁴ “*Mon amie, mon âme est si lasse qu’elle ne sent plus rien, j’ai mal à la tête, aux nerfs, je n’en puis plus, j’irai demain savoir si La Flotte a fait quelques dispositions ou si la peur d’être gardé en otage lui a fait prendre le parti d’échapper sans penser à nous.*” Florença, 6 de outubro de 1793.

conhecida, a mais inocente e a mais uniforme”; e que tudo o que busca é a tranquilidade: “No momento em que a Europa estava em movimento, eu escolhi a estabilidade do repouso.”³⁸⁵

No dia 15 de outubro, Denon recebe a notícia de que deverá partir no dia 26 do mesmo mês, sendo um dos últimos franceses da Toscana a fazê-lo; em dois dias, deverá se apresentar em Livorno para o início da viagem: “O dia 15 foi um dia funesto para mim. Nossa sentença foi dada, ditada pelo ministro inglês [Lord Hervey] (...). A Toscana, que não tem nenhuma queixa a fazer dos franceses, dá a eles dois dias para sair de seus Estados.”³⁸⁶

Pede novamente pela intervenção de Isabella junto ao Conde Albrizzi, a fim de saber quais esperanças eles devem manter e se será possível instalar-se em alguma outra região da península. Seus planos imediatos dizem respeito à Suíça, onde poderia tratar com o embaixador francês, que continua mantendo relações comerciais com a França apesar das condições desfavoráveis. Saindo de Florença, Denon passa por Bolonha, Mira, Desenzano, Bérgamo e Morbegno, buscando se aproximar de Veneza.

Pela primeira vez, na carta datada do dia 21 de outubro, Denon expressa a necessidade de voltar a Paris, o que até então evitava fortemente. Além da impossibilidade de permanência na Toscana, recebe a notícia de que correria o risco de ser considerado emigrado francês, o que acarretaria a nacionalização de seus bens pelo Estado revolucionário:

O que quer se seja, é necessário que eu parta sábado por várias razões. Se eu ficar por mais uma semana, serei suspeito e arriscaria ser denunciado como emigrado; e ainda vejo o destino da Rainha como decisório e eu não quero estar aqui quando a notícia chegar [Denon já sabia da morte da rainha no dia 16 de outubro, mas, 6 dias depois, a notícia parecia não ter chegado à Florença.]³⁸⁷

³⁸⁵ O excerto completo: “*Depuis cinq ans que j’habite Venise, je ne crois pas qu’il y ait eu d’étranger dont la conduite ait été plus connue, plus innocente et plus uniforme. (...) Dans le moment que l’Europe était en mouvement, j’ai choisi le séjour de repos. (...) Enfin, si voulant m’être plus favorable le tribunal daigne prendre les plus rigoureuses informations, il ne trouvera en moi qu’un bon citoyen respectant de lois, dont personne n’a eu à se plaindre, ayant fait le peu de bien, qu’il a été à son pouvoir de faire, occupé des arts, entouré d’honnêtes gens du pays qui peuvent rendre compte de l’intérieur de sa maison, voyant une seule et même société composée de personnages estimables et respectables (...).*” Note pour le Tribunal, setembro de 1793. Anexo 6. In : *Lettres à Bettine*, op. cit.

³⁸⁶ “*Le jour 15 est devenu un jour funeste pour moi. Notre sentence est portée, elle a été dictée par le ministre anglais (...). La Toscane, qui n’a aucune plainte à faire des français, leur donne deux jour pour sortir des ses Etats.*” Florença, 13 de outubro de 1793.

³⁸⁷ “*Quoi qu’il soit, il faut que je parte samedi pour toutes sortes de raisons. A rester une semaine de plus, je deviendrais suspect et risquerais d’être dénoncé comme émigré; et puis je regarde le sort de la*

A nacionalização dos bens da coroa, do clero e então dos emigrados foi um dos grandes acontecimentos da Revolução. Essa última se deu por decreto da Assembleia Legislativa em 26 de março de 1792, sendo que a alienação dos mesmos ocorreu em junho de 1793; ou seja, já estava em vigor quando Denon ainda residia em Veneza.³⁸⁸ Possivelmente protegido pelos vistos de permanência que obtinha como artista viajante, Denon permaneceu fora da lista de emigrados.³⁸⁹ A radicalização proveniente dos decretos da Convenção acabou por provocar sua expulsão, ainda que de forma indireta, através da difusão do medo e do acirramento das guerras.

A maior dificuldade enfrentada por Denon nesse período refere-se à escassez de seus bens e meios de sobrevivência.³⁹⁰ Conforme já foi comentado, após a Revolução suas rendas diminuíram consideravelmente – o que não o impedia de declarar seu amor por Isabella afirmando que não lhe importava ser pobre, contanto que estivessem juntos.³⁹¹ Porém, após a expulsão de Veneza, a situação se complica e Denon é obrigado a se tornar extremamente econômico, a fim de fazer suas rendas perdurarem o máximo possível, permitindo sua permanência na Itália – seus hábitos se tornam mais sóbrios, como o uso de vestimentas simples na cor preta, e ele abole a maioria de seus luxos.

Nessa situação, tendo partido de Veneza, Denon lança mão de um recurso que será de grande ajuda durante todo o período revolucionário: a venda de gravuras e objetos de arte. Na carta do de 21 de julho de 1793, ele já pede ajuda de Isabella para a realização dessa tarefa, demonstrando sua cautela habitual e se preparando para os eventos vindouros: “Trate, minha amiga, de vender minhas gravuras se puder. Eu tenho dinheiro, na verdade, mas é preciso pensar no futuro. Minhas despesas aumentam e minhas rendas diminuem.”³⁹² Pede que ela guarde tudo até que seja necessário – com a

Reine comme décidé et je ne veux pas me trouver ici lorsqu'on en apprendra la nouvelle”. Florença, 21 de outubro de 1793.

³⁸⁸ Vovelle, op. cit.

³⁸⁹ “*Je ne me suis jamais caché, j’ai toujours averti du lieu où j’étais, j’ai renouvelé tous les trois mois la permission que j’avais d’être dehors, d’ailleurs je suis au nombre des artistes voyageant pour les arts.*” Coire, 24 de novembro de 1793. Alguns outros comentários de suas cartas deixam entrever que sua missão na Itália poderia se relacionar com inventariar e reportar obras de arte. Na nota apresentada perante o tribunal de Veneza, Denon declara: “*Etant sorti de France avant la Révolution, le titre de l’Académie de peinture m’a fait comprendre dans la liste des voyageurs non émigrés et mes bien m’ont été conservé.*” “*Note pour le Tribunal*, Anexo 6 In: *Lettres à Bettine...* op.cit.

³⁹⁰ “*Je t’assure, mon amie, que ce n’est pas sans un bien vrai chagrin que je vois diminuer mon argent, d’autant que je ne sais plus comment le remplacer puisque en l’ouïs de France, qui me valait deux sequins quand je suis arrivé à Venise, ne me vaut plus qu’un ducal.*” Florença, 5 de agosto de 1793.

³⁹¹ “*Nous sommes au fond et nous ne pouvons que devenir plus riches...*” Florença, 13 de agosto de 1793.

³⁹² “*Tâche, mon amie, de me vendre des gravures si tu peux. J’ai de l’argent à la vérité, mais il faut penser à l’avenir. Ma dépense augmente et mon revenu diminue.*” Florença, 21 de julho de 1793.

ajuda de Cumano ou Novelli [gravuristas e amigos de Denon], e Zacco, que conhece a casa e a organização de seus objetos.

No dia 5 de agosto, repete a recomendação, de modo a explicar ainda mais detalhadamente o que deveria ser feito:

Minha amiga, chame Novelli ou Cumano, ou, ainda melhor, os dois juntos. Diga a eles para colocar em meus arquivos dois exemplares de cada uma de minhas gravuras, de fazer um pacote e juntar a elas uma sequencia de suas próprias gravuras; diga que coloquem tudo em um portfólio, coberto de tela encerada e que me enviem tudo pelo *procaccio* [encarregado do transporte de bens e pessoas de um reino para outro]. Eu serei um comerciante ruim de minhas próprias obras, mas prometo ser um bom correspondente para as deles. Diga a Maneghetta [servente de Denon em Veneza] que eu ainda a amo muito e que ela junte ao portfólio o que eu tiver de boas meias pretas.³⁹³

Nas cartas seguintes, ele retoma o assunto e pede para que ela não se esqueça das gravuras que ele havia solicitado. Denon também comenta sobre suas relações com um comerciante de obras, Chiupani, e sua preocupação em não ser enganado pela intermediação desse agente: “Estou bem persuadido de que Chiupani será o menos honesto que puder (...). É preciso que ele pague ou que devolva as duas meias coleções que levou.” Na mesma carta afirma a necessidade da elaboração de um catálogo que facilitará suas negociações: “Todos os artistas florentinos me indagam; amanhã, o catálogo será impresso. Estou certo de que o preço os assustará, mas estou muito resoluto a não doar nenhuma.”³⁹⁴

Os circuitos de mercadores e intermediários já haviam se estabelecido na Itália antes de se estabelecer na França, onde as estruturas rígidas da Academia do Antigo Regime dificultavam tais relações. Observamos uma demanda mais autônoma e anônima de obras de arte desde o século XVII, em que mercadores compravam diretamente dos artistas para revender em outras partes da península e mesmo da

³⁹³ “*Mon amie, fais venir Novelli ou Cumano, ou mieux encore tous deux ensemble. Dis-leur de prendre dans mon magasin deux épreuves de chacune de mes estampes, d'en faire un paquet, d'y joindre une suite des leurs, de leur dire (sic) de mettre le tout dans un portefeuille, de le couvrir de toile cirée et de m'adresser le tout par le. Je serais mauvais marchand des miennes mais je leur promets d'être un bon correspondant des leurs. Dis à Maneghetta que je l'aime toujours beaucoup et qu'elle joigne au portefeuille ce que j'ai de bons bas noirs.*” Florença, 5 de agosto de 1793.

³⁹⁴ “*Je suis bien persuadé que Chiupani sera le moins honnête homme qu'il pourra (...). Il faut qu'il paie ou qu'il rende les deux demi-collections qu'il a prises.*” ; “*Tous les artistes florentins m'en ont demandé; demain, le catalogue sera imprimé. Je suis sûr que le prix les effrayera mais je suis bien résolu de n'en donner aucune.*” Florença, 13 de agosto de 1793.

Europa.³⁹⁵ A crescente importância dessas figuras intermediárias acompanhou o declínio do mecenato tradicional em algumas das principais cidades italianas durante o século XVIII – como Roma e Veneza; o afluxo de viajantes e *amateurs d'art* contribuiu para essa modificação das estruturas de produção artísticas até seu ocaso, a partir da ocupação da península por Napoleão, interrompendo a vida aristocrática e dispersando grande parte das coleções.³⁹⁶

Esses mediadores – entre os quais se encontra uma extensa gama de *amateurs*, curiosos, comerciantes e colecionadores – exercem uma profunda influência nas estruturas dos circuitos artísticos, passando a desempenhar inúmeros papéis em relação à criação, ao reconhecimento e difusão das obras de arte.³⁹⁷ Já comentamos no capítulo anterior a importância de algumas dessas figuras no cenário artístico francês no século XVIII; aqui, Denon se insere nesse circuito de intermediários: ao mesmo tempo que desconfia da honestidade e rechaça a atuação do comerciante Chiupanti, coloca-se no cerne da questão ao realizar ele próprio a venda de suas obras, divulgadas através de um catálogo elaborado especialmente para essa finalidade, que, conforme é descrito no seguinte excerto, cumpre com seu intento:³⁹⁸

Vive em meu albergue um *amateur* de gravuras italiano, ele adora minhas gravuras, mas tal catálogo é seu desespero. Ele está, contudo, determinado a comprar duas e me disse, enquanto as pagava: se elas não fossem assim tão caras, eu compraria o dobro; eu o fiz observar que, se eu só lhe pedisse a metade, ele teria o dobro de gravuras e eu não teria mais dinheiro, que me valeria bem mais guardar as duas outras gravuras que ele cobiçava, pois se essa cobiça o atormentasse, seria necessário que ele as adquirisse e então seria eu que teria o dobro do dinheiro.³⁹⁹

³⁹⁵ Annie Becq, “Artistes et Marché”, In: Jean-Claude Bonnet, *Le Carmagnole des Muses*. Paris: Armand Colin, 1988

³⁹⁶ Francis Haskell, *Mecenas e Pintores*, op. cit.

³⁹⁷ Albert Boime. *Art in age of Revolution*, op. cit. Sobre a historiografia acerca dessas figuras, cf. notas 27 e 28.

³⁹⁸ Segundo Pomian, o gênero literário dos catálogos de venda se encontravam em plena ascensão durante o século XVIII. No capítulo “Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle”, o autor discute a evolução do gênero das primeiras décadas do século até a Revolução. Pomian, *Collectionneurs...* op. cit.

³⁹⁸ Na Suíça, Denon também se relaciona com outro comerciante: “*J’ai vendu une collection à un marchand qui ne m’a pas marchandé un sol, il m’a payé comptant et m’a promis que nous n’en resterions pas là car il a retenu d’avance tout ce que je ferais au prix que j’y mettrais*”. Basileia, 3 de dezembro de 1793.

³⁹⁹ “*Il loge dans mon auberge un amateur d’estampes italien, il aime mes gravures mais ce catalogue fait son désespoir. Il s’est cependant déterminé à en acheter deux et il me disait en les payant: si elles n’eussent pas été si chères, j’en [aur]ais acheté le double; et je lui faisais observer que si je ne l[ui] deman]ais que la moitié, il aurait eu le double d’estampes et [moi] pas plus d’argent, qu’il valait bien mieux que je gardasse les deux autres gravures dont il avait envie puisque si cette envie le tourmentait, il faudrait qu’il les prêt et qu’alors ce serait moi qui aurais le double d’argent.*” Florença, 29 de setembro de 1793.

No final da narrativa, o comprador se vê irritado com a argumentação, e acaba por adquirir as outras duas outras gravuras que queria, como previra Denon. Nesse caso Denon desempenha, simultaneamente, o papel de comerciante e de artista, antecipando uma atitude que na França será desencadeada pela Revolução, conforme veremos adiante. Neste ínterim, seu objetivo imediato também foi obtido com satisfatório sucesso: a sobrevida financeira quando seus recursos se esvaíam.

Mas eu não quero mais que você me compre nada. Eu a arruíno, e você sabe que sou mais rico que você? Que vendi hoje minhas estampas, do que viverei por três meses? Como tive prazer em pensar que lhe escreveria sobre isso! Se eu tivesse minha coleção inteira, eu a venderia por vinte sequins a mais.⁴⁰⁰

Entretanto, Denon impunha alguns limites ao seu comércio. Ele não estava disposto a baixar os preços além do que considerava correto, nem ceder obras por benevolência ou vender peças que não estavam no catálogo,⁴⁰¹ pretendendo apenas obter o dinheiro necessário para sua estadia: “Você tem mesmo razão, se eu vendesse tudo, eu seria rico, mas ainda que eu vendesse somente uma coleção, seria tudo que precisaria para este ano.”⁴⁰² Por trás dessa atitude, esconde-se um aspecto bastante forte de sua personalidade, que é justamente o caráter do colecionador. Seu apego à coleção é demonstrado em inúmeros excertos de sua correspondência:

Você me dá um conselho ruim relativamente à venda de meu gabinete [que neste momento incluía desenhos de Parmesano, Lucas de Leyde e inúmeras gravuras de Rembrandt, conforme cita]. Se eu propuser a menor coisa sobre isso, me crerão em necessidade, me será proposto trazer tudo, eles escolherão tudo e colocarão os preços. (...) e mais do que tudo isso, aquilo que eu possuo foi acumulado com inteligência, deve servir ao prazer do resto de minha vida, à minha instrução e ao nosso proveito.⁴⁰³

⁴⁰⁰ “*Mais je ne veux plus que tu m’achètes rien. Je te ruine, et sais-tu que je suis plus riche que toi, que j’ai vendu aujourd’hui de mes estampes, de quoi me nourrir trois mois? Comme j’ai eu du plaisir à penser que je te l’écrirais! Si j’avais eu ma collection entière, j’en vendais pour vingt sequins de plus.*” Florença, 18 de agosto de 1793.

⁴⁰¹ O grifo é nosso. “*J’ai encore vendu pour 200 pauls de gravures, et puis il faut dire la vérité: si les florentins n’achètent pas, c’est qu’ils sont compris dans le serment qu’ont fait les Italiens de ne rien payer, car du reste mon talent jouit ici de la plus haute considération; mais tout cela ne m’attendrit pas, je ne donne plus rien que des catalogues.*” Florença, 22 de setembro de 1793.

⁴⁰² “*Tu a bien raison, si je vendais tout cela, je serais riche; mais si j’en vendais seulement une collection encore, c’est tout ce que je demanderais pour cette année.*” Florença, 8 de setembro de 1793.

⁴⁰³ “*Tu me donnes un bien mauvais conseil relativement à la partie à vendre de mon cabinet [desenhos de Parmesano, 3 volumes de gravuras de Rembrandt, e um de Lucas de Leyde]. Si je proposais la moindre*

Denon não pretende vender sua coleção particular, pois não quer ser dominado pela necessidade e pela vontade alheia, restringindo-se neste momento à venda das gravuras. A reivindicação de sua coleção como meio de obter prazer e instrução, por outro lado, nos remete aos ideais enciclopedistas e aos gabinetes de curiosidade – o uso da palavra “inteligência” parece fazer alusão justamente a esse aspecto iluminista da coleção. Esse conflito entre “necessidade” e “prazer” é marca característica dessa virada de século, que caracteriza a ascensão do ideal burguês de sociedade.

Do quase findo século XVIII, o gosto pelo gabinete não era o único hábito antigo que Denon procurava manter no início de uma época tão turbulenta. Ainda na Itália, ele continua frequentando a *société*, exercendo suas práticas aristocráticas de *amateur*, visitando sítios históricos e artísticos e comentando sobre suas gravuras com Isabella, bem como sobre os encontros com artistas e outros personagens ilustres – como, por exemplo, Vitório Alfieri, citado brevemente em uma carta endereçada de Florença.⁴⁰⁴ Nessa cidade, encontra alguns artistas italianos, que lá residem para dar continuidade aos estudos que haviam começado em Roma como pensionistas da República.⁴⁰⁵ Ao tratar da reputação dos artistas franceses na Itália e de sua produção, Denon escreve:

Eu não lamento em igual medida que minha suscetibilidade me tenha feito realizar coisas sensíveis. Se eu pudesse me lisonjear de alguma coisa, seria da reputação bem estabelecida com a qual me encontrei aqui. Aquilo que fez voltar nossos artistas [refere-se provavelmente à partida de Roma, depois da revolta antifrancesa, o assalto à academia etc.] despertou o gosto pelas artes. Os particulares lhes deram ateliês em seus palácios, em geral eles são bem tratados.⁴⁰⁶

chose sur cela, on me croirait dans le besoin, on me proposerait de faire tout venir, on voudrait choisir, on voudrait faire le prix. (...) et plus que tout cela, c'est que ce que je possède, ayant été amassé avec intelligence, doit servir aux plaisirs du reste de ma vie, à mon instruction et à notre profit.” Florença, 25 de setembro de 1793.

⁴⁰⁴ As referências à *société* são inúmeras: “*J’ai été invité ce soir à une conversation où était toute la société brillante du pays.*” Florença, 27 de julho de 1793. Além das visitas às casas de diplomatas e da nobreza florentina, Denon causa certo alvoroço entre a comunidade dos *amateurs*. Sobre o sucesso de um retrato de Isabella comenta: “*Il est déjà une curiosité de Florence*” Florença, 22 de setembro de 1793. Mais adiante Denon também trata de um encontro entre Isabella e Alfieri, e afirma ainda estar lendo sua peça *Agamennone*. Nessa mesma carta (Florença, 21 de julho de 1793) Denon anuncia que vem frequentando a Accademia Fiorentina. Em 1783 havia sido eleito membro da Accademia del disegno transformada em Accademia di belle arti pelo grão-duque Leopoldo II em 1785.

⁴⁰⁵ “*Ils s’y comportent à merveille et y font vraiment des choses charmantes.*” Florença, 27 de setembro de 1793.

⁴⁰⁶ “*Je le regrette d’autant que ma susceptibilité me ferait faire des choses sensibles. Si je pouvais être flatté de quelque chose, je le serais de la réputation tout établie que je me suis trouvé ici. Ce qui a reflué*

Em geral, Denon não reclama do tratamento oferecido pelos florentinos, excetuando a desconfiança de alguns desconhecidos, que considera natural.⁴⁰⁷ Em outros momentos, afirma que a presença de um francês, bastante rara naquele momento, era tratada como uma curiosidade pelos habitantes locais.⁴⁰⁸ Também nesse excerto, pela primeira vez podemos observar o surgimento de um sentimento positivo em relação aos acontecimentos, que até então eram somente lamentados devido às consequências que trouxeram para sua vida pessoal. É notável que esse sentimento se manifeste justamente em relação às artes, pois será nesse âmbito que Denon realizará grande parte dos seus atos quando estiver de volta a Paris.

Como vimos no capítulo anterior, Denon não estava totalmente despreparado para lidar com a ideologia revolucionária, ainda que vivesse na Itália; sua consciência política se mostrou presente em várias críticas sociais que realizou em seus diários de viagem, anos antes da expulsão de Veneza. Neste momento, novamente podemos observar seu espírito crítico, desta vez em uma condenação do despotismo, visto como causador das injustiças que considerava haverem sido cometidas contra ele:

Nunca é suficiente ser inocente para obter justiça, é necessário sempre que o despotismo influa em toda parte. Ame ainda, então, esse despotismo que só se estabelece pelo vício, que só atua pelo vício, que só conhece e só respeita a força, com o qual o cortesão é tudo e o homem justo é sempre sacrificado.⁴⁰⁹

Sua revolta com a injustiça, com a burocracia e com máquina despótica do Antigo Regime se mostra, portanto, como um fator que certamente contribuirá para seu entrosamento no processo revolucionário. O questionamento que a princípio se referia à cidade na qual se instalar, a como voltar a Veneza e a como se afastar o menos possível de Isabella se transformará com o passar dos meses em um questionamento mais subjetivo, de caráter ideológico. Nesse momento, Denon não sabe como agir, e

de nos artistes a réveillé le goût des arts. Les particuliers leur ont donné des ateliers dans leur palais, en général ils sont bien traités." Florença, 27 de agosto de 1793.

⁴⁰⁷ "Tu me conseilles, mon amie, de voir beaucoup les gens du pays, mais crois-tu que les Florentins ne reçoivent pas un français avec réserve et défiance?" Florença, 5 de agosto de 1793.

⁴⁰⁸ "J'inspire de la curiosité; il y en a qui veulent voir s'il est vrai que j'ai quelques talents, et s'ils m'en trouvent, ils en aiment un peu moins le français qu'ils ne peuvent pas mépriser." Florença, 5 de agosto de 1793.

⁴⁰⁹ "Il ne suffit donc jamais d'être innocent pour obtenir justice, il faut toujours que le despotisme influe partout. Aime donc encore ce despotisme qui ne s'établit que sur le vice, qui n'agit que par le vice, qui ne connaît et ne respecte que la force, avec lequel le courtisan est tout et l'homme juste est toujours sacrifié." Florença, 8 de setembro de 1793.

questiona-se sobre o que deve fazer: “Então, em que me tornarei até a paz? Que caminho é necessário que eu tome, para onde irei? Eis onde estou, e entretanto só faz um mês hoje que estava plenamente feliz e tão longe de pensar que estaria à beira de um precipício assustador.”⁴¹⁰

*De volta a Paris: “la ville la plus sûre de l’Europe”*⁴¹¹

Depois de uma penosa viagem, Denon cruza os Alpes no início de novembro. Em 2 de dezembro chega à Basileia, na fronteira da Suíça com a França. Sua perspectiva é rapidamente alterada ao se aproximar de sua terra natal, o que notamos a partir do surgimento de um sentimento de entusiasmo em relação à situação francesa:

Minha amiga, de fato estou absolutamente na fronteira! Eu já vi e comi com franceses, tais como são. Ah, minha amiga, que coisa estranha! Os alemães têm razão de dizer que, quando estão em batalhas, eles são livres; eles o são sempre, seu entusiasmo está além de qualquer expressão. Não se tem mais idade, eu vi hoje dois velhos encantados por portar um grande sabre, dizendo que se morressem pela pátria, seria maior honra para eles do que sua velhice poderia esperar. Escutei pessoas de mérito dizer: eu vi mais coisas grandiosas em dois anos do que poderia se ver em um século. Eu encontrei em minha travessia os únicos padres furiosos contra a República; os cantões militares falam com estima da bravura do soldado francês, os cantões comerciais estão encantados, apesar de tudo que se passou, com aquilo que a Convenção acabou de reabrir para eles, nosso embaixador é aqui adorado.⁴¹²

⁴¹⁰ “Alors, que deviendrais-je jusqu’à la paix? Quelle route faudrait-il prendre, où irais-je? Voilà où j’en suis, et cependant il n’y a qu’un mois aujourd’hui que j’étais au comble du bonheur et si loin de penser que j’étais au bord d’un précipice affreux.” Florença, 13 de agosto de 1793.

⁴¹¹ “Sois bien tranquille sur mon séjour à Paris, c’est la ville la plus sûre de l’Europe.” Paris, 18 nivoso, ano II, 6 de janeiro [1794].

⁴¹² “Mon amie, comme me voilà absolument à la frontière! J’ai déjà vu et mangé avec des français tels qu’ils sont. Ho, mon amie, l’étrange chose! Les allemands ont raison de dire que lors des batailles, ils sont libres, ils le sont toujours, leur enthousiasme est au-delà de toute expression. Il n’y a plus d’âge, j’ai vu aujourd’hui deux vieillards enchantés de porter un grand sabre, disant que s’ils meurent pour la patrie, c’est plus d’honneur pour eux que leur caducité ne pouvait espérer. J’ai entendu des gens de mérite dire: j’ai plus vu de grandes choses depuis deux ans que je n’en eusse pu voir en un siècle. J’ai trouvé dans ma traversée les seuls prêtres déchaînés contre la République; les cantons militaires parlent avec estime de la bravoure du soldat français, les cantons commerçants sont ravis, malgré tout ce qui s’est passé, de ce que la Convention vient de rouvrir la France pour eux, notre ambassadeur y est adoré.” Basileia, 3 de dezembro de 1793. A referência de Denon aos padres diz respeito aos acontecimentos após a nacionalização dos bens: com a constituição civil do Clero em 10 de novembro de 1793 é abolido o culto a Deus em lugar do culto a Razão e no dia 23 do mesmo mês são fechados todos os locais de culto da cidade de Paris.

É nesse espírito que Denon entra em Paris no dia 12 de dezembro de 1793. Ele reporta sua chegada a Isabella em um curto bilhete, onde afirma que parte de seus bens estavam confiscados, possivelmente por conta do segundo decreto contra os emigrados proclamado no dia 22 de outubro, mas que isso já estava sendo reparado, e que em breve poderia retomar suas ocupações favoritas.

Ao chegar a Paris, sua atitude perante os acontecimentos é bastante interessante: não há uma indisposição com o novo governo ou com os modos de vida da nova França, como poderíamos esperar de um *courtisan*. Denon fica bastante entusiasmado com a política, com os costumes em voga, e escreve amplamente sobre diversos temas desse tipo em suas cartas para Isabella. Logo de início, sua correspondência adere ao calendário revolucionário.⁴¹³

Em relação aos aspectos políticos e sociais, a liberdade que vê nas ruas de Paris o surpreende, ainda mais se comparada à vida de suspeito que levava na Itália; seu único pesar – lamenta-se disso inúmeras vezes – é estar longe de Isabella e de seus amigos italianos. Logo que chegou foi munido com armas: “piques”, típicas dos *sans-culottes*, e comenta como é estranho uma nação inteira se militarizar sem receber para isso. Os cidadãos em idade de receber armas assumem turnos na guarda nacional a fim de proteger a ordem na cidade, e ele também o faz.⁴¹⁴ Ainda em dezembro, escreve: “As boas pessoas estão bem, aqui. Eu já sou mais conhecido e conheço mais gente em minha vizinhança nos quinze dias que estou aqui do que conheci em quinze anos no outro regime, e, com boas maneiras, não há nenhum tipo de ajuda que eu não obtenha.”⁴¹⁵

As ajudas vieram, de fato, e Denon logo se estabeleceu em posse de todos os seus bens e sem grandes dificuldades, conforme previra em sua primeira carta escrita da cidade.⁴¹⁶ Em fevereiro, anuncia:

Eu escrevi em minha última carta que em Paris já me foi feita toda a justiça que eu poderia desejar. Estou em posse de tudo aquilo que eu tinha (...). A linguagem da verdade é rápida depois que não mais necessitamos da gente togada [*gens de robe*] para fazer os negócios. Eu não preciso ir a Borgonha, o que me faz contente porque só tenho que me ocupar de meus *deveres de*

⁴¹³ Denon assinala suas cartas com as datas do calendário revolucionário, anotando ao lado o dia e o mês do calendário gregoriano, embora muitas vezes as datas não batam exatamente. Quando aqui referenciadas, optou-se por mantê-las conforme sua anotação, como registro documental.

⁴¹⁴ “*Je fais les nuits, au corps de garde, les portraits de tous mes camarades, aussi sollicite-t-on pour monter les gardes avec moi.*” Paris, 9 nivoso, ano II, 29 de dezembro [1793].

⁴¹⁵ “*Le bonnes gens sont bien ici. Je suis déjà plus connu et je connais plus de gens dans mon quartier depuis quinze jours que j’y suis que je n’en ai connu en 15 ans dans l’autre régime, et, avec de bonnes façons, il n’y a sorte de secours que je n’en obtienne.*” Ibid.

⁴¹⁶ Neste momento vive em Paris, na Rua Jean-Jacques Rousseau, com seu amigo Aubourg.

cidadão e da minha paixão pela gravura, sobre a qual tenho todas as comodidades imagináveis.⁴¹⁷

Portanto, além do entusiasmo inicial com as ideias e notícias que recebera desde a fronteira, Denon encontrou uma situação favorável ao chegar, tendo resolvido a questão de seus bens com rapidez, adquirindo confiança na justiça do governo revolucionário. Podemos inferir como essa resolução de seus negócios e sua adaptação foi possível através da leitura dos textos deixados por Étienne-Jean Delécluze, artista contemporâneo de Denon, que cita brevemente nosso personagem ao tratar de suas relações com o pintor Jacques Louis David, objeto de seus estudos e de quem fora aluno – estes publicados pela primeira vez em 1830.⁴¹⁸ Sobre a possível ajuda de David às questões relativas à volta de Denon, Delécluze escreveu:

Embora houvesse uma forte cisão de opiniões políticas entre Denon e David, a profissão em comum parece ter sido uma ligação sagrada entre eles; e, quando o artista diplomata ligado à corte estava prestes a ser acusado de emigrado pela Convenção, David o defendeu e até lhe forneceu a ocasião de voltar à França, dando a ele, para que obtivesse um certificado de civismo, a comissão de gravar em água-forte os trajes republicanos [civis, militares e magistrados], cuja adoção era discutida na época.⁴¹⁹

Denon de fato realizou a tarefa de gravar as vestimentas republicanas, mas só a comentará com Isabella em uma carta de maio de 1794 – continuaremos tratando de suas atividades artísticas adiante.

A utilização do termo “deveres de cidadão” no excerto da carta de Denon reproduzido acima também é representativa de sua disponibilidade em aderir à nova ordem. Sua convicção de que os bons cidadãos estão seguros na cidade será um dos estímulos para que ele se torne um deles. Também percebemos na correspondência a

⁴¹⁷ O grifo é nosso “*Je t’ai écrit dans ma dernière qu’on m’a déjà rendu à Paris toute la justice que je pouvais désirer. Je suis en possession de tout ce que j’y possédais (...). Le langage de la vérité va grand train depuis qu’on n’a plus besoin de gens de robe pour faire ses affaires. Je n’aurais pas besoin d’aller en Bourgogne, ce dont je suis bien aise parce que je n’aurais à m’occuper que de mes devoirs de citoyen et de ma passion pour la gravure, sur quoi j’aurai toutes les commodités imaginables.*” Paris, 16 pluvioso, ano II, 4 de fevereiro [1794]

⁴¹⁸ E. J. Delécluze (1781-1863). *David, son école et son temps*. Paris: Macula, 1983.

⁴¹⁹ “*Quoiqu’il y eût une forte dissidence d’opinions politiques entre Denon e David, leur profession commune paraît avoir été un lien sacré entre eux; et lorsque l’artiste diplomate attaché à la cour fut sur le point d’être décrété d’accusation comme émigré, par la Convention, David le défendit et lui fournit même l’occasion de rentrer en France, en lui donnant, pour lui faire obtenir un certificat de civisme, la commission de graver à l’eau-forte les costumes républicains, dont on discutait alors l’adoption.*” Delécluze, op. cit., p.318.

presença de uma associação entre a adesão ao regime e o caráter e a moral de seus cidadãos: ao reclamar do mercador de arte Chiupani, afirma “Mas isso não me espanta, quando se é mau cidadão, não se é nada de bom.”⁴²⁰ Denon demonstra uma crescente confiança no novo governo; por exemplo, ao ter algumas de suas cartas interceptadas (o que ocorre certas vezes no período da correspondência), ele crê que tal controle só poderia estar ocorrendo do outro lado da fronteira, pois não há desconfiança da parte do governo revolucionário com os bons cidadãos; categoria em que, curiosamente, se inclui – certamente não pelo seu passado aristocrata, mas por seu presente cauteloso e suas boas relações. Frequentemente ele tranquiliza Isabella, que teme pela sua segurança na França.⁴²¹ Após todo o conflito com o governo de Veneza e a constatação da falibilidade da justiça, Denon parece se encontrar em uma condição bastante propensa a se deixar cativar pelo novo regime.

Ao certificar a agilidade com a qual seus negócios são tratados, a burocracia do Antigo Regime se torna alvo de suas críticas. Ele afirma que seus negócios caminharam vinte vezes mais rápido do que se ele tivesse empregado vinte homens de lei para fazê-lo. A palavra que escolhe para acusar o sistema anterior é “barbárie”, o que mais uma vez nos remete às concepções iluministas.⁴²²

Uma grande novidade ainda, é que com o mero senso comum podemos resolver os negócios nós mesmos. Não é mais uma linguagem à parte que só entendíamos após vinte anos de prática, ou que não entendíamos nunca o suficiente para estarmos seguros que não seríamos enganados. Essa *barbárie* está banida.⁴²³

⁴²⁰ “*Mais cela ne m’étonne pas, quand on est mauvais citoyen on n’est rien de bon.*” Paris, 16 pluvioso, ano II, 4 de fevereiro, [1794]. Conforme estabelecido por decreto da Convenção em 10 de outubro de 1792, os termos “*citoyen*” e “*citoyenne*” são implementados e Denon passa a fazer amplo uso deles em sua correspondência.

⁴²¹ “*Sois bien tranquille sur mon compte, je n’ai à me plaindre que de t’avoir quittée. Les honnêtes gens dont les intentions sont pures sont très bien ici. On connaît les miennes, on me rend justice.*” Paris, 28 pluvioso, ano II, 15 de fevereiro [1794].

⁴²² Segundo a *Encyclopédie*, o conceito de “bárbaro” vem da Grécia antiga e faz referência aos estrangeiros, aqueles não falam a língua grega. Assim, a palavra “barbárie” pode ter sido aqui usada neste sentido, pois a linguagem dos negócios era para ele estranha. Outra acepção do termo na *Encyclopédie* traz a palavra *Barbare* como um termo da jurisprudência romana para designar uma série de leis que, por sua vez, foram responsáveis pelo declínio do Império. Ambas as acepções se encaixam na utilização que Denon dá à palavra, mostrando seu conhecimento desses conceitos de acordo com sua versão enciclopédica; notemos ainda que é um termo de origem grego-romana, cultura que também faz parte do repertório de Denon. The ARTFL Encyclopédie Project - University of Chicago.

⁴²³ “*Une grande nouveauté encore, c’est qu’avec le seul sens commun on peut faire ses affaires soi-même. Ce n’est plus un langage à part qu’on n’entendait qu’après l’avoir pratiqué 20 ans, ou qu’on n’entendait jamais assez pour être assuré qu’on ne se trompait ou qu’on n’était pas trompé. Cette barbarie est bannie.*” Paris, 8 pluvioso, ano II, 27 de janeiro [1794].

A mudança nos hábitos dos franceses também o impressionou positivamente.⁴²⁴ Dentre as mudanças mais significativas, Denon ressalta algumas vezes a importância das “virtudes republicanas” adquiridas, afirmando que já possui uma das mais significativas: a abstinência: “a não fruição é o sublime do culto que eu lhe devotei”.⁴²⁵ A virtude, embora seja um conceito abstrato, também foi uma imagem bastante importante criada pela Revolução e reafirmada pelo Terror, e portanto em voga quando Denon chega em Paris.⁴²⁶ Tocqueville afirma que, embora a descristianização e a secularização tenham entrado na agenda revolucionária, a Revolução seguia a linha de uma revolução religiosa, ao passo que se apoiava na crença da virtude inata do homem, representando um movimento de transposição para novos valores.⁴²⁷

Nesse trecho escrito por Denon, também aparecem as ideias de culto e devoção, já presentes nos seus relatos de viagem quando se referia às belezas das artes. Aqui, o culto está novamente presente, e se refere ao amor por Isabella, associado à ideia de sublime, que já fazia parte da sensibilidade do final do século XVIII. A utilização frequente das expressões “sublime” e “pitoresco” nos escritos de Denon – presentes desde os relatos de viagem – pode ser compreendida segundo a concepção de Giulio Carlo Argan, para quem esses dois conceitos não se opõem, mas são complementares e têm origens comuns, representando posturas diferentes diante da realidade e da natureza. Assim como o pitoresco, as linguagens do sublime também adotam as formas clássicas, constituindo importantes componentes do neoclassicismo:

A poética iluminista do pitoresco vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, e a poética romântica do sublime, o indivíduo que paga com a angústia e solidão a soberba de seu próprio isolamento; mas ambas as poéticas se complementam, e na sua contradição dialética refletem o grande problema da época, a dificuldade entre indivíduo e coletividade.⁴²⁸

⁴²⁴ “*Nous avons été gentils, mon amie, nous allons prendre un autre caractère, nos enfants seront grands ou je serais bien trompé.*” Paris, 1 ventoso, ano II, 20 de janeiro [1794].

⁴²⁵ “*la non-juissance est le sublime du culte que je t’ai voué.*” Ibid.

⁴²⁶ “Terror nada mais é que justiça, imediata, severa e inflexível; é, portanto, uma emanção da virtude.” Robespierre, 5 de fevereiro de 1794, apud Lynn Hunt, *Política, Cultura e Classe na Revolução Francesa*, p.69.

⁴²⁷ Tocqueville, op. cit. e Roger Chartier, *Origens Culturais da Revolução Francesa*, op. cit.

⁴²⁸ Giulio Carlo Argan. *Arte Moderna - Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.20. Robert Rosemblum também fale de uma nuance “cinza”, que chama de classicismo romântico e que remete a essa multiplicidade da arte no período. Robert Rosemblum. *Transformations in late eighteenth century art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Portanto, essa ambivalência representa algumas das contradições do período, também próprias à Vivant Denon, a se entender a crise entre indivíduo privado e vivência coletiva.

Levando em conta esse raciocínio, não assumiremos que exista um ponto de ruptura entre esses dois aspectos presentes em nosso personagem, antes e depois da Revolução. Muitas atitudes irão permanecer, ou se alterar e somar-se ainda a novas perspectivas. Os prazeres mundanos, por exemplo, usufruídos com tanta intensidade alguns anos antes, continuam sendo apreciados, mas dessa vez com um espírito renovado. Denon não parece ter grandes dificuldades em se adaptar às novas formas de sociabilidade que se desenvolvem desta vez no espaço comum da rua, e atingindo um público mais amplo:

Existem alguns dançarinos na Itália, mas só se dança de fato na França. Quando você visse um público eletrizado como por um relâmpago, você diria que isso só se sente aqui. Se você visse dezoito espetáculos igualmente cheios de pessoas que dispensam a mesma vivacidade ao chegar lá do que ao trabalhar todo o dia, você diria: só se ama o prazer em Paris.⁴²⁹

Essas novas formas de sociabilidade ligadas aos espetáculos públicos carregam, por sua vez, o simbolismo da grandiosidade da nação e da Revolução. Sobre a festa comemorativa dos cinco anos da tomada da Bastilha, Denon escreve: “Estou convencido que jamais houve um concerto assim tão sublime que expresse de uma maneira tão grandiosa aquilo que tinha para expressar. (...) É a tomada da Bastilha que se celebrava, a Bastilha que fez retomar a harmonia na alma de todos os espectadores.”⁴³⁰

Para Mona Ozouf, além da expressão da grandiosidade da nação, as festas carregam em si o elemento do incontrollável e do abuso, como um momento de apoteose. Durante o Antigo Regime, as festas representavam um mundo de distinções, hierarquias, e marcavam os diferentes lugares sociais. Já a festa revolucionária coloca o indivíduo, agora rebatizado de cidadão, em um lugar totalmente novo, como parte do

⁴²⁹ “Il y a quelques danseurs en Italie mais on ne danse qu'en France. Quand tu verrais un public électrisé comme par l'éclair, tu dirais qu'on ne sent qu'ici. Si tu voyais 18 spectacles également pleins de gens qui mettent la même vivacité à arriver là qu'à travailler toute la journée, tu dirais: on [n']aime le plaisir qu'à Paris.” Ibid.

⁴³⁰ Je suis bien convaincu qu'il n'y a jamais eu de concert aussi sublime et exprimant d'une manière aussi grandiose ce qu'il avait à exprimer. (...) C'était la prise de la Bastille que l'on célébrait, c'est la Bastille que l'harmonie a fait reprendre à toutes les âmes des spectateurs.” Paris, 37 messidor, ano II, 15 de julho [1794].

coletivo de uma sociedade.⁴³¹ Porém, as continuidades existentes nesse momento são em parte responsáveis pelo sentimento de afinidade e familiaridade com o repertório do espetáculo e seu fascínio – exercido sobre um personagem como Denon, por exemplo – conforme a perspectiva de análise de Jean Starobinski, para quem a Revolução renova o espetáculo já existente no Antigo Regime: “A destruição dos emblemas do espetáculo da antiga ordem é um novo espetáculo que reforça/renova a fascinação (e o malefício) da cenografia.”⁴³²

A violência é uma das consequências das festas e dos momentos de êxtase gerados pelo arrebatamento revolucionário. Os atos de vandalismos que ocorreram nos primeiros anos da Revolução podem ser pensados a partir desse prisma, pois representam a materialização dos sentimentos conflitantes de ruptura e permanência em relação ao passado imediato. A importância dessa análise reside na relação dessa atitude com a conscientização patrimonial que irá correr em seguida e que Denon irá vivenciar no papel de Directeur Général.

Vandalismo x Conservação

A dialética dessa oposição é extremamente interessante para o estudo do período, pois ela corporifica uma das mais profundas dificuldades inerentes à revolução: conciliar a herança do passado com a promessa e expectativa do futuro. Embora presente desde o início da Revolução, foi principalmente após a transferência de bens do clero, da coroa e dos emigrados para a nação que o fenômeno que conhecemos como “vandalismo” foi mais intenso. O próprio vocábulo, oriundo da noção de barbárie, condenada pelos ideais iluministas, foi desenvolvido e utilizado no período – assim como os conceitos de restauração e preservação – tendo como um de seus precursores o Abade Henri Grégoire. Em seu *Rapport sur les inscriptions des monuments publics* (22 nívoso, ano II) para a Convenção Nacional, o abade defende o caráter pedagógico da Revolução e a transformação dos bens do passado através da utilização da linguagem da liberdade.⁴³³

⁴³¹ Mona Ozouf. *La fête révolutionnaire*. Paris: Gallimard, 1976.

⁴³² Starobinski, *A invenção da liberdade...* op. cit., p.121.

⁴³³ Antony Vidler, "Grégoire, Lenoir et les 'monuments parlants'". In: Bonnet, *Le Carmagnole des Muses*, op. cit.

O historiador Daniel Hermant afirma que a historiografia do assunto é até recentemente muito mais pautada por um julgamento positivo ou negativo da Revolução do que por uma análise do conceito de vandalismo, *per se*. O próprio termo foi usado pelos seus contemporâneos para qualificar negativamente tais ações e eximir o governo da culpa. Segundo o autor, essa historiografia reproduz, à sua maneira, o discurso polêmico, já que tivera sua vez na década de 1790. Para ele, só é possível compreender o vandalismo através do prisma das lutas políticas e ideológicas dentro da própria Revolução.⁴³⁴ Nesse cenário, os debates sobre preservação e patrimônio são extensos. Vários projetos consagram a cidade de Paris como santuário do poder e das artes. Tais propostas de conservação podem ser analisadas como vestígios da apropriação da cultura material aristocrática pela burguesia, culminando no domínio Napoleônico, quando Bonaparte toma posse de tudo que pertencera à aristocracia, reencenando em seu governo muitas de suas práticas.

Em um primeiro momento, essa cultura material já existente é vista pelos seus aspectos negativos que trazem memórias do passado; daí os atos de destruição e vandalismo. Em 14 de agosto de 1792, a Assembléia Nacional lança um decreto que legitima a destruição de objetos que ferissem os ideais de igualdade e liberdade. Porém, a reorganização do patrimônio cultural também esteve em debate desde os primeiros momentos da Revolução. “Os políticos hesitavam entre duas vias: destruir todos os vestígios do antigo regime político ou preservar a totalidade do patrimônio cultural apesar de seus numerosos compromissos com o Antigo Regime”.⁴³⁵ A instabilidade dos signos e a rápida ressignificação dos mesmos é um aspecto comum de um período de crise e transformação como o da Revolução Francesa. Jean-Claude Bonnet fala em um zona do poder confusa e indecisa, responsável pelo levantamento de questões identitárias, obsessão pelos símbolos e pela conquista territorial.⁴³⁶

O discurso revolucionário, pautado pelo ideal de regeneração, é voltado tanto para o futuro quanto para o passado, já que discute e lida com suas origens no processo de construção de uma nova nação. Segundo Édouard Pommier, o outono de 1790 é um momento chave nesse processo de conscientização, pois é quando a Assembleia

⁴³⁴ Daniel Hermant. *Destructions et Vandalisme pendant la Révolution Française* In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 33º ano, n.º. 4, 1978, pp. 703-719.

⁴³⁵ No original: “*Le personnel politique hésitait entre deux voies: détruire tous les vestiges de l'ancien régime politique, ou bien préserver la totalité du patrimoine culturel malgré ses nombreuses compromissions avec l'Ancien Régime*”. Ibidem, p. 706.

⁴³⁶ Bonnet, “Le chantier et la ruine”. In: Bonnet, op. cit. O autor cita Michelet, para quem a imagem do salão do *Jeu de Paume* desmobiado representa a metáfora da incapacidade do momento em ocupar os sólidos edifícios deixados pelo Antigo Regime.

Nacional se dá conta da questão da destinação da herança artística e sua responsabilidade em relação à herança do passado; porém, segundo Pommier, seus deputados não pareciam preparados para lidar com essa tarefa tão importante e complexa, já que, quando muito, contavam com a instrução adquirida em guias de viagem e de coleções e monumentos de Paris.⁴³⁷

Em um período em que as coleções de arte encontravam-se à deriva, após os primeiros decretos pela nacionalização dos bens, muitas vozes se pronunciaram sobre a questão. Puthod de Maisonrouge⁴³⁸ foi um dos primeiros intelectuais a cunhar o termo “patrimônio nacional”, defendendo o interesse histórico na conservação dos monumentos; ele foi também o primeiro a sugerir a necessidade de um inventário das riquezas artísticas da nação com o objetivo de constituir uma coleção pública a partir delas. Outra figura que participou desse debate foi o polêmico Talleyrand,⁴³⁹ que desde outubro de 1789 já defendia a nacionalização dos bens do clero – o antigo bispo de Autun afirmou à Assembleia Nacional a importância do patrimônio para a instrução pública em 13 de outubro de 1790: “As obras-primas das artes são grandes meios de instrução, cujo talento enriquece sem cessar as gerações futuras. É a liberdade que os faz eclodir, é então sob seu reino que eles devem ser religiosamente conservados.”⁴⁴⁰ Essa afirmação remete também à ideia da arte como missão, ou ainda vocação política e social, presente nos debates do momento. O artista Jean B. Restout discursara sobre o “sacerdócio das artes” também em 1790, nos remetendo àquelas afirmações de Vivant Denon sobre o culto dedicado às artes, vistas por ele através de um prisma quase religioso de amor e devoção.⁴⁴¹ Essa aproximação, portanto, é mais um ponto de encontro entre os discursos em voga no período e as concepções particulares de Denon.

Em 1 de dezembro de 1790 oficializou-se a atuação de uma Comissão dos Monumentos, que deu início a uma atividade administrativa concreta em relação à

⁴³⁷ Édouard Pommier, *L'art de la liberté: doctrines et débats de la Révolution française*. Paris: Gallimard, 1991.

⁴³⁸ F. Puthod de Maisonrouge (1757-1820) foi membro do exército até 1780 e depois se dedicou à literatura e à erudição. Foi membro da *Commission de Monuments* entre 1790 e 1793. Pommier, op. cit., p.44.

⁴³⁹ Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord (1754-1838) foi político e diplomata francês, sendo conhecido por sua capacidade de adaptação e senso de oportunismo. Tendo trabalhado junto a inúmeros governantes distintos ao longo de sua vida, sempre próximo ao poder, alegando seguir a França e não seus regimes políticos. Cf. Duff Cooper, *Talleyrand*. Nova York: Groove Press, 2001.

⁴⁴⁰ “Les chefs d'oeuvre des arts sont des grands moyens d'instruction, dont le talent enrichit sans cesse les générations suivantes. C'est la liberté qui les fait éclore, c'est donc sur son règne qu'ils doivent être religieusement conservés.” Talleyrand, 13 de outubro de 1790, *Archives Parlementaires* apud Pommier, op. cit., p.47.

⁴⁴¹ Restout, *Discours prononcé dans l'Académie*, 9 de dezembro de 1790 apud Pommier, op. cit., p.20.

herança artística e a uma reflexão sobre sua inserção no campo da história e da política.⁴⁴² Um dos primeiros documentos redigidos a esse respeito foi divulgado no dia 15 de dezembro do mesmo ano e consistia em doze páginas descrevendo uma série de objetos de arte e antiguidades provenientes das casas eclesiásticas e que agora se encontravam em posse da nação.⁴⁴³ Três anos mais tarde, em dezembro de 1793, essa comissão será substituída pela *Comission temporaire des arts*. Segundo Pommier, “a revolução não teve como missão criar uma nova cultura, mas reconhecer o papel revolucionário da cultura (...). A artes reintegram a cidade e sua história é assumida.”⁴⁴⁴

Portanto, a construção dessa nova sociedade irá, aos poucos, assentando suas bases sobre a herança deixada, deslocando seus significados através dos argumentos de uma visão racionalizante de sociedade. Assim, a conservação dos bens nacionais da França se fundamentou sob o espectro da violência institucionalizada, e sua posterior domesticação. Em seu *Memoires d'outre tombe*, Chateaubriand escreveu: “A cólera brutal fazia ruínas e sobre essa cólera estava escondida a inteligência que lançava por entre essas ruínas os fundamentos do novo edifício.”⁴⁴⁵

Reduzidos à matéria bruta, os símbolos do Antigo Regime serão depostos e então reutilizados. O bronze de canhões e estátuas funde-se em novos objetos de arte e artilharia. Estátuas pilhadas dos túmulos reais serão realocadas, bem como a utilização de inúmeros fragmentos e objetos do Antigo Regime serão utilizados em novos locais de culto à liberdade. Monumentos e edifícios são transformados em emblemas do patriotismo e da glória da Revolução.⁴⁴⁶ Segundo o pintor e crítico Delécluze, David propôs à Convenção no dia 7 de novembro de 1793 que os detritos dos monumentos reais fossem colocados à disposição do uso patriótico. No outono do ano seguinte, ele

⁴⁴² A data nos foi fornecida por Pommier, op. cit. A primeira sessão desta comissão se deu em 8 de novembro, mas somente em 1 de dezembro funcionou de acordo com a nomenclatura supracitada.

⁴⁴³ *Instruction concernant la conservation des manuscrits, chartes, sceux, livres imprimés, monuments de l'Antiquité et du Moyen âge, statues, tableaux, dessins et autres objects relatifs aux beaux-arts, aux arts mécaniques, à l'histoire naturelle, aux mœurs et usages de différents peuples, tant anciens que modernes, provenant du mobilier des maisons ecclésiastiques et faisant partie des biens nationaux*. Paris, Imprimerie Nationale, 1790. No ano seguinte foi publicada mais uma coletânea, complementar a essa primeira, com foco nas pinturas, esculturas, gravuras e desenhos de mesma procedência.

⁴⁴⁴ “la Revolution n’as pas pour mission de créer une nouvelle culture, mais de reconnaître de rôle révolutionnaire de la culture. (...) Les arts réintègrent la cité et leur histoire est assumé.” Pommier, *Aux arts et aux arts...* op. cit., p.182-3.

⁴⁴⁵ “La colère brutale faisait des ruines et sous cette colère était cachée l’intelligence qui jetait parmi ces ruines les fondement du nouvel édifice.” Chateaubriand, *Memoires d'autre tombe*, t.1, p.169 apud. Bonnet, op. cit., p.14.

⁴⁴⁶ Um dos casos mais representativos e comentados na historiografia do tema é a transformação da igreja de Sainte-Geneviève em um panteão revolucionário consagrado à memória de Mirabeau e outros grandes homens. As obras ficaram sob o encargo de Quatremère de Quincy, segundo decreto da Assembleia Nacional do dia 19 de maio de 1791.

sugeriu a construção de uma estátua que representasse o povo francês; para sua factura, seriam utilizados restos monárquicos com o objetivo de suplantar tal herança do passado: “Assim, em Paris, as efigies dos reis e os detritos de seus vis atributos serão empilhados confusamente e servirão de pedestal ao emblema do povo francês.”⁴⁴⁷

Outra forma de reapropriação dessa herança material pode ser demonstrada pelo caso particular de Alexandre Lenoir⁴⁴⁸ e o Musée des Monuments français, exemplo contundente dessa continuidade entre as ações de vandalismo e conservação ainda nos primeiros anos da Revolução. Lenoir ficou encarregado desde 1791 de cuidar dos entrepostos de objetos de arte e organizá-los para o Estado. Foi sua a iniciativa de formar um museu para abrigar tais despojos, começando pelas estátuas retiradas dos túmulos de Saint-Denis. Assim, em 1795 surge o Musée des Antiquités e Munuments Français, que em 1800 será instalado no palácio dos Petits Augustins. Em suas palavras: “Eu fiquei convencido de que coleções eram de mais valia para o progresso das artes do que escolas, onde os pupilos jamais viam obras de arte. Um museu deve ter dois objetivos em vista, o objetivo político e o de instrução pública.”⁴⁴⁹ Assim como no caso de Denon, sua ideia de organização também faz referência às teorias de Winckelmann; além disso, seu método expositivo fora elogiado por Napoleão pessoalmente, quando este visitou a coleção por ele dirigida. A ordenação histórica do museu refletia literalmente uma progressão em direção às luzes, pela própria composição espacial e expográfica do local. Seu esforço didático consistia em conciliar o culto às relíquias – popular e quase secularizado – com sua proposta história e racionalista.⁴⁵⁰

Logo após 1789, os discursos da intelectualidade revolucionária foram bastante ambíguos em relação ao assunto, oscilando entre vozes dissonantes que ora pendiam para a conservação, ora apontavam para um discurso iconoclasta.⁴⁵¹ Por fim, o decreto do dia 24 de outubro de 1793 colocou um ponto final nos discursos dúbios das autoridades, que a partir de então defenderiam oficialmente a conservação do

⁴⁴⁷ “*Ainsi dans Paris, les effigies des rois et les débris de leurs vils attributs seront entassé confusement et serviront de piédestal à l’emblème du peuple français.*” Delécluze, op. cit., p.157.

⁴⁴⁸ Alexandre Lenoir (1761-1839) foi um estudioso medievalista; a partir da Revolução dedicou-se à prática da conservação e museologia. Com a restauração, tornou-se administrador dos túmulos na basílica de Saint-Denis.

⁴⁴⁹ “*I became convinced that collections were of more service to the progress of the arts than schools, were the pupils never see any Works of art. A Museum ought to have two objectives in view, the one political, the other that of public instruction.*” Alexandre Lenoir, 1803 apud Eitner, op. *Neoclassicism and Romanticism*, op. cit., v.2., p.7.

⁴⁵⁰ Vidler, op. cit.

⁴⁵¹ Para um panorama mais completo sobre a alternância desses discursos ao longo do período, conferir o capítulo “De l’iconoclasm au patrimoine” de Pommier, *L’art de la liberté*, op. cit.

patrimônio em função de sua utilidade para as artes, a história e a instrução; “e ele introduzia o princípio de uma responsabilidade coletiva dos cidadãos em relação à proteção de uma herança cultural que se transformava, no sentido próprio, em patrimônio nacional.”⁴⁵²

Portanto, a ideia de uma retomada da propriedade por parte do povo se sobrepôs à noção de destruição como meio de suplantar a herança monárquica. Os objetos do passado tornam-se objetos de arte dignos de serem preservados, mas também signos didáticos do triunfo sobre o despotismo e emblemas da grandiosidade da nação. Essa ressignificação da monumentalidade do Antigo Regime irá, então, se refletir nos projetos de conservação dos monumentos reais que poderiam, ao mesmo tempo, estimular o gênio criador e promover o ódio à tirania.⁴⁵³ David, em uma proclamação à Convenção Nacional, afirmou sobre essa questão: “suas estátuas, mutiladas pela justiça nacional, poderiam pela primeira vez servir à liberdade e à igualdade, tornando-se as bases do monumento que o patriotismo nos indica.”⁴⁵⁴

Tanto a presença de objetos e relíquias medievais na coleção particular de Denon quanto seus comentários sobre arquitetura gótica nos relatos de viagem se inserem na euforia crescente com os monumentos desse gênero, que dará origem ao sentimento nacionalista típico do romantismo do começo do século XIX. Esse fenômeno teve uma de suas procedências nesse processo de valorização da herança cultural e material do passado francês, como sujeito legítimo de estudo e conversão, e, ainda, como elemento retórico a favor dos anseios revolucionários.⁴⁵⁵

⁴⁵² “Et il introduisait le principe d'une responsabilité collective des citoyens à l'égard de la protection d'un héritage culturel qui devenait ainsi, au sens propre, un patrimoine national.” Ibid., p.137.

⁴⁵³ Jean-Rémy Manton, “Déroutes de l'art – La destination de l'oeuvre d'art et de débat sur le musée.” In.: Bonnet, op. cit.; Vidler, op. cit.

⁴⁵⁴ “leurs statues, mutilés par la justice nationale pouvait aujourd'hui pour la première fois servir la liberté et l'égalité en devenant les bases du monument dont le patriotisme nous a sugeré l'idée.” Apud Michel Régis. *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution*. Paris: Adam Biro, 1989, p.220.

⁴⁵⁵ Vidler, op. cit. Em 1791, por exemplo, o artista Aubin Louis Millin, envolvido nos debates sobre conservação do patrimônio, já expressara esse interesse histórico e artístico: “Nous devons aux goths les recherches les plus profondes sur l'art du trait, et ils ont eu la gloire de le porter à sa plus haute perfection (...) On sentira combien le trait a ajouté à l'architecture antique.” Milin, *Antiquités Nationales ou recueil de monuments pour servir à l'histoire générale et particulière de l'empire français*, 1791 apud. Pommier, op. cit., p.55.

O que chamaremos aqui de reapropriação – ou ainda, ressignificação – da herança cultural do passado pode ser entendido em conjunto com essas ações que acabamos de descrever. Esse processo, às vezes ambíguo, irá se desenrolar por todos os anos da Revolução e se tornará ainda mais peculiar durante o Consulado e o Império, como veremos no próximo capítulo.

François Furet é um dos autores a explorar caminhos para uma interpretação baseada na longa duração dos eventos revolucionários. A partir daí, podemos identificar um processo de “invenção” dessa Revolução; ou seja, os símbolos criados por ela não são somente um arroubo espontâneo ou ruptura absoluta com o passado, mas possuem uma relação íntima com as dinâmicas do Antigo Regime, possuindo elementos de uma continuidade política e cultural.⁴⁵⁶ Seu esforço narrativo é melhor compreendido por meio da articulação com as linguagens anteriores, que deram sentido e fundamento a esses acontecimentos.⁴⁵⁷ É claro que a realidade imediata da vida social e política também não deve ser ignorada, mas o enfoque deste trabalho é justamente captar esses elementos de continuidade que se perpetuaram através de reapropriações narrativas, discursivas e, acima de tudo, artísticas e culturais.

O conceito de cultura política nos é bastante útil no desbravamento do programa revolucionário, ajudando a compreender sua construção e a complexidade de seus discursos e práticas simbólicas. Lynn Hunt, ao trabalhar com esse conceito, aborda o significado mágico e simbólico da linguagem, comparando-o ao poder mágico dos reis taumaturgos. Essa linguagem, porém, não é só falada ou escrita; a retórica da Revolução se apoia também em elementos visuais: “Durante a Revolução, até os mais ordinários objetos e costumes tornaram-se emblemas políticos e potenciais fontes de conflito político e social. Cores, adornos, vestes, louças, dinheiro, calendários e cartas de baralho tornaram-se ‘sinais de filiação’ a um lado ou a outro”.⁴⁵⁸ Após a chegada a Paris, Denon, por exemplo, passa a assinar seu nome sem a separação da partícula enobrecedora “de” que, conforme vimos no início do primeiro capítulo, era assim utilizada por ele durante o Antigo Regime; além disso, suas cartas passam a ser datadas de acordo com o calendário revolucionário.

⁴⁵⁶ O conceito de “invenção” aqui utilizado baseia-se nas ideias de: Keith Michael Baker, *Inventing the French Revolution*. Cambridge, 1999.

⁴⁵⁷ François Furet, *La Révolution française*, op. cit.; Ibid., *Penser la Révolution française*, op. cit.

⁴⁵⁸ Lynn Hunt, *Política, Cultura e Classe na Revolução Francesa*, op. cit., p.77.

Denon também comenta algumas vezes em sua correspondência sobre a simplicidade de seus novos hábitos, entre eles a facilidade em se arrumar pela manhã, que agora dispensava o cerimonial aristocrático: “Para mim, o traje atual [basicamente composto de peças na cor preta] me envelhece, mas me dá cor e fisionomia. Eu nem sei te dizer o quanto fico feliz por cinco minutos depois de ter levantado me encontrar vestido para o dia e sempre também penteado devidamente.”⁴⁵⁹ A indumentária exerceu um papel importante na representação dos ideais revolucionários – a iniciativa de criação de um uniforme civil nacional era vista como uma maneira de assegurar a aparência de igualdade.⁴⁶⁰ Em 1794, David foi incumbido de desenhar tais trajes; alguns meses depois, após a queda de Robespierre, Denon, como vimos, foi encarregado pelo Comitê de gravá-los, conforme compartilhou em suas cartas para Isabella: “Decididamente, nós iremos fazer uma vestimenta. Haverá uma para os representantes do povo, para os militares, para a nação em geral, feminina e masculina. Minha rapidez em gravar fez que eu fosse escolhido para esse efeito.”⁴⁶¹ Para Lynn Hunt, as roupas desenhadas por David – que nunca foram de fato realizadas – escondiam em sua composição uma “fantasia burguesa de imitar os clássicos”⁴⁶², já que visava um nivelamento por cima, afastando-se consideravelmente dos costumes dos *sans-culottes* e indo ao encontro das tradições clássicas e renascentistas, além de estabelecer uma distinção entre representantes e representados. Embora as roupas funcionassem como um demonstrativo das virtudes revolucionárias, sendo que todos os republicanos deveriam parecer iguais entre si, raros líderes desejavam assemelhar-se a um *sans-culotte*. Ao tratar da linguagem utilizada pelos revolucionários, Marc Fumaroli deixa entrever a imagem que se tinha de Robespierre, “cuja aparência era impecável, o cabelo sempre recentemente empoado, a dicção e as maneiras de um homem da corte.”⁴⁶³

Embora a questão da indumentária não nos interesse particularmente, ela representa de maneira bastante clara as ambiguidades presentes na retórica e na política

⁴⁵⁹ “Pour moi le costume actuel me vieillit mais il me colore et me donne de la physionomie. Je ne peux pas te dire combien je suis content que 5 minutes après être levé, je me trouve habillé pour la journée et toujours également bien coiffé.” Paris, 12 germinal, ano II, 1 de abril [1794].

⁴⁶⁰ Hunt, op. cit.

⁴⁶¹ “On va prendre décidément un costume. Il y en aura pour les représentants de peuple, pour les militaires, pour la nation en général, masculine et féminine. Ma rapidité à graver m’a fait choisir à cet effet.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 8 prairial, ano II, 27 de maio [1794]

⁴⁶² Hunt, op. cit., p.102.

⁴⁶³ “dont la tenue était impeccable, les cheveux toujours poudrés de frais, la diction et les manières celles d’un homme de cour.” Fumaroli, op. cit., p.23. Para Tocqueville, a aproximação das maneiras da burguesia e da nobreza durante o final do Antigo Regime é uma evidência das continuidades e da lentidão nas transformações das estruturas mais profundas da sociedade. Tocqueville, op. cit.

revolucionária.⁴⁶⁴ Tocqueville, ao explicar o reaparecimento de alguns procedimentos do Antigo Regime poucos anos após a Revolução, afirma: “Então ficou evidente a participação que o hábito assume no jogo das instituições políticas e como os homens resolvem seus problemas mais facilmente com leis obscuras, mas das quais têm uma longa experiência, do que com uma mais legislação simples que lhes é nova.” Para ele, “Os homens de 1789 haviam derrubado o edifício, mas suas fundações permaneceram na alma dos que o destruíram”.⁴⁶⁵ Esse aspecto nos interessa particularmente, pois Denon encontra seu espaço de ação quando volta a Paris justamente agindo nessas lacunas deixadas pela Revolução – e é nessa linha interpretativa que buscamos compreender sua atuação nesse momento.

A legitimação do poder revolucionário era uma preocupação constante de seus líderes, que muitas vezes se apropriavam de um repertório já conhecido para se aproximar do povo. Lynn Hunt fala ainda da necessidade de criação de uma “ficção mestra” para guiar e moldar a imagem de um governo, legitimando sua autoridade. O que ela chama de uma “crise de representação” emerge gradualmente, demonstrando a dificuldade de erigir novos símbolos que substituíssem satisfatoriamente os antigos. O elemento sagrado da monarquia absoluta havia sido destituído, e necessitava-se encontrar outro para ocupar seu lugar.⁴⁶⁶ Segundo Baker, a linguagem política foi se reorganizando através da expressão do que seria a vontade geral da nação. “Com a Revolução, o centro sagrado foi simbolicamente reconfigurado; a pessoa pública do soberano foi substituída pela pessoa soberana do público. (...) O Antigo Regime inventou, estruturou e limitou a Revolução, assim como os revolucionários inventaram – para melhor destruí-lo – o Antigo Regime.”⁴⁶⁷ Podemos observar que, na carta do 6 de julho de 1794, Denon atribui à Revolução (precedida pelo adjetivo *nossa*, vale notar) esse aspecto sagrado, afirmando sua intervenção na natureza: “Nossa revolução

⁴⁶⁴ Em relação à política revolucionária, Lynn Hunt cita inúmeras de suas contradições inerentes: “Mesmo sendo política [a retórica revolucionária], recusava-se a sancionar a prática da política faccionária. Embora mostrasse o poder da retórica, negava a legitimidade desse tipo de discurso. Apesar de representar a nova comunidade, empenhava-se em eclipsar a representação (em nome da transparência entre os cidadãos). Referia-se a um presente mítico, mas também tinha de explicar os fracassos do presente, e isso só podia ser feito atribuindo-os à política conspiratória. Em suma, como texto, estava constantemente subvertendo sua própria base de autoridade.” Hunt, op. cit., p.71-2.

⁴⁶⁵ Tocqueville, op. cit., p.213 e 80, respectivamente.

⁴⁶⁶ Hunt, op. cit. Para Roger Chartier, por volta de 1760 o Rei era visto como pessoa privada cujo corpo perdera o valor simbólico. Já se dava, portanto, um desligamento simbólico que permitiu as profanações revolucionárias até seu aniquilamento. Chartier, op. cit., cap. “Um rei dessacralizado”.

⁴⁶⁷ “*With the Revolution, the sacred center was symbolically reconfigured; the public person of the sovereign was displaced by the sovereign person of the public. (...) The Old Regime invented, structured and limited the Revolution, even as the revolutionaries invented - the better to destroy - the Old Regime.*” Baker, op. cit., p.10-11.

influenciou até o clima. Eu não sinto frio desde que cheguei [em dezembro, em pleno inverno] e nós fazemos a colheita um mês mais cedo.”⁴⁶⁸

Alguns desses símbolos, como a cocarda, o barrete da liberdade, o altar patriótico, a árvore da liberdade, a Marianne, o Hércules e outras imagens foram construídos e reconstruídos nos anos revolucionários. David, por exemplo, ao utilizar a imagem de Hércules para representar o poder popular coletivo, realizou uma inversão de significados de símbolos que antes eram associados à monarquia, representando o poder individual do rei. Através da monumentalização de um emblema do passado, David transformou-o em algo diferente e representativo do poder revolucionário. Entretanto, a ambivalência desses símbolos esteve sempre presente, ao passo que eles muitas vezes não representavam a autoimagem do povo, mas uma imposição vinda da minoria, artistas ou intelectuais, que se proclamavam representantes do povo. Além disso, as próprias facções revolucionárias competiam por meio dessas formas de expressão, que eram alteradas de acordo com a ideia que se pretendia passar aos demais cidadãos.⁴⁶⁹

Portanto, a narrativa revolucionária foi se construindo não só a partir da novidade, mas também através desse processo de utilização e modificação de um repertório cultural disponível. A seguinte frase enunciada por Fustel de Coulanges é representativa desse momento de transição, assim como dos homens – tal qual Denon – que dele participaram: “O passado nunca morre completamente para o homem. O homem pode bem esquecê-lo, mas conserva-o sempre dentro de si. Pois, tal como ele foi em cada época, é o produto e o resumo de todas as épocas anteriores.”⁴⁷⁰

Segundo Tocqueville, os costumes desse período de transição “parecem dar-se as mãos através do abismo que os separa.”⁴⁷¹ Muitos sistemas, hábitos e práticas tidas como revolucionárias já vigoravam durante o Antigo Regime, sendo possível reencontrar “em toda a parte as raízes da sociedade atual profundamente implantadas naquele velho solo”.⁴⁷² Para Roger Chartier, as origens culturais da Revolução Francesa são uma história à parte, que vem desde a busca de justificativa e de paternidade, que

⁴⁶⁸ “*Notre révolution a influé jusque sur le climat. Je n’ai pas eu froid depuis que je suis arrivé et nous faisons nos récoltes un mois plus tôt.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 20 messidor, ano II, 6 de julho [1794]. Sabe-se que de fato esse foi um inverno ameno para a França, situação que não se repetiu nos próximos anos e que serviu para agravar a crise econômica do Diretório.

⁴⁶⁹ No caso do Hércules, por exemplo, sua figura vigorosa da Convenção foi amansada e substituída por uma mais sutil durante o Diretório. Hunt, op. cit.

⁴⁷⁰ Fustel de Coulanges apud J. P. Mayer, “Introdução” In.: Tocqueville, op. cit., p.29.

⁴⁷¹ Tocqueville, op. cit., p.70.

⁴⁷² Ibid., p.XXIV

atribuiu uma função radicalmente crítica à filosofia que se desenvolvera ao longo do século XVIII. As novas ideias instituídas nos meios intelectuais do período, representativas das novas formas de sociabilidade, geraram uma politização das práticas culturais e a necessidade de reorganização do coletivo, juntamente às condições inerentes ao próprio Estado moderno.⁴⁷³ Assim, os diferentes modos de politização irão contribuindo cada qual à sua maneira para alterar o *status quo* a partir das transformações do repertório disponível.

Portanto, da mesma forma que a Revolução herdara seu quinhão das tradições do século anterior, esse século também prenunciava a sua Revolução.⁴⁷⁴ Assim, podemos pensar em Vivant Denon não só como um homem que leva sua herança aristocrática para as engrenagens da nova sociedade, mas também como um homem que já estava contaminado pelas transformações desse século que germinava a Revolução em seu próprio ventre.

O programa revolucionário para as artes

A utilização da memória coletiva – ou afetiva – em torno dos símbolos visuais e artísticos também teve uma profunda relação com tais práticas políticas: o processo de construção de uma nova identidade nacional se valeu, dentre outras formas, da recriação de um discurso sobre as artes, fundamentado sobre o discurso da liberdade, para alcançar seu patamar de legitimidade. É nesse sentido que pretendemos analisar a maneira de lidar com a arte e a própria construção de um museu nacional: como forma e imagem da legitimação de uma nova ordem.

No período em que residiu em Paris durante a Convenção e o Diretório, Denon não deixou de lado sua dedicação às artes; ao contrário, fez dela uma de suas principais atividades, sempre reportando a Isabella as gravuras que vinha realizando e seu cotidiano dedicado a essa tarefa. Ao tratar de sua residência no hotel Bullion, ele demonstra o quanto dá importância ao trabalho, associando a localização de seu apartamento ao circuito artístico: “Eu não tenho o espaço físico para me sentar e trabalhar. Tenho então trabalhado na rua. Acabei de arranjar um belíssimo apartamento,

⁴⁷³ Chartier, op. cit.

⁴⁷⁴ Tocqueville fala em um sistema feudal já abolido em sua substância, com classes que se interpenetram, inexpressividade da nobreza, publicidade dos debates, alguns tipos de igualdade perante a lei e outras características que já anunciavam seu fim. Tocqueville, op. cit., p.22

onde estaremos bem confortáveis, um belo dia, em meio às artes, aos artistas e a todas as vendas de coisas curiosas de Paris.”⁴⁷⁵ Sobre a questão das vendas, falaremos adiante; por ora, a análise de suas concepções sobre a produção artística nos fornecerá algumas ferramentas que nos ajudarão a compreender seu entrosamento com o programa revolucionário para as artes.

Como visto, boas relações sociais estiverem sempre presentes na vida de Vivant Denon; seus amigos influentes o ajudaram a alcançar posições e obter favores, e isso não se altera no momento da Revolução. Ao escrever para Isabella, sempre preocupada com a situação dele em Paris, Denon procura acalmá-la, evocando justamente essas influências e sua contribuição para seu sucesso e segurança: “Fique bem tranquila. Nunca os bons cidadãos e os homens honestos estiveram tão seguros quanto aqui. Você sabe bem que eu só almejo a estima dos valentes. Eu usufruo dela e a conservarei.”⁴⁷⁶ Ao tratar de uma gravura em execução do *Serment du Jeu de paume*, quadro de David, Denon regozija-se mais uma vez de suas amizades bem-sucedidas: “Eu sou amigo de um dos dois encarregados de reger a ordem e planejar coisas tão grandiosas, e eu o vejo como o mais feliz dos homens.”⁴⁷⁷ Embora ele não o explicita, inferimos que tal amigo a quem se referia era o próprio David, devido à já comentada proximidade entre os dois. Aqui, talvez pela primeira vez em sua correspondência, Denon expressa o desejo de realizar algo grandioso, e como tal tarefa lhe conferiria realização pessoal.

Outro aspecto de sua personalidade, a vaidade, também continua presente nesse momento, tanto em suas iniciativas de ser reconhecido pelo seu trabalho, quanto por suas amizades e relações estabelecidas. Essa feição do nobre *amateur* Denon, embora travestido em trajes revolucionários, ainda permanece: “A propósito do retrato, David, o primeiro pintor da Europa [não da França, mas da Europa] desejou alguma coisa de mim, ele me prometeu em troca de me realizar algo. Eu lhe pedirei minha cabeça, do tamanho daquela de Madame Lebrun [provavelmente refere-se ao retrato que essa artista realizou de Isabella] e nós dois teremos os mais belos retratos do século.”⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ “je n’ai pas eu l’espace physique de m’asseoir pour travailler. J’ai donc été travailler en ville. Je viens de prendre un fort joli appartement où nous sommes fort à l’aise, un fort beau jour, au milieu des arts, des artistes et de toutes les ventes des choses curieuses du pays Paris”. Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. 25 pluvioso, ano II, 13 de fevereiro [1794].

⁴⁷⁶ “Sois bien tranquille. Jamais les bons citoyens et les honnêtes gens n’ont été plus en sûreté qu’à présent ici. Tu sais bien que je ne veux que l’estime des braves gens. J’en jouis et la conserverai.” Ibid. Paris, 25 germinal, ano II, 17 de abril [1794].

⁴⁷⁷ “Je suis l’ami d’un des deux chargés de régler l’ordre et faire le plan de si grandes choses, et je le regarde comme le plus heureux des hommes.” Ibid. Paris, 25 pluvioso, ano II, 13 de fevereiro [1794].

⁴⁷⁸ “A propos du portrait, David, le premier peintre de l’Europe, a désiré quelque chose de moi (não fica claro se é aglo referente à gravura que estava realizando ou à outra coisa), il m’a promis en revanche de

Mas, além da ostentação e da vaidade pessoal, a arte teve em sua vida um papel fundamental nesse momento. É através dela que Denon consegue se encontrar e se encaixar em um novo estilo de vida proporcionado pela Revolução: “Minha maneira de viver espanta meus antigos conhecidos. Não é concebível que eu não ame mais nada além das artes. É Vivant! Eu digo a eles que estou velho, e, entretanto minha alma só tem vinte anos. Eu não estou mudado de maneira alguma, eu estou em meu estado natural.”⁴⁷⁹ Essa afirmação vai ao encontro de alguns conceitos desenvolvidos anteriormente: o entrosamento com a Revolução acaba ocorrendo de forma suave, obviamente facilitado por suas boas relações na sociedade e no meio artístico, o que corrobora a ideia de que o gérmen da Revolução esteve presente nos homens do século XVIII tanto quanto o século XVIII estará presente na Revolução construída por tais homens. Suas concepções sociais anunciadas em seus relatos de viagem, já analisadas no capítulo anterior, comprovam essa familiaridade que o jovem Denon possuía com certos debates políticos e sociais. Com a Revolução, essas concepções ganham uma tonalidade partidária que se confunde em seu discurso com o engajamento artístico:

Eu trabalho e depois eu trabalho, e no dia seguinte eu trabalho; sem sair de casa, eu vejo quase todos os dias algumas curiosidades novas que poderiam me pertencer se eu quisesse ou se eu fizesse uma oferta por elas. (...) Eu só tenho uma ambição, a de provar que não se esperou de mim nada em vão, quer dizer, *que serei tão bom amigo e bom artista quanto bom cidadão*. Tudo isso que faço, tudo o que projeto só tem esse intento. Eu comeci enfim minha grande obra [a gravura já citada do *Jeu de paume*] e não lhe falarei mais disso até que eu possa lhe dizer que ela me dará tanta honra quanto posso esperar.⁴⁸⁰

Portanto, suas atividades artísticas se combinam com seu dever como cidadão – posição que garantiria sua sobrevivência, segurança e realização – o que nos ajuda a

me faire quelque chose. Je lui demanderai ma tête de la grandeur de celle de Mme Lebrun (refère-se ao retrato de Isabelle) et nous aurons les deux plus beaux portraits du siècle.” Ibid. Paris, 12 germinal, ano II, 1 de abril [1794].

⁴⁷⁹ “*Ma manière de vivre étonne mes anciennes connaissances. On ne conçoit pas comment je n’aime plus que les arts. Ce Vivant! Je leur dis que je suis vieux, et cependant mon âme n’a que vingt ans. Je ne suis point changé, je suis dans mon état naturel.*” Ibid. Paris, 5 ventoso, ano II (24 de fevereiro de 1794)

⁴⁸⁰ O grifo é nosso. “*Je travaille et puis je travaille, et le lendemain je travaille; sans sortir de la maison, je vois presque tous les jours quelques curiosités nouvelles qui peuvent toujours m’appartenir si je veux ou je peux y mettre le prix. (...) Je n’ai qu’une ambition, celle de prouver qu’on n’a rien attendu de moi en vain, c’est-à-dire que je serai aussi bon ami et bon artiste que bon citoyen. Tout ce que je fais, tout ce que je projette ne tend qu’à cela. J’ai enfin commencé mon grand ouvrage [O Jeu de Paume] et ne t’en parlerai plus jusqu’à ce que je puisse te dire s’il me fera autant d’honneur que [je] dois l’espérer.*” Ibid. Paris, 20 pluviôse, ano II, 10 de março [1794].

compreender o desenvolvimento de sua carreira como diretor dos museus, e sua atuação como intermediário entre a arte e o Estado.

Infelizmente não caberá ao escopo deste trabalho discutir sua produção artística em si, que, embora muito rica, constitui uma documentação ainda muito dispersa e de difícil acesso.⁴⁸¹ Nosso objetivo é analisar mais precisamente o engajamento de Vivant Denon no meio artístico, que buscamos interpretar a partir da leitura de seus escritos. Assim, é possível compreender como ocorreu esse processo e quais são seus parentescos com o andamento da revolução, suas ambiguidades e seu desenrolar.

A adesão ao ideal revolucionário é bastante surpreendente nesses primeiros meses após sua chegada, como é possível perceber em suas cartas – pessoais, vale lembrar – que demonstram um entusiasmo bastante sincero com os eventos. Os comentários políticos são constantes; por exemplo, em 23 de março de 1794, coloca-se do lado da governança oficial contra os ataques à ordem: provavelmente referindo-se ao processo contra os hebertistas, que serão guilhotinados no dia seguinte, afirma ser esse um dia memorável para a República, em que dezoito traidores foram vítimas de sua própria patifaria e seus projetos, criminosos e mal organizados.⁴⁸² Na mesma carta, Denon afirma que a vida continua, mesmo com acontecimentos turbulentos como esse citado. “Nós fazemos salitre [*salpêtre*]; de mais, tudo isso não é muito lastimável, nós trabalhamos juntos para a *utilidade comum*. A espécie de fraternidade que reina nesses trabalhos é uma sensação nova que me agrada mais do que me importuna.”⁴⁸³ Aqui, a ideia do trabalho, impensável para um francês de origem nobre, é amenizada pelo ideal revolucionário da fraternidade e da “utilidade comum”, ou seja, do bem público.

Seus primeiros trabalhos para a República são motivados por essas questões, a ambição de realizar algo grandioso, utilizando seus talentos para o bem da nação. Esses

⁴⁸¹ Uma das coletâneas mais completas de suas obras gravadas foi realizada pela *The Illustrated Bartsch*, compêndio de mestres da gravura europeia, cujo volume 121 é inteiramente dedicado a Denon. Infelizmente, só conseguimos acessar o segundo volume, onde se encontra parte das gravuras, sendo que ele não contém nenhuma datação ou marcação temporal, o que dificultaria muito a análise de sua produção através de um prisma histórico e social, que é o objetivo deste trabalho.

⁴⁸² Paris, 4 germinal, ano II, 23 de março, [1794]. Continua falando sobre esse assunto no dia seguinte: “*Sois bien rassuré, mon amie, les honnêtes gens sont ici dans la plus parfaite sûreté et moi, je t’assure, dans la plus entière sécurité. La vigilance du gouvernement est extrême et cette heureuse journée en est une preuve. L’allégresse publique à la punition des coupables devrait ôter tout espoir aux malveillants, ils ne nous empêcheront ni d’être libres ni de nous aimer car le premier est aussi impossible que l’autre.*” Ibid. Paris, 5 germinal, ano II, 24 de março, [1794].

⁴⁸³ O grifo é nosso. “*Nous faisons du salpêtre; de plus, mais tout cela n’est pas bien affligeant, on travaille ensemble pour l’utilité commune. L’espèce de fraternité qui règne dans ces travaux est une sensation nouvelle qui me plaît plus qu’elle ne m’importune.*” Ibid.

incentivos parecem ser suficientes para que sua aspirada volta a Veneza seja deixada de lado:

Eu não deixarei Paris. O Comitê de Saúde Pública me colocou em requisição [pela datação da carta, trata-se ainda da realização das gravuras já citadas]. Meu talento jamais poderia receber um prêmio tão lisonjeiro. Nunca tive um desejo tão grande de fazer bem. Só creio que sou um verdadeiro artista hoje, e temo ao mesmo tempo que o que eu fizer não seja digno da confiança que me foi dada pela nação.⁴⁸⁴

Denon demonstra, já nesse momento, uma forte consciência da implicação das artes e da cultura nas realizações políticas. Sobre a festa do Ser Supremo, realizada nas Tulherias no dia 8 de julho, ele escreve: “Em cinco dias, nós teremos uma festa magnífica. Tudo está se movimentando para isso, já está no ar. Ficar-se-á bastante espantado ao poder ver que nunca as artes foram tão utilizadas, tão bem pagas, tão bem empregadas em coisas grandes. Se esse espírito se sustentar, do que não duvido, a França será mudada tanto no físico quanto na moral.”⁴⁸⁵ A mudança moral a que se refere foi um argumento retórico revolucionário utilizado em diversos âmbitos de seu discurso, inclusive em seu programa artístico.

Em 8 de agosto de 1793, a Convenção declarou a supressão das Academias após um longo debate que oscilava entre a necessidade de reformas ou de um fim completo.⁴⁸⁶ Com essa atitude, o governo revolucionário visava o término da política

⁴⁸⁴ “*Je ne quitterai point Paris. Le Comité de salut public m’a mis en réquisition. Jamais mon talent ne recevra un prix plus flatteur. Jamais je n’ai eu un si grand désir de bien faire. Je ne me crois vraiment artiste que d’aujourd’hui et je tremble en même temps que ce que je fais ne soit pas digne de la confiance que m’accorde la nation.*” Ibid. Paris, 3 floreal, ano II, 22 de abril [1794].

⁴⁸⁵ “*Dans 5 jour nous aurons une fête magnifique. Tout est en mouvement pour cela et en a déjà l’air. On serait bien étonné si l’on pouvait voir que jamais les arts n’ont été autant employés, autant payés, autant employés à de grandes choses. Si cet esprit se soutient, ce dont je ne doute nullement, la France sera autant changée au physique qu’au moral.*” Ibid. Paris, 15 pradial, ano II, 3 de junho [1794].

⁴⁸⁶ Desde 1790, a Assembleia Nacional discutia a questão; por um lado, aqueles que defendiam o fim da instituição a associavam com as demais instituições retrógradas do Antigo Regime. Seus defensores acreditavam que, embora necessitasse de reformas, a instituição era útil e sua destruição acarretaria a perda de símbolos valiosos e representava um desrespeito com os antigos artistas e com a história francesa. A opinião pública em geral era hostil à instituição, assim como muitos acadêmicos e artistas que abraçaram a causa, como o próprio David, para quem a querela dizia mais respeito à questão dos direitos e privilégios nela contidos do que princípios artísticos em si. Cf. Pevsner, *Academias de Arte*, op. cit. Em agosto 1792 é criado por A. F. Fourcroy o Lycée des Arts, que funcionou como local de sociabilidade e exposição, mas cuja originalidade reside em sua atenção às “*arts utiles*”, reabilitando o artesão e a produção aplicada à prática, prestando uma série de serviços à sociedade. Segundo Hervé Guénot, o Lycée desempenha tanto um papel de ruptura (crítica radical) quanto de continuidade (retomada de certas práticas) no debate sobre as Academias do Antigo Regime. Hervé Guénot, “Une nouvelle sociabilité savante: le Lycée des Arts.” In.: Bonnet, op. cit. Por fim, a criação do Institut National em 25 de agosto de 1795 e sua restauração durante o Consulado dão continuidade ao debate acerca das permanências e rupturas de uma instituição artística herdeira da Academia de Belas Artes. Não é mera coincidência que o

que colocava o rei como protetor oficial das artes e dos artistas. Entretanto, essa medida também possui um aspecto contraditório que se intensifica com o avanço da Convenção Nacional: ao mesmo tempo que defendia a liberdade em relação aos monopólios e doutrinas reais estabelecidos anteriormente, ela se restringia à obediência a uma arte cívica e moral.⁴⁸⁷ No auge da radicalização jacobina, na sessão do dia 25 de janeiro de 1794, a *Société Populaire et Républicaine des Arts* proclama que “os artistas não podem, sendo todos republicanos, produzir outros assuntos em seus quadros ou estátuas que não sejam composições feitas para propagar a virtude e a liberdade.”⁴⁸⁸

O conceito de uma arte cívica e moralizante foi amplamente utilizado nos discursos revolucionários. Como vimos no trecho acima, Denon se refere a essa mudança "moral" no espírito da França em relação à utilização das artes. A ideia de que a sociedade francesa estaria sendo regenerada pela Revolução implicava que tal regeneração deveria também estar presente na produção artística, que ao mesmo tempo seria sua legitimação e seu reflexo. Essa concepção é reproduzida de maneira bastante clara por Denon, quando ele comenta sobre os concursos públicos para a construção de monumentos que exaltariam as glórias da Revolução:

Minha amiga, o Comitê de Saúde Pública se ocupa das artes como se nós estivéssemos em plena paz, ele acaba de propor concursos para a construção de monumentos em que concorrerão arquitetura, escultura e pintura. A poesia e a música terão também suas coroas e suas recompensas, mas é necessário que tudo isso tenha uma elevação que anuncia à Europa *nossa regeneração*.⁴⁸⁹

primeiro grande programa de um Instituto Nacional foi apresentado à Assembleia Nacional no dia 10 de setembro de 1791 por ninguém menos que Talleyrand. Pommier, *L'art de la liberté*, op. cit., p.86.

⁴⁸⁷ Os discursos sobre as artes, seus estilos, formas e assuntos foram amplos e abarcaram inúmeras proposições distintas, que envolviam a reivindicação pelo fim das hierarquias de temas e a defesa de outros gêneros que não o cívico ou histórico. Para este trabalho, o que nos interessa é particularmente o discurso oficial e daqueles que dele mais se aproximavam – como Jacques-Louis David, cuja carreira, obra e engajamento pessoal conferiram autoridade política ao seu discurso. Para um panorama mais abrangente sobre as diversas vertentes e reivindicações do período, conferir o capítulo “Le discours des artistes” In: Pommier, *L'art de la Liberté*, op. cit.

⁴⁸⁸ “*les artistes ne peuvent pas, étant tous républicains, produire d'autres sujets de leurs tableaux ou statues que des compositions faites pour propager la vertu et la liberté.*” Apud Pommier, *L'art de la liberté*...op. cit., p.185.

⁴⁸⁹ O grifo é nosso. “*Mon amie, le Comité de salut public s'occupe des arts comme si nous étions en pleine paix, il vient de proposer des concours pour la construction de monuments où concourront l'architecture, la sculpture et la peinture. La poésie et la musique auront aussi leurs couronnes et leurs récompenses, mais il faut que tout cela ait une élévation qui annonce à l'Europe notre régénération.*” Denon, *Lettres à Bettine*...op. cit. Paris, 10 floreal, ano II, 29 de abril [1794].

Aqui, a utilização da expressão “nossa regeneração” pode ser entendida não somente como a regeneração da França e dos franceses – cuja identificação patriótica de Denon já é inquestionável –, mas também em um sentido mais metafórico, que implica a sua própria transformação: o discurso de Denon também foi regenerado pelas artes. É nesse sentido que, como afirmamos anteriormente, da mesma forma como as artes ajudarão a legitimar o discurso revolucionário, ajudarão Denon a se encontrar nessa nova sociedade.

Os concursos públicos e a emulação gerada por eles foram de extrema importância no processo de consolidação de uma arte nacional e do sentimento de patriotismo que envolveu esse circuito.⁴⁹⁰ Essa nova organização substituiu o sistema de privilégios pelo da rivalidade de talentos, satisfazendo o orgulho dos artistas e estimulando-os em direção ao engajamento moralizante.⁴⁹¹ Ao abordar um desses concursos, Denon escreve:

Irá acontecer um concurso que vai reanimar as artes. O julgamento vai renovar os jogos olímpicos. (...) Ele será realizado com pompa e magnificência. Enquanto isso, a emulação, a ambição, o entusiasmo e a imaginação estão em movimento e de braços dados com o amor-próprio. *Não é mais um particular a ser seduzido, é uma nação inteira a quem se precisa mostrar e agradar.* Isso assume um caráter bem diferente.⁴⁹²

Denon afirma que a arte é então voltada para a nação, e não a um particular, consolidando a ideia da arte como patrimônio da nação, que deve ser por ela protegida e organizada, e cujo dever é sua exaltação e corroboração, auxiliando na construção dessa nova sociedade, afirmando-a perante as demais regiões da Europa: “Eu não sei se os projetos de embelezamento chegaram até você, mas nunca realizamos nada de comparável, e a mão já está à obra, os materiais e o dinheiro prontos, e isso enquanto

⁴⁹⁰ Cf. Thomas Crow, *Emulation - Making artists for Revolutionary France*. Yale University Press, 1995. Para Crow, os dramas íntimos da emoção e do intelecto eram inseparáveis da crise política e do processo de abertura para uma nova ordem social; assim, os artistas deixaram sua marca na Revolução, construindo a imagem de uma tradição clássica em sua própria imagem, influenciada e também valorizada pelos concursos públicos, pela vivência artística particular do período e pelas relações estabelecidas dentro dos ateliês.

⁴⁹¹ Gérard Monnier, *L'Art et ses institutions en France*. Paris: Gallimard, 1995.

⁴⁹² “Il va y avoir un concours qui va ranimer les arts. Le jugement va renouveler les jeux olympiques. (...) Cela se fera avec pompe et magnificence. En attendant, l’émulation, l’ambition, l’enthousiasme et l’imagination sont en mouvement et aux prises avec l’amour-propre. Ce n’est plus un particulier à séduire, c’est une nation à qui il faut se montrer et plaire. Cela prend un bien autre caractère.” Denon, *Lettres à Bettine*. op. cit. Paris, 17 floreal, ano II, 6 de maio [1794].

nos atacamos em toda a extensão de nossas fronteiras.”⁴⁹³ A presença de uma associação entre a conquista militar e a grandiosidade artística da França já é aqui anunciada por Denon; durante o Diretório, como veremos adiante, essa relação é ainda mais profunda, culminando nas pilhagens de obras de arte estrangeiras obtidas através das conquistas militares. No caso de Denon, nós o veremos ainda reproduzindo essa prática sob o comando de Napoleão Bonaparte.

Assim como ocorreu na política, as artes geraram uma série de questionamentos e polêmicas. Muitos autores especialistas no tema ressaltam a oscilação constante entre inovação e nostalgia pelo passado; suas instituições passaram por estágios de reforma, superação e *revivals*.⁴⁹⁴ A própria ideia de uma arte moralizante não era completamente originária das demandas revolucionárias, sendo que já estava presente nos escritos de *amateurs* do século XVIII, conforme afirma Pommier. Ao analisar a presença dessas concepções no verbete “*Cabinet*” do *Dictionnaire des Beaux-Arts* publicado em 1788 sob a direção do abade Arnaud e Antoine Suard, afirma:

O domínio privado do colecionador é aqui colocado, bem antes do ano II, sob o olhar de um público identificado com uma exigência moral. É de uma verdadeira coleção “*moralisée*” que se trata, ou antes de uma “moralização” obrigatória do *amateur*, depois que sua coleção é submetida a um exame de consciência pública. Este horizonte é aquele de uma confusão entre a esfera dos colecionadores “privados” e a esfera oficial. Ele permite compreender o quanto a representação do *amateur* ideal envolve um conjunto de definições sociais e “profissionais” características de uma paisagem cultural tradicional do Antigo Regime que entra em crise.⁴⁹⁵

O discurso sobre as artes na Revolução pode ser entendido como uma reflexão sobre a regeneração do futuro da França, mas também sobre suas origens.⁴⁹⁶ Nesse

⁴⁹³ “*Je ne sais si les projets d’embellissement sont arrivés jusque chez vous, mais on n’a jamais rien entrepris de comparable et la main est déjà à l’œuvre, les matériaux et l’argent prêts, et cela tandis que nous attaquons dans toute l’étendue de nos frontières. Nous sommes destinés à l’occuper et à étonner l’Europe entière.*” Ibid. Paris, 8 pradial, ano II, 27 de maio [1794].

⁴⁹⁴ Cf., por exemplo: Monnier, op. cit., Pevsner, op. cit., Pommier, op. cit., e Eitner, op. cit.

⁴⁹⁵ “*Le domaine privé du collectionneur est ici placé, bien avant l’an II, sous le regard d’un public identifié à une exigence morale. C’est d’une véritable collection ‘moralisée’ qu’il est question, ou plutôt d’une ‘moralisation’ obligée de l’amateur, après que sa collection est soumise à un examen de conscience public. Cet horizon est celui d’une confusion entre sphère des collectionneurs ‘privée’, et sphère officielle. Il permet de comprendre combien la représentation de l’amateur idéal engage un ensemble de définitions sociales et ‘professionnelles’ caractéristique d’une paysage culturel traditionnel de l’Ancien Regime qui entre en crise.*” Dominique Poulot. “L’invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique” In. Pommier, *L’invention...* op. cit., p.100. Para Poulot, esse dicionário exemplifica o ponto de vista exclusivo do *amateur d’art*, cujas capacidades específicas de julgamento e responsabilidade não se confundem com as de outros personagens do circuito das artes.

⁴⁹⁶ Pommier, *L’art de la liberté...* op. cit.

sentido, a evocação de que Paris seria uma nova Grécia esteve no centro dos debates, tanto em relação ao modelo plástico das obras quanto da própria função e conservação da arte na sociedade. Desde o início da Revolução, a Antiguidade clássica foi um repertório essencial na busca por legitimidade, apoiada sobre o discurso de regeneração, não somente das artes, mas de toda uma sociedade. A mesma ideia está presente em Thomas Crow: “Nos primeiros meses da recentemente proclamada República Francesa, Roma, mais que Paris, colocou a questão do que um artista revolucionário era para ser. Foi uma grande guerra de símbolos, mas símbolos que contavam como formas reais de poder e com o risco de vida ou morte.”⁴⁹⁷

Ao utilizar suas experiências pessoais e digerindo os recentes acontecimentos, os artistas que se engajaram com a Revolução passaram a desenvolver novas reflexões em torno dos temas clássicos – muitos já postos em voga ao longo do século XVIII, difundidos pela cultura iluminista e pelos antiquários – fazendo novas associações com o presente e o porvir da França. O renascimento italiano e alguma produção artística francesa dos séculos XVI e XVII (como Poussin) também se destacavam dos demais períodos da História da Arte, se aproximando da produção clássica greco-romana.

No final no século, as afirmações de uma vontade inovadora dissimulam-se sob as aparências da ordem antiga: é o momento, precisamente, em que a ideologia revolucionária recorre ainda às formas antiquadas das tragédias clássicas, em que a retórica dos jacobinos reveste as fórmulas de Plutarco e de Tácito. Imitações, máscaras, mitologias de uma outra época: tudo isso revela uma defasagem entre a situação espiritual da época e a invenção das formas. Defasagem que não seria tão marcada sem a prodigiosa transformação social e intelectual que tornava caducas essas formas herdadas que ninguém se resignava a despedir.⁴⁹⁸

Ainda que vistas de forma renovada pela experiência revolucionária, nas palavras de Starobinski, “As formas que a Revolução porá a seu serviço já estão inventadas antes de 1789”.⁴⁹⁹ Assim, fora do âmbito de classificação dessa produção como original ou não, podemos considerar que a facilidade de identificação de Denon com as novas responsabilidades cívicas, virtudes, críticas ao despotismo e alusão à liberdade pode ter sido facilitada por esse processo, ou seja, a utilização desse repertório

⁴⁹⁷ “In the first months of the newly proclaimed French Republic, Rome more than Paris forced the issue of what it meant to be a revolutionary artist. It was largely a war of symbols, but symbols that counted for real forms of power and the risk of life and death.” Crow, *Emulation*, op. cit., p.145.

⁴⁹⁸ Jean Starobinski, *A Invenção da liberdade*. São Paulo: Editora Unesp, 1994.

⁴⁹⁹ Starobinski, *Os emblemas...* op. cit., p.17.

clássico adquirido em suas viagens e registrado em seus relatos. Esse repertório é prontamente mobilizado por ele quando argumenta sobre diversos aspectos da Revolução e suas formas de representação; por exemplo, ao tratar das festividades de que vinha participando desde que chegou: “A segunda a que assisti era pelos mártires da liberdade. Eu acreditei estar em Roma, em Delfos ou Atenas; nós ainda somos atenienses no gosto pelos espetáculos.”⁵⁰⁰

O iluminismo foi em grande parte responsável por essa elevação das artes grega e romana, que passam a ser admiradas como exemplos supremos de civilização. A proposta de reforma por meio da harmonia entre razão e natureza foi então concebida de forma utilitária e social.⁵⁰¹ Como vimos no capítulo anterior, Winckelmann e outras figuras ligadas ao antiquarismo, como Maffei e Caylus, foram alguns dos que contribuíram para a difusão do gosto pelo Antigo, e cuja influência pôde ser percebida nos escritos de Denon.

Uma importante distinção entre o gosto pelo antigo no período pré e pós-revolucionário é que ele constitui, após 1789, todo um movimento – o neoclassicismo, como ficou conhecido desde o século XIX – e não só uma influência plástica.⁵⁰² Ao responder às diferentes demandas, ele vem acompanhado de uma nova conduta política – o republicanismo –, social – a exaltação da virtude e a moral cívica – e urbanística – prevalectimento dos espaços públicos. Segundo Robert Rosemblum, o período revolucionário retomou o universo greco-romano com um fervor romântico que o revitalizou, ainda que temporariamente, para uma reforma com propósitos propagandísticos.⁵⁰³ O historiador da arte Walter Friedlaender também trata essa busca por um novo classicismo como um caso moral, ao passo que reforça a importância dos

⁵⁰⁰ “La seconde où j’ai assisté était pour un des martyrs de la liberté. Je me croyais à Roma, à Delphos ou à Athènes; nous sommes encore athéniens pour le goût pour les spectacles.” Paris, 9 nivoso, ano II, 29 de dezembro [1793].

⁵⁰¹ Lorenz Eitner. *Neoclassicism and Romanticism 1750-1850*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970. Para esse autor, o iluminismo foi o responsável por criar uma energia que levou à sua própria destruição, através de uma gradual dissociação da rede racional das funções sociais e elevação ao nível de verdades absolutas.

⁵⁰² Essa alcunha, estabelecida posteriormente, não deve implicar uma visão simplista do movimento, como um *revival* da Antiguidade, já que carrega dentro de si inúmeras tensões, contradições e complexidades – só assim poderemos compreendê-lo em sua natureza e em relação às aspirações do período.

⁵⁰³ Rosemblum, op. cit. Esse aspecto propagandístico também é analisado por Lynn Hunt, *Cultura, Política e Classes na Revolução Francesa*, op. cit. Albert Boime, por sua vez, vê a arte, através do neoclassicismo, deixando de ser um objeto de luxo para se tornar um símbolo transmissor de ideias para as demais classes sociais. Boime, *Art in age of Revolution*, op. cit.

conceitos de virtude e ética retirados da Antiguidade, transpondo-os para a realidade francesa no momento da Revolução em busca de uma perfeição política e estética.⁵⁰⁴

Seus aspectos plásticos também se relacionavam ao programa revolucionário: os temas escolhidos, nesses primeiros anos, eram concernentes ao republicanismo e seus valores; suas cores e linhas eram sóbrias e refletiam a clareza da conduta revolucionária e sua temática edificante. Ocorre uma rejeição muito forte à frivolidade do rococó, associada aos hábitos do Antigo Regime; o novo ideal, de se construir uma nova forma de arte à moda dos gregos, dá valor ao trabalho sobre a figura humana, a primazia do desenho sobre a cor, a simplicidade e nobreza dos contornos.⁵⁰⁵ No lugar das cenas amenas e festas galantes, serão colocadas lições sobre as virtudes essenciais, estoicismo incorruptível, abstinência, autossacrifício e heroísmo patriótico – vale lembrar que esses conceitos estão presentes também nas cartas que Denon escreve a Isabella quando chega a Paris, conforme vimos nos excertos reproduzidos.

Portanto, a relação entre o bom gosto e a moral, herdeira dos debates ilustrados, também recorreu aos exemplos greco-romanos para se estabelecer durante os anos revolucionários. A construção de um passado mítico em torno da sociedade antiga evocava os princípios de liberdade e republicanismos tão caros aos neoclássicos. Apoiados novamente no discurso de Winckelmann, a liberdade e a dedicação pela coisa pública foram algumas das principais causas da proeminência dos gregos nas artes. Portanto, o dever da nova sociedade francesa para com as artes insere-se em sua própria vocação republicana. Dessa forma, a perfeição estética estaria associada às características naturais, morais, religiosas e políticas da sociedade. A partir desse discurso foi erigida a ideia de que a pátria da liberdade era o local ideal para abrigar e conservar as obras de arte nascidas da liberdade – que logo passaram a abranger não só as produzidas pelos gregos e romanos, mas também outras, como as renascentistas, consideradas frutos do livre intelecto. Portanto, a República francesa foi atribuída de um direito moral sobre as obras de arte, concretizando assim a ideia de nacionalização do patrimônio através da reivindicação legitimada pelo ideal de liberdade.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Water Friedlaender. *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

⁵⁰⁵ Para Hugh Honour, a atitude em relação ao antigo foi tanto causa quanto resultado da reação contra o rococó. Hugh Honour. *Neo-classicism*. Londres: Penguin, 1968.

⁵⁰⁶ Pommier, *L'art de la liberté*, op. cit.

As artes fizeram parte da construção ideológica do movimento revolucionário. Nesse processo, foram colocadas em questão a sua função na vivência social e a responsabilidade do Estado em relação a elas.⁵⁰⁷ Após o decreto pela conservação dos monumentos do passado, o museu se apresentou como um espaço privilegiado para o desenvolvimento dessa discussão e como salvaguarda do patrimônio cultural, encarnando a ideia de “republicanismo das artes.”⁵⁰⁸

Excetuando-se um curto período em que as coleções reais ficaram expostas na galeria do Palácio do Luxemburgo durante o século XVIII, a realização de um museu público não fazia parte das prioridades dos soberanos franceses durante o Antigo Regime.⁵⁰⁹ Sabe-se, entretanto, que Luís XVI encarregou seu então *Directeur des bâtiments du Roi*, Conde d’Angiviller⁵¹⁰ de realizar um projeto de museu que seria abrigado pelo palácio do Louvre. Segundo Jean Rémy Manton, esse projeto aparece apenas em algumas correspondências privadas, desenhos, ou em pequenos *brevets* e *certificats* – como aquele que designa Hubert Robert em 1784 como responsável pela decoração do futuro museu – que revelam suas limitações e a incapacidade da monarquia de pensar em um Museu Real.⁵¹¹ O escritor e botânico Bernardin de Saint-Pierre, presenciando tal planejamento, escreveu: “Nós logo teremos, dizem, a vista de um museu nas Tulherias; mas esse monumento real é mais consagrado aos talentos que ao patriotismo, e, como tantos outros, ele será sem dúvida interditado ao povo.”⁵¹² O projeto de museu de d’Angiviller apresentava-se mais como um monumento à

⁵⁰⁷ Gérard Monnier, *L’Art et ses institutions en France*. Paris: Gallimard, 1995.

⁵⁰⁸ Ibid.

⁵⁰⁹ Em 1750, o palácio do Luxemburgo abrigou a coleção real que foi aberta ao público pela primeira vez, sob Charles François Paul Le Normant de Tournehem, então *Directeur des Bâtiments du Roi*. Entretanto, em 1778, Luís XVI ofereceu o castelo para abrigar os domínios de seu irmão, o Conde de Provence e futuro Luís XVIII. Após a Revolução, o palácio é declarado propriedade nacional, e atualmente é a sede do senado francês. O Museu do Luxemburgo só será aberto em 1818, na ala leste do palácio.

⁵¹⁰ Charles-Claude Flahaut de la Billaderie, chamado Conde d’Angiviller (1730–1810), além de seu posto oficial, controlava toda o fluxo de patronagem artística ligado à corte de Luís XVI. Cf. Andrew McClellan. *Inventing the Louvre, Art, Politics, and the Origins of Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

⁵¹¹ Jean Rémy Manton, “Déroutes de l’art – La destination de l’oeuvre d’art et le débat sur le musée” In: Bonnet, op. cit. Ver também Marie Catherine Sahut. *Le Louvre d’Hubert Robert*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1979.

⁵¹² “Nous aurons, dit-on, bientôt la vue d’une muséum aux Tulleries; mais ce monument royal est plus consacré aux talents qu’au patriotisme, et, comme tant d’autres, il sera sans doute interdit au peuple.” Bernardin de Saint Pierre, *Oeuvres complètes*. Paris, 1830, p.227 apud. Manton, op. cit.

magnitude do nobre mecenas do que como espaço aberto ao público, e, portanto, pouco diferente do que representavam as então coleções reais do período.⁵¹³

Durante a Revolução, a ideia de museu foi então atrelada a um novo significado: o dever de proteger as obras de arte, agora feitas nacionais, e erigir uma nova narrativa do passado. Segundo Françoise Choay, a confusão gerada pelos acontecimentos políticos, somada ao pouco dinheiro e à imaturidade em matéria museológica, impediu a realização de um projeto que previa a distribuição homogênea das obras por todo o território nacional.⁵¹⁴ Assim, tanto por seus atributos estruturais tanto quanto pela sua tradição em abrigar os *Salons* e a *Académie Royal de Peinture et Sculpture*, o Palácio do Louvre foi escolhido para abrigar oficialmente o Museu Nacional, nomeado inicialmente de Musée Français, em 1793 e logo depois chamado de *Musée Central des Arts*.⁵¹⁵

No dia 20 de janeiro de 1794, Denon comenta extasiado: “Iremos, neste momento, decretar e proceder à realização do maior de todos os palácios que reis de mais de três séculos somente começaram.”⁵¹⁶ Inserindo-o em uma continuidade histórica com os projetos desenvolvidos anteriormente, Denon atribui à Revolução não só a sua completude, mas seu apogeu. Ao Louvre, associa-se o valor simbólico de depositário da herança do passado, finalmente concluído depois de séculos de negligência, quando era inacessível ao povo. O papel que as artes desempenhariam na evocação da glória revolucionária já havia sido reconhecido pela Assembleia Legislativa que, às vésperas de sua dissolução, lançou um decreto precisando que o Louvre seria o depositário das pinturas, esculturas e outros objetos nacionalizados, oficializando pela primeira vez sua vocação como “templo da glória”.⁵¹⁷

Discutido desde o estabelecimento das primeiras políticas de conservação, o Museu começou a ganhar forma em meados de 1792. No dia primeiro de outubro desse ano, foi estabelecida uma *Commission du musée*, formada a partir da já citada

⁵¹³ Nota-se, em uma gravura de Étienne-Louis Boullé, que o local de exibição seria uma absoluta ostentação do monarca, que colocaria sua estátua centralizada em um salão circular, rodeada pelas obras de artistas aos quais oferecia patronagem. Ibid.

⁵¹⁴ Françoise Choay, *A alegoria do patrimônio*, op. cit.

⁵¹⁵ As polêmicas sobre o fechamento ou manutenção de Academia encontraram, nesse momento, uma conclusão em torno da instituição do Museu, ao qual também caberia a função educacional, antes realizada pela Academia. Essa atitude fora motivada pelo desejo do Comitê de Instrução Pública e das Comissões especializadas, de gerir todos os aspectos da administração das artes sob um controle centralizado. McClellan, *Inventing the Louvre*, op. cit.

⁵¹⁶ “On va tout à l’heure décréter et procéder à l’accomplissement du plus grand de tous palais que plus de trois siècles de rois n’avaient fait que commencer.” Denon, *Lettres à Bettine...* op. cit. Paris, 1 ventoso, ano II, 20 de janeiro [1794]

⁵¹⁷ Quem utiliza essa expressão é Pommier, op. cit., p.336

Commission des monuments, para cuidar da administração do museu juntamente com o ministro do interior, Jean-Marie Roland de la Platière. No dia 19 de setembro de 1792, foi decretado o transporte dos objetos de arte para o Palácio. Em janeiro do ano seguinte, Roland é substituído por Dominique J. Garat, advogado que se mostrava familiarizado com os discursos ilustrados da época. Essa comissão teve como preocupação inserir o Museu no jogo político, evocando sua finalidade nacional e patriótica. O dia 10 de agosto de 1793 – aniversário de um ano da tomada das Tulherias e da destruição de inúmeras estátuas e símbolos feudais – foi escolhido para sua inauguração; a abertura do museu fazia parte, portanto, das festas programadas para a data. Em poucas palavras, Pommier resume: “Não há nenhum equívoco: não se trata de um acaso, uma coincidência ou uma simples adição ao programa: o museu, ao contrário, é integrado ao programa e sua abertura adquire assim uma significação fortemente política e simbólica.”⁵¹⁸

Portanto, a especificidade do museu francês em relação aos de outros países da Europa leva às suas origens revolucionárias; sua composição assenta-se sobre o confisco e nacionalização dos bens do clero, do Rei e dos emigrados, sobre o debate em torno da iconoclastia e da conservação e, como ainda veremos, sobre suas conquistas militares. A partir do novo estatuto adquirido pelas obras lá expostas, reconhecia-se o interesse nacional por trás da instituição museológica e se afirmava o pertencimento e a partilha do patrimônio aos cidadãos.⁵¹⁹ O conceito de museu público corporificado pelo Louvre não deve ser discutido somente no sentido de espaço aberto à visitação voltado primordialmente à utilidade pública – princípio fundador do museu iluminista e importante elemento do imaginário esclarecido, já existente em outras partes da Europa, em maior ou menor escala, desde o século XVII –, mas como resultado do impulso de uma revolução popular e não do gosto liberal de um soberano ilustrado.⁵²⁰

⁵¹⁸ “Il n’y a aucune équivoque: il ne s’agit pas d’une hasard, d’une coincidence, ou d’une simple adjonction au programme: le musée, au contraire, est intégré au programme et son ouverture prend ainsi une signification hautement politique et symbolique.” Pommier, *L’art de la liberté...* op. cit., p.120

⁵¹⁹ Para Dominique Poulot, as coleções existentes nesse momento na Alemanha e na Itália, por exemplo, ainda que expostas ao público, estavam inseridas em uma longa duração da tradição do Antigo Regime – daí a especificidade francesa. Dominique Poulot, *Une histoire des musées en France*. Op. cit.

⁵²⁰ Cf. Fiorio, op. cit. Alguns dos exemplos mais famosos de museus públicos anteriores ao Louvre são: o Museu Pio Clementino, em Roma, a Galleria Uffizi, o Ashmolean Museum de Oxford ou ainda o British Museum. Para Fiorio, a Itália apresenta-se como pioneira na consideração das obras de arte como um bem estatal devido às inúmeras rapinagens sofridas por guerras, comércio e viajantes. Porém, é difícil mensurar até que ponto o museu iluminista era um museu público, ao passo que era mais acessível aos estudiosos e artistas do que ao povo em geral.

Alguns meses após a inauguração Denon comenta a magnitude do projeto, em uma das cartas a Isabella: “Aubourg não exagerou em nada em seu entusiasmo pelo Museu. É algo infinito e que aumenta todos os dias porque lá é reunido tudo aquilo que se encontra diariamente nas residências dos emigrados e da Igreja. Meu amor-próprio ficou lisonjeado por lá encontrar uma coleção de todas as minhas gravuras em belas molduras.”⁵²¹ Para designar o palácio do Louvre, Denon já utiliza o termo *museu* [*Muséum*]; a mesma grafia utilizada em seus relatos de viagem de anos antes para tratar de coleções públicas italianas – diferenciando assim essas últimas dos chamados gabinetes [*cabinets*] particulares. A presença de gravuras de sua autoria na coleção é elucidativa da representatividade que mesmo os artistas menores tinham no museu, aumentando a identificação e a familiaridade dos mesmos com a nova instituição.

Imbuído de um caráter ideológico muito forte, o museu se estabeleceu como parte constitutiva de uma narrativa para as artes que ali seriam abrigadas, a fim de redesenhar a história da França para seus cidadãos e também para a posteridade. Segundo Pommier, a ideologia da Revolução impedia que seus representantes e dirigentes vissem as obras de arte com neutralidade política.⁵²² Portanto, a seleção de obras que serviriam à instrução pública e ao propósito do Museu não era realizada de maneira aleatória, mas respondendo a essa narrativa e à agenda política revolucionária: ao pregar a religião da arte, ela transforma as imagens em ícones distantes, afastando sua materialidade física dos significados anteriormente atribuídos a ela. “Colocar tudo sob o olhar vivificante do povo e aclarar cada objeto da publicidade e da posição de glória que ele pode reclamar, (...) estabelecer no museu, enfim, uma ordem digna das coisas que ele guarda.”⁵²³ Essa atribuição de significado e glória compreende uma assimilação do passado em um processo racionalizante que retira da obra de arte seu caráter de monumento, sua vocação – como diria Quatremère de Quincy⁵²⁴ – afastando-a da memória coletiva. É nesse sentido que tais propostas de preservação podem ser

⁵²¹ “Aubourg n’a rien exagéré dans son enthousiasme du Muséum. C’est une chose infinie et qui s’augmente tous les jours car on y rassemble tout ce que l’on trouve tous les jours chez les émigrés et dans les églises. Mon amour-propre a été assez flatté d’y trouver une collection de toutes mes gravures dans de belles bordures.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 9 nivoso, ano II, 29 de dezembro [1793].

⁵²² Pommier, op. cit.

⁵²³ “Placer tout sous l’œil vivifiant du peuple et éclairer chaque objet de la publicité et de la position de gloire qu’il peut réclamer, (...) établir enfin dans le Muséum un ordre digne des choses qu’il renferme.” Cantarel-Besson. *La naissance du musée du Louvre – La politique muséologique sous la Révolution d’après les archives des musées nationaux*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1981, t.1, p.216.

⁵²⁴ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755 – 1849) foi um dos grandes expoentes dos debates acerca da legitimidade do Museu Francês, criticando as ações do governo revolucionário – e depois napoleônico. Trataremos dessa personagem mais adiante, ao abordar as polêmicas em torno da expatriação das obras de arte e das políticas de pilhagens.

vistas como uma continuação da destruição dos símbolos do Antigo Regime; mas, se a Revolução tentava fazer justamente isso, construir uma nova memória e identidade nacional, dentro dessa lógica o discurso difundido pelo novo museu era coerente e necessário – o que não o isenta de seu quinhão de ambiguidades e permanências, algumas das quais Napoleão reforçará no processo de legitimação de seu governo, como veremos no próximo capítulo.

Mesmo ao ilustrar e fortalecer uma nova hegemonia cultural, seu espetáculo envolvia, ainda que de forma não intencional, traços do que havia sido deixado para trás, significados e tradições presentes na tensão entre a ideia de regeneração e a ideia de continuidade.⁵²⁵ Pommier, ao analisar os catálogos expositivos de 1793, fala de um estilo de exposição e disposição de quadros ainda bastante semelhante àqueles do Antigo Regime, ou seja, trata-se de um ecletismo tradicional em voga desde o século XVII.⁵²⁶ A justificativa de seus dirigentes era que tal arranjo, embora desagradasse alguns eruditos, favoreceria a visita do público e o estudo dos jovens artistas, que poderiam comparar diferentes estilos e mestres. A visão da arte atrelada ao conhecimento histórico conquistará o espaço expositivo aos poucos, já estando presente um esboço desse modelo em meados de 1794, quando Varon – membro de uma das comissões organizadas em prol das artes – afirmou à Convenção que todos os monumentos deveriam ser conservados, já que seriam úteis à “história da arte”, expressão rara nesse período.

Esse caráter pedagógico crescente, herdeiro do pensamento iluminista e republicano, esteve presente já nas primeiras concepções museológicas da Revolução. A imagem de um povo despreparado para abraçar o ideal revolucionário surgiu inúmeras vezes nas discussões dos revolucionários, que haviam percebido a necessidade de uma política de educação nacional associada às estratégias de extensão do poder, permitindo a inserção dos acontecimentos na memória coletiva e facilitando a identificação do povo com sua nação por meio do compartilhamento de signos e linguagens.⁵²⁷ Delécluze narra que, ainda no ano II do calendário revolucionário, David teria feito a seguinte declaração, que exemplifica a proposta de instrução pública para as artes: “Sim, cidadãos, não se enganem sobre isso, o museu não é uma mera reunião de objetos de

⁵²⁵ Dominique Poulot. “Le sens du patrimoine: hier. Et aujourd’hui.” In: *Annales ESC*, ano 48, n.6, 1993.

⁵²⁶ Pommier, op. cit.

⁵²⁷ Pommier cita o caso de Jacques N. Billaud, dito Billaud-Varenne, que reconheceu e explicitou um grande paradoxo: “*le peuple qui a fait la Révolution n’est pas encore le peuple de la Révolution.*” Pommer, op. cit., p.207

luxo e frivolidades; é necessário que ele se torne uma escola importante, e tendo à vista as produções do gênio criador, o jovem francês sentirá nascer em si a disposição pelo gênero da arte ou da ciência, para os quais a natureza o chama”⁵²⁸

Nesse esforço, as artes e a fruição das obras no espaço do museu desempenharam o papel de esclarecimento e instrução, tanto em seu aspecto racionalista – aprendizagem dos fatos e acontecimentos – quanto em um sentido mais subjetivo, que falaria aos sentidos e à “alma”, funcionando como uma espécie de mensagem subliminar a ser direcionada à população.⁵²⁹ Segundo Thomas Crow, a arte da persuasão possuía ainda uma tonalidade sensual, refletida em muitas obras neoclássicas; tonalidade facilmente compreendida por um antigo *courtisan* como Denon, familiarizado com temáticas libertinas.⁵³⁰

A instrução dos artistas, por sua vez, também foi uma prioridade da administração revolucionária, que valorizava o contato dos mesmos com as obras-primas do passado. Tendo o apogeu de Atenas como modelo, acreditava-se que os exemplos de gênio e liberdade contribuiriam para a produção de novas obras-primas. Discutido desde 1793, um dos textos fundamentais concernentes às coleções francesas – entre elas pinturas, esculturas, objetos de história natural e antiguidades –, redigido por

⁵²⁸ “Oui, citoyens, ne vous y trompez pas, le Muséum n’est pas un vain rassemblement d’objets de luxe et de frivolités; il faut qu’il devienne une école importante, et à la vue des productions du génie, le jeune français sentirá naître en lui la disposition pour le genre d’art ou de science auquel l’appelle la nature.” Delécluze, op. cit., p.162. David representa aqui uma vertente do discurso defensor da instrução pública que preza pela instrução artística do povo e pela valorização da produção dos artistas franceses.

⁵²⁹ Denon expressa, em inúmeras ocasiões, seu apego sentimental às artes, considerando também a importância da fruição estética. Os seguintes excertos de uma das cartas escritas para Isabella é representativo dessa dupla visão da arte, tanto em relação ao uso da razão, quanto do sentimento: “Je révère la sculpture mais j’aime la peinture. Elle a encore un charme que vous ne connaissez pas, c’est de tromper par sa vérité et la naïveté de sa couleur. C’est le lot de l’école flamande, qui est d’un genre moins élevé mais qui a aussi ses plaisirs à part et ses points de perfection.”; “Quand vous serez de retour à Venise [Isabella estava em Roma nesse momento], allez voir vos tableaux et vous verrez que vous en avez aussi de superbes mais, à la vérité, plus de couleur que d’esprit et de raison. Les autres vous font penser et sentir, ce qui produit la sensation la plus longue et la plus délicieuse.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 30 pradial, ano IV, 18 de junho [1796].

⁵³⁰ Crow, *Emulation*, op. cit. Ao discutir sobre a essência da arte com Isabella, que acreditava que suas partes sensuais eram somente a cor e a forma, ele afirma que, ao contrário, a sensualidade da obra reside no que ele chama de sua *expressão*, que gera sentimento e fruição: “Est-ce que je ne te montrerai jamais tout cela, est-ce que je ne te ferai jamais partager mon enthousiasme et ne t’entendrai pas dire que les formes ne sont pas la partie divine de l’art, que c’est l’expression qui arrive à l’âme, que la couleur et la forme ne sont que les parties sensuelles, que c’est l’expression qui est la partie sensuelle, celle qui émeut, celle qui fait oublier que c’est le produit de l’ouvrage des mains mais (sic) une espèce de commotion de l’âme de l’artiste avec la vôtre, et voilà ce qu’en dépit des négligences dans le dessin me fait (sic) éprouver Rubens et Van Dyck depuis huit jours” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 12 frimário, ano III, 2 de dezembro [1794]

Vicq d'Azir, foi apresentado ao Comitê de Instrução Pública em abril de 1794.⁵³¹ Seu título já esclarece o programa político por trás de tal coletânea: *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences et à l'enseignement*.⁵³² Outras medidas visando à instrução dos artistas também foram tomadas, como a retomada do Prix de Roma, interrompido por vários anos após a supressão da Academia, que será restaurado com a Constituição do ano III em 1795, juntamente à criação do Institut National.⁵³³

Em seus primeiros anos, o museu encontrava-se aberto gratuitamente ao público alguns dias da semana; nos outros dias, era fechado para o trabalho dos artistas e dos responsáveis pela conservação e organização das peças. Ao tratar de uma de suas gravuras realizadas em sua residência particular, Denon comenta: “É, como a última, o produto dos dias em que o Museu é público e que eu não posso lá trabalhar”.⁵³⁴ As atividades artísticas de Denon durante esses anos ocuparam grande parte de sua energia e atenção. Colocando-se sempre em suas cartas como um artista profissional – faceta não muito reconhecida pela historiografia, que lhe rendeu pouca atenção –, o Museu é palco de inúmeras horas de seu trabalho diário: “De manhã, assim que me levanto, vou trabalhar no museu, onde o governo acabou de me atribuir uma *croisée* [espécie de tábua de madeira utilizada para gravar], o que me coloca em condições de lá trabalhar à vontade.”⁵³⁵

Enquanto os pintores ligados ao governo revolucionário encontram-se ainda bastante presos aos ideais cívicos, Denon afirma poder escolher seus temas, que variam de acordo com seu gosto, suas concepções teóricas e a moda do momento. Indagado por Isabella sobre a realização de alguns retratos, Denon responde: “Eu já fiz dois outros, mas não gosto de fazer retratos e realizo no Museu coisas que agradam mais ao meu

⁵³¹ Félix Vicq d'Azir (1748-1794) já tinha uma trajetória estabelecida durante o Antigo Regime, foi membro da *Académie des Sciences* desde 1774 e ocupou a cadeira de Buffon junto à *Académie Française* em 1788.

⁵³² Instrução sobre a maneira de inventariar e de conservar, em toda a extensão da República, todos os objetos que podem servir às artes, às ciências e ao ensino. Pommier, op. cit., p.141.

⁵³³ Os vencedores do concurso realizado pela Académie de Beaux Arts, conhecido como Prix de Roma, receberiam como recompensa uma viagem a Roma para completar seus estudos, além de recursos financeiros e prestígios adquiridos em consequência. Para Eitner, a hostilidade em relação à Academia não era necessariamente em relação à instituição acadêmica em si, mas a sua composição política; daí seu rápido renascimento, em que David – um dos porta-vozes das críticas, fundador do círculo de artistas revolucionários denominado *Commune des Arts* – foi incorporado, sem protestos. Einer, op. cit.

⁵³⁴ “*C'est, comme la dernière, le produit des journées que le Muséum est public et que je ne puis y travailler.*” Paris, 11 germinal, ano III, 1 de abril [1795]

⁵³⁵ “*le matin, aussitôt que je suis levé, je vais travailler au Muséum où le gouvernement vient de m'assigner une croisée, ce qui me met dans le cas d'y travailler à mon aise.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 4 nivoso, ano IV, 25 de dezembro [1795]

gosto e a meu orgulho, tanto que fiz um trabalho muito bom, pois, ganhando dinheiro, aquilo que me faz trabalhar cuida ainda de meus interesses e dos interesses de meus amigos.”⁵³⁶

A relação dos artistas com o circuito das artes também foi profundamente transformada pela emigração da clientela tradicional, pela abolição e modificação das instituições e pela nova diretriz estética e ideológica. Privados de seus antigos suportes, muitos desses artistas, formados na tradição do Antigo Regime, desenvolveram uma relação de dependência das encomendas estatais, bem como foram obrigados a conhecer as exigências de um novo mercado colecionista, formado por uma nova classe de abastados que era bastante diversa da antiga, de nobres *amateurs* que circulavam pelos meios artísticos, como vimos, influenciando sobre o mercado, a produção das obras e o estabelecimento dos gostos. Ao tratar dos alunos de David, Anne Lafont afirma que a prática do retrato era um dos meios perscrutado pelos artistas para angariar uma nova clientela: “Então tiveram que despertar neles a necessidade de quadros, muitas vezes sob a forma de bajulação, forjando o gosto desses novos ricos ansiosos por uma autoimagem.”⁵³⁷ A recusa de Denon em aderir a essa prática nos mostra que ele permanecera fiel às suas convicções pessoais, embora envolvido politicamente pela ideologia revolucionária. Sua sobrevivência, portanto, não dependerá de sua produção artística, cuja estética ainda se apegava no século que terminava.⁵³⁸ Denon encontrara outro caminho para a sobrevivência: engrenou-se na administração revolucionária, mais especificamente no museu, onde era possível conciliar seu gosto pelo colecionismo com suas novas convicções políticas.

⁵³⁶ “J’en ai déjà fait deux autres [retratos] mais je n’aime pas à faire des portraits et j’ai entrepris au Muséum des choses qui flattent davantage mon goût et mon amour-propre, tant y a que je fais un très bon métier puisqu’en gagnant de l’argent ceux qui me font travailler se chargent encore de mes intérêts et de ceux de mes amis.” Ibid. Paris, 30 vendemiário, ano II, 21 de outubro [1794]

⁵³⁷ “Il leur fallut ensuite susciter chez eux le besoin de tableaux et, souvent dans la flatterie, forger le goût de ces parvenus soucieux de leur image.” Anne Lafont, “Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution” In: Monica Preti-Hamard e Philippe Sénéchal. *Collections et marché de l’art en France 1789-1814*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes/ INHA, 2005.

⁵³⁸ Provavelmente por seu fraco engajamento estilístico, sua obra tenha tido pouca repercussão e sua faceta de artista seja muitas vezes deixada de lado pela historiografia. Como dissemos anteriormente, esse não é o foco do presente trabalho; porém, sua produção é riquíssima e não devemos nos contentar com a pouca análise desenvolvida até então sobre tal aspecto de seu legado.

A associação do progresso da nação com o progresso nas artes na França valeu-se não só da produção dos artistas franceses e da constituição de um museu nacional, mas também do discurso sobre a posse de obras de arte – não somente nacionais, mas também estrangeiras. Ao discurso sobre a conservação do passado somou-se aquele da elevação do presente, associado a uma linguagem de superioridade em relação aos inimigos. Iniciando-se a partir das políticas de conservação e instrução pública do ano II,⁵³⁹ esse programa se fortaleceu com as conquistas militares do Diretório, favorecendo a autoconfiança da República em proclamar-se o último destino das obras-primas, frutos do gênio humano e da liberdade dos povos e trazendo à vista do grande público obras anteriormente inacessíveis.

Ainda durante a Convenção, Roland, o ministro do interior encarregado da organização do então Musée Français em seus primeiros anos, no palácio do Louvre, admitiu haver certa violência inerente ao processo de consolidação da coleção nacional, mas que sua legitimidade seria incontestável e que as práticas iconoclastas ficaram no passado. Em dezembro de 1792, em uma mensagem dirigida à Convenção, ele reafirma a importância das artes para a glória da nação, associando as artes às vitórias de seus exércitos: “Parece-me ver a glória de nossa ciência e de nossas artes unir sua ilustração à de nossas armas e consolidar essa liberdade que devem embelezar.”⁵⁴⁰

Ao fundamentar a ideia de grandeza da França, o discurso em torno do patrimônio se torna um discurso patriótico por excelência. Assim, após a nacionalização dos bens da coroa, do clero e dos emigrados, o governo revolucionário buscará nacionalizar os bens de outros países como parte de seu discurso de superioridade e da extensão de seu domínio, não só político e militar, mas também simbólico.⁵⁴¹ Em maio de 1794, um grupo de pintores endereça ao Comitê de Saúde Pública uma lista de obras de arte que deveriam ser requisitadas e enviadas à França.⁵⁴² A partir daí, essa

⁵³⁹ À já citada *Instruction...* de Vicq d’Azyr podemos também incluir o importante documento *Quelques idées sur les arts*, escrito por Boissy d’Anglas, também datado de fevereiro de 1794, que prenuncia a conjunção do patrimônio francês e do patrimônio universal.

⁵⁴⁰ “Il me semble voir la gloire de nos sciences et de nos arts unir son illustration à celle de nos armes et consolider cette liberté qu’ils doivent embellir.” Roland, 1792 apud Pommier, *L’art de La liberté...* op. cit., p.110.

⁵⁴¹ Dentre a bibliografia específica sobre o tema, vários autores trabalham essa ideia de “nacionalização dos bens estrangeiros.” Entre eles se destacam Hermant, op. cit., e Pommier, op. cit.

⁵⁴² Entre eles, G. Lomonnier, N. R., Joullain e J.-M. Moreau. Cf. Boyer, op. cit.

associação será constante e irá se fortalecer, principalmente após os avanços dos exércitos franceses.

Novamente, a Antiguidade foi utilizada como recurso retórico para justificar esse direito moral sobre a herança artística estrangeira: a pátria da liberdade, que antes havia sido a Grécia, agora renascia sob o signo da nova França, que seria o local ideal e mais propício para abrigar as obras-primas europeias e melhor conservá-las. Era, portanto, sua sucessora legítima. No dia 25 de fevereiro de 1794, o pintor e deputado da convenção A. F. Sergent, recomenda ao Comitê de Instrução Pública a proteção das obras de arte encontradas nos territórios ocupados pelos exércitos franceses, afirmando: “Os romanos, ao pilhar a Grécia, conservaram para nós monumentos soberbos; imitemo-los.”⁵⁴³ O direito de conquista que vigorava nas leis romanas, onde os vencedores poderiam levar para sua pátria os objetos de ciência e artes que lhes interessassem, também foi outro argumento oficial utilizado para justificar e legitimar essas práticas.

Portanto, o patrimônio francês será associado ao patrimônio universal em um discurso do poder que aclamará da mesma forma a produção artística, a preservação cultural e as vitórias militares. O museu dará continuidade a esse discurso, combinando-o com a crítica ao despotismo, não só do Antigo Regime francês, mas de todos os demais tiranos da humanidade, dos quais as artes agora estariam libertadas. Depois das primeiras conquistas na Bélgica, em meados de 1794 o abade Gregoire dá voz a essa iniciativa: “Se nossos exércitos vitoriosos penetrarem na Itália, a remoção do Apolo de Belvédère e do Hércules Farnese seriam as mais brilhantes conquistas. Foi a Grécia que decorou Roma; mas as obras-primas das repúblicas gregas devem decorar esse país de escravos? A República Francesa deveria ser seu último domicílio.”⁵⁴⁴

Em sua correspondência, Denon se refere aos acontecimentos de setembro de 1794, quando as primeiras caixas repletas de quadros vindos da Bélgica, de Flandres e da Holanda chegam à França e são acomodadas no Louvre:

⁵⁴³ “*Les Romains, en dépouillant la Grèce, nous ont conservé de superbes monuments; imitons-les*” Sergent, 1794 Apud Ferdinand Boyer, “L’organisation des conquêtes artistiques de la Convention en Belgique.” In: *Revue belge de philologie et d’histoire*, 1971, pp.490-500.

⁵⁴⁴ “*Si nos armées victorieuses pénètrent l’Italie, l’enlèvement de l’Apollon du Belvedere et de l’Hercule Farnèse serait la plus brillante conquête. C’est la Grèce qui a décoré Rome; mais les chefs-d’oeuvre des républiques grecques doivent-ils décorer les pays des esclaves? La République française devrait être leur dernier domicile.*” Grégoire, 1794 Apud Pommier, *L’art de la liberté...* op. cit., p.227. Ambas as obras citadas foram conquistadas. O Apolo ainda durante o Diretório, e o Hércules, durante o governo de Napoleão.

Minha amiga, eu faço o que você quer como se estivesse em Veneza; você desejava que eu fosse mais ao museu, ele se tornou meu ateliê sete dias entre dez. Lá trabalho nas obras por bastante tempo. É a mais bela coleção que há no mundo e todos os dias chegam obras-primas de Flandres. É no meio disso tudo que eu gravo sete horas por dia.⁵⁴⁵

O entusiasmo com a grandiosidade da coleção do Louvre, enriquecida pelas conquistas militares, é bastante claro, e, no seguinte excerto, escrito em dezembro de 1794, a exaltação ao aspecto universal da coleção do Louvre é explicitada:

Se você pudesse ver *nosso museu*, seria necessário que esquecesse por bastante tempo sua preferência por estátuas [gosto particular de Isabella, que discorda de Denon em relação à primazia da pintura]. Essa *primeira coleção do universo* acaba de ser dobrada por tudo que a escola holandesa produziu de mais belo e grandioso. Chegaram essa semana trezentos quadros da Bélgica, um mais surpreendente que o outro⁵⁴⁶

Embora saibamos que de fato já existiam outras coleções públicas pela Europa (e fora dela, como no caso do Museu de Alexandria, um verdadeiro compósito do modelo enciclopédico de coleção⁵⁴⁷), é necessário compreender e reiterar que essa ideia da primazia da coleção do Louvre teve muita importância no programa político e no discurso legitimador dos revolucionários.

Segundo Francis Haskell, em um primeiro momento houve uma nova e radical revalorização do passado.⁵⁴⁸ Após os intensos debates sobre o patrimônio nacional durante a Convenção, foi necessário organizar o que havia sido então instituído. O Diretório foi um momento de estabilização cultural, quando os olhares se voltaram mais para o momento presente do que para o passado.⁵⁴⁹ O gênero histórico de pintura, ainda

⁵⁴⁵ “*Mon amie, je fais ce que tu veux comme si j’étais à Venise. Tu as désiré que j’allasse beaucoup au Muséum, il est devenu mon atelier sept jours des dix de la décade. J’y ai entrepris de l’ouvrage pour bien longtemps. C’était la plus belle collection qu’il y eût au monde et tous les jours il y arrive tous les chefs-d’oeuvre de la Flandre. C’est au milieu de tout cela que je grave sept heures de la journée.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 17 vendemiário, ano II, 6 de outubro [1794]

⁵⁴⁶ O grifo é nosso. “*Si tu pouvais voir notre Muséum, il faudrait bien que tu oubliasses pour bien longtemps ta préférence pour les statues. Cette première collection de l’univers vient d’être doublée par tout ce que l’école flamande a produit de plus beau et de plus grand. Il est arrivé cette semaine trois cents tableaux de la Belgique, tous plus surprenants les uns que les autres.*” Paris, 12 frimário, ano III, 2 de dezembro [1794].

⁵⁴⁷ Paula Young Lee. “The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France.” In: *The Art Bulletin*, v.79, n.3 (set. 1997), pp.385-412.

⁵⁴⁸ Haskell, *La norme...* op. cit.

⁵⁴⁹ Pommier fala no tempo de longa duração dos inventários, dos museus e da recuperação do patrimônio. Pommier, op. cit. Chatelain atenta para a permanência de certas formas de sociabilidade no período, quando Denon continua engajado na vida mundana e frequentando a casa de pessoas importantes: “*Ce*

protagonista das encomendas oficiais do Estado, passou a contar com uma narrativa cada vez mais voltada aos acontecimentos revolucionários, seus atores, suas virtudes e heroísmos republicanos, e menos centrada na Antiguidade e demais alegorias, sob o argumento de que a história da França, pela primeira vez, era tão bela e exemplar quanto a dos antigos. A pintura de gênero também se reafirmou, não somente ao tratar dos eventos públicos da Revolução, mas abordando aspectos da virtude privada, importante lição prevista para os cidadãos para garantir a ordem social. Foi também nesse período que de fato consolidou-se o Institut National, esboçado desde 1791, com o objetivo de aperfeiçoar as artes, a ciência, sua difusão e ensino. A partir do ano 1796, as artes adquirem o dever de manter seu serviço ao regime e completar a Revolução, tornando-se ainda mais oficialmente ligadas ao poder e sua manutenção.⁵⁵⁰

Esse acirramento da doutrina artística como serviço público foi claramente exposto por François de Neufchâteau, ministro do Interior, em sua *Instruction*, de fevereiro de 1799, ao Júri das Artes, onde reafirma o destino da arte francesa, tanto com a missão de formar o espírito nacional, quanto como instrumento para sua realização, por meio do museu e graças às vitórias dos soldados republicanos.⁵⁵¹ Ou seja, com base em critérios políticos e morais, a arte e a guerra serão aliadas na constituição de uma memória nacional. Vemos aqui, no último ano da Revolução, um esboço de inúmeras premissas que se desenvolverão posteriormente no governo de Napoleão.

Nesse contexto, as vitórias das campanhas da Itália – iniciadas em 1796 sob o comando de Bonaparte – não foram somente uma importante estratégia militar: elas constituíram mais um recurso simbólico com objetivo de fortalecer o discurso revolucionário. Concebida como um passado ocidental mítico e grandioso, a Antiguidade clássica, reapropriada pela Revolução, fora exaltada por muitos artistas do século XVIII que, como Denon, lhe rendiam homenagens, horas de estudo e dedicação: “só a Antiguidade tem direito ao maravilhoso”, escreveu ele em seu relato de viagem.⁵⁵² Para Pommier, o seu caráter de “maravilhoso” se somará às conquistas dos exércitos franceses para embelezar a retórica da modernidade da França, reconhecida como a única digna de inspirar o gênio das artes, consorte do gênio da liberdade.⁵⁵³ Logo no

Paris du Directoire, affairiste et débauché, n'est pas si différent de ce qu'il a connu à Naples ou à Venise (...). Jean Chatelain, *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*, op. cit., p.74.

⁵⁵⁰ Pommier, op. cit.

⁵⁵¹ Ibid.

⁵⁵² *Le mystère répandu sur ce lieu par les vers de Virgile prouve que, de son temps, il étoit déjà ancien, puisque la seule antiquité a droit au merveilleux.* Denon, Swinburne, op. cit., p.183.

⁵⁵³ Ibid.

início da campanha, um comissário do governo já havia sugerido que o Diretório demandasse ao Papa Pio VI a doação de algumas obras de arte à França, incluindo o aclamado *Apolo de Belvedere*. Em abril, um agente secreto é encarregado de transmitir a Roma uma proposição de paz em que uma das cláusulas se referia justamente à obtenção dessa escultura.⁵⁵⁴ Bonaparte irá se inserir nessa tradição, ao escrever ao ministro da França em maio de 1796 pedindo uma listagem de obras de arte e curiosidades de Milão, Parma, Módena e Bolonha e a designação de alguns artistas capazes de realizar a escolha dessas obras. O Diretório nomeou então quatro comissários para a realização da tarefa de trazer à França todos os objetos de arte e ciência que fossem importantes e dignos de seu museu.⁵⁵⁵ Logo em seguida, é solicitado a Bonaparte: “O Sr. deverá recomendar a todos a extrair somente o que seja verdadeiramente belo e bom. Remover sem gosto, sem escolha, é ignorância e quase vandalismo.”⁵⁵⁶ Notemos aqui um jovem Napoleão já envolvido com as questões das pilhagens e com o debate em torno da conservação – vivência que será fundamental, como veremos, para o desenvolvimento das políticas de seu governo para as artes. Nesse momento, a justificativa francesa se dirigia à necessidade de instrução e progresso dos artistas que seriam inspirados por essas obras e também para a cultura e educação do povo, visando assim aprimorar os costumes, os gostos e a mentalidade de toda a nação. Para validar suas ações, Napoleão incluía a requisição das obras nas cláusulas dos tratados de paz firmados com as nações inimigas. Em 1797, o Tratado de Tolentino intensificou as cláusulas do anterior Armistício de Bolonha e exigiu prontamente as remessas das obras escolhidas pelos comissários. Em 10 de abril, os primeiros comboios contendo essas obras deixaram a Itália.

No início deste capítulo, foi discutida a importância das festas na Revolução e seu impacto sobre os espectadores. Neste momento, a festa se apresenta novamente através da narrativa de grandiosidade da arte, mas desta vez somada à exaltação das vitórias militares. Denon comenta, por exemplo, sobre as vitórias decisivas contra a coligação da Áustria e da Holanda, associando-as à grandiosidade dos eventos

⁵⁵⁴ Raymond Guyot. *Le Directoire et la paix de l'Europe*. Paris, 1911.

⁵⁵⁵ Gaspard Monge (1746-1818); Claude Louis Berthollet (1749-1822); André Thouin (1747-1824); Jacques Julien de Labillardière (1755-1834).

⁵⁵⁶ “Vous devez recommander aux uns et aux autres de n’extraire que ce qui est vraiment beau et bon. Enlever sans goût, sans choix, c’est ignorance et presque vandalisme.” Debidour, *A recueil des actes Du Directoire exécutif*, p.516 apud Pommier, op. cit., p.402.

revolucionários: “Às três horas da tarde, nós tivemos a notícia de uma vitória decisiva, às dez houve uma festa, a mais bela que vi em minha vida”⁵⁵⁷

Em abril de 1798, o Diretório menciona oficialmente pela primeira vez um importante evento que professará sobre a vocação tanto militar quanto artística da França revolucionária: a organização de uma festa destinada à chegada das obras de arte trazidas da Itália até Paris, onde as expressões “entrada triunfal” com “pompa e solenidade” são pronunciadas.⁵⁵⁸ Tal espetáculo serviria para exaltar as glórias da nação, instruir o povo e rebater as acusações de vandalismo que a Revolução recebera. O discurso apologético sobre a liberdade e o direito da França sobre as obras de arte já haviam sido utilizados nas conquistas da Bélgica e Holanda em 1794, mas ganhavam novo fôlego ao se dirigirem à pátria da Antiguidade e do Renascimento, épocas consideradas havia muito tempo como um bem comum europeu e reivindicadas agora pela Revolução.⁵⁵⁹

Dois comboios de obras já haviam chegado a Paris entre os anos 1796 e 1797, porém sem a publicidade e a importância simbólica atribuída ao terceiro, que sairia de Roma. O comboio, composto por quatro partes, deixou a cidade entre os dias 9 de abril e 4 de julho de 1797, chegando a Marselha no dia 15 de agosto, onde uniu-se, em março do ano seguinte, a mais dois carregamentos vindos de Veneza. Traduzindo a ideologia oficial do governo, Redon de Belleville, designado cônsul da França em Livorno pelo general Bonaparte, escreveu ao ministro de relações exteriores em julho de 1797: “Essas obras-primas estão destinadas há muito tempo a ser o ornamento das vitórias e a seguir os estandartes da liberdade. (...) Elas pertencem aos franceses vencedores, autoproclamados livres.”⁵⁶⁰

Delécluze faz referência à chegada dos comboios, associando sua entrada triunfal às festas da Antiguidade e afirmando a intenção do Diretório em despertar o orgulho nacional: “Essa festa, à qual, segundo o gosto da época, foi dada toda a aparência de uma cerimônia antiga, lisonjeou de maneira singular o amor-próprio da nação e fez ressoar com ainda mais entusiasmo e reconhecimento o nome do jovem

⁵⁵⁷ “À trois heures après midi nous eûmes la nouvelle d’une victoire décisive, à dix il y eut une fête, la plus belle que j’aie jamais vue dans ma vie.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 12 messidor, ano II, 30 de junho [1794].

⁵⁵⁸ *Archives Nationales* apud Pommier, op. cit., p.397.

⁵⁵⁹ Pommier, op. cit.

⁵⁶⁰ “Ces chefs-d’œuvre sont destinés depuis longtemps à être l’ornement de la victoire et à suivre les étandards de la liberté. (...) Ils appartiennent aux Français vainqueurs et devenus libres.” Redon de Belleville, 1797 apud Pommier, op. cit., p.445.

Bonaparte, que estava prestes a entrar na cidade do Cairo.”⁵⁶¹ Conforme já foi dito, desde o Diretório Napoleão já se familiarizara com a questão das pilhagens; embora essa prática não tenha sido criada por ele, sua continuidade e a repercussão de seu nome vinculado ao gosto pelo antigo, como veremos, irá representar um importante face da sua política no governo.⁵⁶²

Os comboios, por sua vez, apresentavam decoração e organização de acordo com os preceitos enciclopédicos, “ideia que dominava então todas as inteligências especulativas”.⁵⁶³ Segundo a descrição de Delécluze, o cortejo era dividido em quatro seções: primeiramente estavam as caixas de manuscritos e livros, seguidas pelo comboio de produtos minerais– como fósseis e outros – e curiosidades do domínio da história natural, como animais exóticos e plantas típicas, que vieram representar o apropriação simbólica da fauna e da flora estrangeira. O terceiro bloco de carregamento era composto pelos quadros, em cujas caixas estavam indicadas as produções mais célebres, como a *Transfiguração* de Rafael ou o *Cristo* de Ticiano. Estavam presentes também tabuletas com inscrições que versavam sobre a importância dos grandes artistas e do exército francês. Por fim, o quarto e último conjunto trazia as estátuas, algumas exibidas ao ar livre e cobertas por louros, coroas de flores e bandeiras. Dentre elas, estavam o aclamado grupo *Lacoonte*, o *Apolo de Belvédère* e os cavalos de São Marco. Novamente, viam-se inscrições francesas, gregas ou latinas fazendo alusão aos deuses e personagens representados nas esculturas ou à glória do exército e seus generais. Cada uma das seções era precedida por cavalaria e infantaria, tambores e música. Também desfilaram, junto com as obras e objetos de sua especialidade, uma série de membros do Institut, eruditos e artistas.⁵⁶⁴ O comboio foi acolhido na entrada do Louvre, onde localizava-se um Parnaso contendo as estátuas de Homero, Virgílio e de Ossian – imagens que reafirmavam a valorização não só da arte, mas da história e da construção de uma memória nacional, exorcizando os aspectos negativos de seu passado e exaltado suas vitórias na direção de um progresso sem limites.⁵⁶⁵

⁵⁶¹ “Cette fête à laquelle, selon le goût du temps, on donna toutes les apparences d’une cérémonie antique, flatta singulièrement l’amour-propre de la nation, et fit retentir avec plus d’enthousiasme et de reconnaissance encore le nom du jeune Bonaparte, qui était sur le point de faire son entrée dans la ville du Caire.” Delécluze, op. cit., p.205.

⁵⁶² Devido ao sucesso de suas vitórias na Itália, após o estabelecimento do tratado de Campo Formio, o corpo legislativo lhe ofereceu ainda uma grande festa nas dependências do museu, onde estiveram presentes grandes figuras ligadas ao poder. Alguns dias depois, o general Bonaparte foi nomeado membro do Institut. Ibid., p. 199.

⁵⁶³ “idée qui dominait alors toutes les intelligences spéculatives.” Ibid., p.206

⁵⁶⁴ Ibid., p.206-7.

⁵⁶⁵ Pommier, op. cit.

A prática de pilhagens e a chegada do cortejo em Paris foram severamente contestadas por muitos artistas e intelectuais que se colocaram contra tais ações. Alguns de seus argumentos se centravam nas contradições no discurso oficial, como a falta de respeito ao patrimônio alheio e o problema moral da igualdade entre os cidadãos, já que todas as obras estariam concentradas em Paris. David, por exemplo, temia a transformações desses objetos em meras curiosidades, que muito perdiam ao serem retirados de seus locais de origem; Delécluze conta que, ao ver a festa dos combois, teria afirmado aos seus alunos que tal empreitada poderia dar muitos eruditos, “Winckelmanns”, para a França, mas sequer um artista.⁵⁶⁶ O discurso contra tais medidas também foram recorrentes no período, sendo um de seus maiores expoentes Quatremère de Quincy.⁵⁶⁷

Um espaço público artístico e o mercado de arte durante a Revolução

Como seria de se esperar, todas essas transformações culturais e institucionais também alteraram a relação dos artistas com seu público. Tornou-se uma prerrogativa que a arte – agora regenerada – deveria ser exposta ao povo e ser por ele admirada e julgada. Já em meados do século XVIII, o *Salon* funcionava como um importante espaço de entretenimento público e parte do processo de desenvolvimento de uma esfera de opinião pública.⁵⁶⁸ Thomas Crow o caracterizou nesse período como um microcosmo da sociedade parisiense da época, onde diversas classes e interesses se mesclavam e onde o povo foi chamado, talvez pela primeira vez, a opinar e apreciar as obras de arte antes restritas aos círculos dos patronos e seus convivas.⁵⁶⁹

Depois da Revolução, os *salons* e os espaços públicos da arte e da cultura – como também os monumentos públicos, festas e seus símbolos – passaram ao primeiro plano das atividades artísticas representando a reclamação pela igualdade de direitos, as

⁵⁶⁶ “La vue des ces chefs-d’oeuvre formera peut-être des savants, des Winckelmann, mais des artistes, non.” Delécluze, op. cit

⁵⁶⁷ Voltaremos a tratar desse tópico quando abordarmos, no Capítulo 3, o posicionamento de Denon em relação às pilhagens durante o governo de Napoleão.

⁵⁶⁸ Aberto pela Academia, teve seu início regular em 1737.

⁵⁶⁹ “The eighteenth salons, however, marked a renewal of art from the ritual hierarchies of earlier communal life. There the ordinary man or woman was encouraged to rehearse before works of art the kinds of pleasure and discrimination that once had been the exclusive prerogative of the patron and his intimates.” Crow, *Painters and Public Life*, op. cit., p.3. Uma perspectiva de continuidade entre as formas de sociabilidade entre o público e as artes também é trabalhada por Chartier, *Origens culturais...* op. cit.

novas formas de sociabilidade artística e também as novas relações sociais e profissionais dos artistas, agora fortemente articulados com a vida social parisiense. Para Monnier, esse foi um período de transição entre uma sociedade monárquica baseada no mecenato e uma sociedade *marchande* típica do século XIX, dotada de um mercado especulativo da arte.⁵⁷⁰

Além da reformulação dos dispositivos administrativos e institucionais, as práticas dos artistas no mercado e da dinâmica de circulação das obras também foram impactadas. O desaparecimento da clientela monárquica foi um fator importante que influenciou nas mudanças ocorridas no mercado de arte do período. Além disso, muitas coleções de arte, antes pertencentes à nobreza e ao clero, bem como objetos confiscados pelos exércitos franceses, encontravam-se em circulação, enquanto o espaço do museu estava sendo pensado e projetado e com o qual a identidade das coleções privadas passaram a ser confrontadas.⁵⁷¹ Para Francis Haskell, tal reorganização das coleções mostrou que “a pequena e a alta nobreza [de toda a Europa, não só da França] podiam decorar suas casas no mesmo estilo que os particulares de Roma, de Veneza e Gênova, que haviam visitado durante o *Grand Tour*”, o que seria “inimaginável apenas uma dezena de anos antes.”⁵⁷² Dessa forma, as agitações resultantes das guerras revolucionárias encorajaram e permitiram a aquisição, por franceses e ingleses, a título privado ou público, de pinturas de prestígio que já admiradas há séculos.⁵⁷³

Apesar do discurso oficial da regeneração e grandiosidade da França, a vida de artista também apresentava algumas dificuldades durante os anos revolucionários. Privados dos privilégios acadêmicos, e devido à escassez das encomendas estatais durante o período de dificuldades financeiras do Diretório, os artistas foram levados a buscar outros meios de sobrevivência, como o engajamento no comércio privado de arte. A sobrevivência dos leilões no período, apesar da permanência das venalidades características do Antigo Regime, é uma das decorrências dessa situação.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ O *Salon* se torna anual em 1796, voltando a ser bienal em 1798 e permanecendo no Salon Carré do Louvre até 1848 Ibid.

⁵⁷¹ Preti-Hamard, “Introduction”, op. cit.

⁵⁷² “*La haute et la petite noblesse puissent décorer leurs demeures dans le même style que le particuliers de Rome, de Venise et Genes, auxquelles ils avaient rendu visite durant leur ‘grand tour’*”. (...) “*inimaginable une dizaine d’années plus tôt seulement*”. Haskell, *La Norme...* op. cit., p.55.

⁵⁷³ Idem.

⁵⁷⁴ Timothy Richard Brown. “The Politicization of the Paris Auction Marketplace, 1789-1848” In: Preti-Hamard, op. cit. Para Brown, essa instância sobreviveu ainda devido à necessidade de organização dos objetos nacionalizados, transformando o patrimônio cultural em investimento. Esse teria sido um dos motivos do rápido processo de constituição dos museus na França, como forma de proteger a arte nacional.

Em contrapartida à grandiosidade do discurso oficial em torno das pinturas históricas, neoclássicas ou ainda retratando as jornadas revolucionárias, houve um aumento da valorização das pinturas de gênero no âmbito privado, provavelmente estimulado pela voga da pintura flamenga e da Europa do norte. Nem sempre o gosto popular correspondia às doutrinas oficiais e muitas vezes o hábito influenciava em tais encolhas. Os artistas passaram a depender de uma nova classe de abastados e termidorianos com pouca tradição no circuito colecionista.⁵⁷⁵ Muitos colecionadores particulares preferiam adquirir obras mais simples e de menor tamanho para suas propriedades, em detrimento das grandes e dispendiosas pinturas históricas.⁵⁷⁶ O próprio Denon comenta a aquisição, para sua coleção privada, de uma das “mais belas paisagens”, que tudo indica ser um de seus quadros prediletos, realizada por Ruysdael.⁵⁷⁷ Em meados de 1795, o gosto de Denon – assim como o de muitos colecionadores privados por período – se volta para os holandeses, influenciado provavelmente pelas remessas de obras vindas da região para o Louvre. Ele também comenta em suas cartas sobre uma gravura que vem realizando a partir do quadro *Adoration des bergers*, de Nicolaes Maes, e que apresentará no Salão de 1795. Essa versatilidade na produção e no comércio artístico revelou uma produção diversificada e capaz de se adaptar a diferentes atividades em função da demanda, contradizendo o estereótipo de uma produção exclusivamente voltada às ideologias revolucionárias e abrindo campo para a exploração de novos objetos e temas pelos colecionadores.⁵⁷⁸

Segundo Annie Becq, é no período revolucionário que o sistema de produção de valores característico da sociedade de Antigo Regime francesa é substituído por um sistema de valor de troca, onde a liberdade de venda é reivindicada sob uma perspectiva cada vez mais econômica – o gênio criador passa a ser reconhecido também através do reconhecimento monetário, ambicionando uma relação mais direta com seu público

⁵⁷⁵ Anne Lafont, In: Preti-Hamard, op. cit.

⁵⁷⁶ Segundo o estudo de Burton B. Fredericksen, os catálogos de leilões e vendas de obras entre 1789 e 1820 nos mostram que o gosto pelas pinturas holandesas, flamengas e alemãs, prevalescente nas últimas décadas do Antigo Regime, permanecera durante os anos da Revolução e do Império, constituindo entre 35 e 50% das vendas públicas do período. As pinturas italianas, por outro lado, tiveram seu maior sucesso durante a ocupação francesa, em 1807, aumentando seu percentual de venda para até 25%. Burton B. Fredericksen, “Survey of the French Art Market Between 1789 and 1820” In: Monica Preti-Hamard e Philippe Sénéchal. *Collections et marche...* op. cit.

⁵⁷⁷ Denon comenta inúmeras vezes sobre essa composição específica: “*il y règne une mélancolie telle qu'on ne peut le regarder sans tomber dans une rêverie profonde.*” Paris, 12 frimário, ano III, 2 de dezembro [1794] Como vimos, essa aquisição, citada em 1794, pode ter sido influenciada pelas conquistas franceses nos países baixos e a penetração da pintura flamenga e alemã em Paris.

⁵⁷⁸ Anne Lafont, In: Preti-Hamard, op. cit.; Haskell, op. cit.

consumidor.⁵⁷⁹ Os artistas passam a reivindicar sua liberdade e autonomia, dando início a um processo de independência. Os mecenas e patronos principescos são substituídos pelos clientes: novos *amateurs*, colecionadores, mercadores. Já a relação dos artistas com o Estado é realizada através dos concursos e encomendas públicas.⁵⁸⁰

A ideia da profissionalização da prática artística como um meio de ganhar a vida vai se tornando cada vez mais popular entre os artistas. Denon escreve, no dia 27 de março de 1794: “Você tem mesmo razão para crer que estou sem dinheiro. Nós vamos vender durante três dias em minha casa, por cem mil ducados, quadros que eu queria comprar. Que isso não a faça, entretanto, me enviar sequer um soldo, pois eu não preciso de nada e *é preciso que um artista ganhe sua vida*.”⁵⁸¹

Como vimos, desde sua estadia em Florença, Denon tinha na venda de gravuras – tanto próprias quanto de seus alunos e amigos – um recurso financeiro. Lá, atuara como intermediário – entre a arte e seu público –, já anunciando essa tendência à autonomia do artista que será bastante discutida na Paris revolucionária. Essa atitude nos remete, por exemplo, à famosa iniciativa de David ao expor o quadro *O rapto das Sabinas*, em 1800, mediante o pagamento de uma taxa obrigatória para aqueles que quisessem apreciá-lo. Ainda na Itália, Denon já experimentava sentimentos semelhantes: “Quando vi sobre a mesa o dinheiro que foi produzido por minha obra, aquilo foi para mim verdadeiramente um grande prazer, e eu lhe juro que não foi a avareza que produziu tal sentimento; isso foi para mim *a imagem mais perfeita da propriedade e da independência*.”⁵⁸²

Em Paris, Denon dá continuidade a essa prática do comércio com bastante intensidade. No dia 13 de fevereiro de 1794, ou seja, praticamente um mês após sua chegada, ele trata desse assunto com Isabella, confirmando sua inclinação e suas expectativas em uma rede comercial em torno dos artistas ao afirmar que, embora ainda não tivesse se ocupado muito do comércio, isso ocorreria naturalmente e que iria vender

⁵⁷⁹ Becq, op. cit.

⁵⁸⁰ Ibid.

⁵⁸¹ O grifo é nosso. “*Tu as bien raison de croire que je suis sans argent. On va vendre pendant trois jours dans ma maison pour cent mille ducats de tableaux que je voudrai tous acheter. Que cela ne t’engage cependant pas à m’envoyer un sol car je n’ai besoin de rien et qu’il faut qu’un artiste gagne sa vie.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 28 ventoso, ano II, 17 de março [1794]. Ao abrir seu “Rapto das Sabinas” para o público, David também afirmou algo semelhante: “L’art doit se soutenir par ses seules ressources.” David, 1799 apud Monnier, op. cit., p.29.

⁵⁸² O grifo é nosso. “*Quand j’ai vu sur la table l’argent que venait de me produire mon ouvrage, cela a été vraiment pour moi une grande jouissance, et je t’assure que ce n’a pas été l’avarice qui a produit ce sentiment; cela a été pour moi l’image la plus parfaite de la propriété et de l’indépendance.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Florença, 25 de setembro de 1793.

com prontidão as gravuras que trouxe consigo. Já no dia 3 de março, descreve a região onde vive e sua inserção nas atividades comerciais do local:

Vivo no centro de Paris, em uma casa onde se vendem todos os dias de três a seis mil *sequins* de livros, quadros, esculturas, móveis, joalheria, história natural, toda espécie de curiosidade. Tudo é feito, vendido, pago e realizado dentro de vinte e quatro horas. Você pode imaginar como pode ser o fluxo, o movimento de tamanha realocação, que é constante. Entretanto, reina certa *ordem e magnificência de exposição* que forma um espetáculo muito interessante para aqueles que, como eu, amam uma grande parte de tudo que aqui se vende. Também lhe asseguro que em breve estarei a par tanto do *preço* dos quadros quanto estou de seu *valor*.⁵⁸³

É possível notar a existência de uma ideia de organização expositiva de maior porte, que certamente será importante para seu aprendizado, e que se somará às suas habilidades e ao olhar de colecionador. A diferenciação conceitual entre o “preço” de uma obra e seu “valor”, por sua vez, demonstra a existência de uma consciência mercantil associada ao valor monetário da obra, característica da nova organização do mercado de arte que surgia no período. O espírito de comerciante está presente também na seguinte afirmação: “(...) pois sou comerciante [*marchand*] e tudo o que está em minha casa é o que vai me dar meios de comprar coisas mais belas do que as que já possuo.”⁵⁸⁴

Denon demonstra ainda um interesse em estabelecer uma reputação no circuito das artes também como artista.⁵⁸⁵ Algumas gravuras que vem realizando nesse período são feitas com esse objetivo, como aquela a partir do *Juramento do jogo da péla*, de David, que comenta inúmeras vezes na correspondência do período:

Eu trabalho em uma imensa prancha de trezentos personagens, que representa a cena de uma das mais memoráveis épocas para a história, é o *Serment du Jeu de Paumme*, o primeiro instante da Revolução. O desenho é de David, definitivamente o primeiro pintor da Europa, que me popôs

⁵⁸³ "J'habite le centre de Paris, dans une maison où il se vend tous les jours de trois à six mille sequins de livres, tableaux, sculptures, meubles, bijoux, histoire naturelle, toute espèce de curiosité. Le tout est apporté, vendu, payé, emporté dans les vingt-quatre heures. Tu peux imaginer quelle peut être l'affluence, le mouvement d'un pareil déménagement, qui est perpétuel. Il y règne cependant un certain ordre et une magnificence d'exposition qui en fait un spectacle fort intéressant pour ceux qui comme moi aiment une grande partie de tout ce que s'y vend. Aussi je t'assure que dans peu je serai aussi instruit du prix des tableaux que je l'étais de leur valeur." Ibid. Paris, 13 ventoso, ano II, 3 de março [1794]

⁵⁸⁴ “(...) car je suis marchand et tout ce qui est chez moi est à celui qui veut me donner de quoi acheter plus beau que ce que je possède déjà.” Ibid.

⁵⁸⁵ “Je vais en profiter cependant pour travailler et faire quelque chose qui fixe ma réputation.” Ibid.

essa empreitada dirigindo-se a mim e deixando-me com toda a confiança que é própria dos grandes talentos.⁵⁸⁶

Além da admiração por David, Denon reproduz aqui a ideia revolucionária de construção de uma memória nacional em torno da grandiosidade dos acontecimentos recentes. Assegurada pela facilidade de reprodução artística da gravura, essa ideia será mais facilmente espalhada e auxiliará no processo da instrução do povo por meios das artes. O envolvimento com a Revolução continua; comentários sobre acontecimentos políticos e militares estão sempre presentes em suas cartas; a queda de Robespierre é por ele comentada com aprovação.⁵⁸⁷ Essa postura exemplifica uma tendência de sua parte em sempre apoiar o discurso oficial. É dessa forma que suas opiniões vão se adaptando ao curso dos acontecimentos.

Na primavera de 1795, Denon entra em contato com o embaixador francês em Veneza para conseguir uma permissão junto à Inquisição para passar algum tempo na cidade. Seu pedido é negado e, após essa definição, a permanência de Denon em Paris se torna cada vez mais definitiva.⁵⁸⁸ Em suas cartas dos próximos anos, ele não mais expressa o desejo de voltar a Veneza, afirmando estar aproveitando as oportunidades que se mostram, e contente com sua produção artística e sua coleção particular. Mesmo antes do contato com o embaixador, suas idas à Borgonha, bastante frequentes durante o Antigo Regime, lhe parecem dispensáveis, e passa a cuidar de suas terras à distância: “Eu não irei realizar as colheitas [vindimas]. Não sairei de Paris, é onde estamos ocupados e é onde podemos ser de alguma utilidade que devemos ficar.”⁵⁸⁹

⁵⁸⁶ “Je travaille à une planche immense de trois cents personnages qui représente la scène d’une époque à jamais mémorable pour l’histoire, c’est le Serment du Jeu de paume, le premier instant de la Révolution. Le dessin est de David, sans contredit le premier peintre de l’Europe, qui m’a proposé cette entreprise en m’abordant et me l’abandonne avec toute la confiance qui est propre aux grands talents.” Ibid.

⁵⁸⁷ Suas críticas são direcionadas a Robespierre, acompanhando a visão de que este traíra e corrompera o andamento da Revolução: “De telles chutes promettent le bonheur à la vertu alarmée, et la tranquillité aux bons citoyens. Nous sommes co[mme] le vin en ébullition qui rejette tout ce qu’il a d’impur.” Ibid. Paris, 17 termidor, ano II, 4 de agosto [1794]; “La conduite du peuple a été telle que, s’il nous reste encore un ambitieux, c’est qu’il faut que l’ambition soit une maladie dont le principal symptôme soit une ivresse perpétuelle.” Ibid. Paris, 9 frutidor, ano II, 25 de agosto [1794].

⁵⁸⁸ Como pretexto, a Inquisição referiu-se às gravuras obscenas que Denon realiza anos antes. “Comment puis-je compter sur des gens pour qui je suis devenu suspect sans sujet, qui m’ont renvoyé après 5 ans d’une conduite ouverte et je puis dire respectable, parce que cela a plu à l’argent d’un prince, et qui, lorsque je fais demander la révocation de cette injustice, donnent pour raison les gravures indécentes que j’ai faites?” Ibid. Paris, 20 nivoso, ano V, 9 de janeiro de [1797]

⁵⁸⁹ “(...)je n’irai point faire mes vendages. Je ne sortirai point de Paris, c’est où on est occupé et où on peut être de quelque utilité qu’il faut rester (...)” Ibid. Paris, 12 messidor, ano II, 30 de junho [1794].

Portanto, durante praticamente toda a década de 1790, Denon se dedicou ao comércio de arte. Foi então guiado pelos ideais artísticos de autonomia e pelo gosto pessoal em lidar com coleções, mas também pela necessidade financeira, que se apresentou, mais uma vez, como um impulso para suas práticas. O Diretório assistiu a tentativas de estabilização cultural e organização das conquistas revolucionárias no campo das artes, mas aquele também foi um período de turbulentas dificuldades financeiras. Michel Vovelle vê o período marcado por difíceis conjunturas econômicas e políticas, como uma época de oportunistas e de corrupção, pontuada pelos inúmeros golpes de Estado:

A imagem da clássica “festa diretorial”, símbolo de uma época, é mais do que um clichê. Com seus trajes e modos, os janotas e as maravilhosas traduzem a catarse coletiva dos jovens e dos menos jovens depois do fim do Terror, mas também a promoção social às vezes efêmera dos oportunistas do regime, especuladores, banqueiros, negociastas e novos-ricos.⁵⁹⁰

A grande massa de franceses viveu um quadro de crise devido às dificuldades enfrentadas pela economia, como a queda do papel-moeda (*assignats*). Embora Denon houvesse recuperado seus bens logo que chegou a Paris, parte de sua fortuna encontrase retida; suas reclamações são constantes e se intensificam com o passar dos anos diretoriais.⁵⁹¹ Mesmo expressando melancolia diante da falta de abundância, Denon demonstra ter consciência da importância do trabalho para o sustento do cidadão:

Somente aqueles que trabalham ganham proporcionalmente. A gravura me serve bem já há um ano. Espero que você não perca nem um momento para me enviar aquilo que lhe pedi. Aquelas [gravuras] que faço a partir dos desenhos são as que vendem melhor e as que faço mais rapidamente. (...) Já que nesse momento essa é a parte mais útil da fortuna de seu pobre amigo.⁵⁹²

⁵⁹⁰ Vovelle, *A Revolução Francesa*, op. cit., p.57.

⁵⁹¹ “*Depuis longtemps la moitié de ma petite fortune est paralysée et j’en vois la perte inévitable. Le reste, affermé du temps où nous vivions si heureusement, sans la connaissance du besoin, me rapporte peu, tandis que tout coûte vingt-cinq fois plus cher que lorsque je jouissais du double de revenu.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 8 frutidor, ano III, 8 de agosto [1795]

⁵⁹² “*Il n’y a que ceux qui travaillent qui gagnent en proportion. La gravure m’a bien servi depuis un an. J’espère que tu ne perdras pas un moment pour m’envoyer ce que je t’ai demandé. C’est ce que je fais d’après les dessins qui se vend mieux et que je fais le plus vite. (...) Puisque dans ce moment c’est la partie la plus utile de la fortune de ton pauvre ami.*” Ibid. Paris, 12 messidor, ano III, 1 de julho [1795].

Dessa forma, suas obras continuam sendo levadas a Paris com a mediação de Isabella e de seus colegas venezianos:

Minha amiga, faça então caixas de duzentos e cinquenta libras de peso cada, faça que sejam embaladas com cuidado por Novelli, e que sejam feitas outras caixas com minhas obras de Rembrandt em três volumes e aquelas de Marco Antônio em um, minhas miniaturas e seu retrato. Que as caixas sejam bem feitas, presida a embalagem, minha cara amiga, *por toda espécie de motivos isso é importante para mim. (...) Esses são objetos muito importantes para minha utilidade e meu consolo!*⁵⁹³

Como já foi dito, é nesse período que no presente trabalho denominamos “Intermezzo” que Denon começa a ver em sua coleção e produção artística um recurso para sua sobrevivência e não somente para sua fruição. Suas reclamações são constantes no período, e as artes passam a resumir todas suas esperanças: “Você não tem ideia da minha miséria atual (...). Somente vendendo diariamente parte daquilo que adquiri em um tempo mais feliz eu conservo aquilo que me fará viver no futuro e que me faz escapar da ruína total.”⁵⁹⁴

As novas possibilidades que o mercado de arte apresentava certamente contribuíram para o envolvimento de Denon em tais práticas. A dispersão das coleções e o fortalecimento de uma nova classe de proprietários aqueceu o comércio de obras de arte, que, devido à emigração de grande parte da clientela, ficava agora à mercê dos novos colecionadores e *marchands*.⁵⁹⁵ Em janeiro de 1795, ele escreve: “Eu acumulo materiais sem descanso e farei uso deles desde que as circunstâncias o permitam. Você pode confiar em minha atividade e no amor inalterável que professo pela arte.”⁵⁹⁶

Denon dedica uma atenção particular à venda de gravuras, citada muitas vezes na correspondência como sendo sua grande ocupação em um momento em que esse suporte – como vimos, comumente estudado nos círculos de *amateurs* aristocratas – era

⁵⁹³ O grifo é nosso. “*Mon amie, fais donc faire des caisses de deux cent cinquante livres de poids chacune, fais emballer cela par Novelli avec soin, fais faire d’autres caisses de mon oeuvre de Rembrandt en trois volumes et de celui de Marc Antoine en un, de mes miniatures et de ton portrait. Que les caisses soient bien faites, préside à l’emballage, ma chère amie, pour toutes sortes de raisons cela est importante (...). Ce sont des objets si importants pour mon utilité et ma consolation!*” Ibid. Paris, 14 messidor, ano III, 2 de julho [1795]

⁵⁹⁴ “*Tu ne peux te faire une idée juste de ma misère actuelle. (...) Ce n’est qu’en vendant chaque jour partie de ce que j’avais acquis dans un temps plus heureux que je conserve ce qui me fera vivre à l’avenir et me fait échapper à ma ruine totale.*” Ibid. Paris, 29 frutidor, ano III, 17 de setembro [1795]

⁵⁹⁵ Haskell, *La norme...* op. cit.

⁵⁹⁶ “*J’amasse des matériaux sans relâche et j’en ferai usage dès que les circonstances me le permettront. Tu peux t’en fier à mon activité et à mon amour inaltérable pour l’art que je professe.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 6 ventoso, ano III, 24 de fevereiro [1795]

bastante conhecido e difundido tanto nos meios populares quanto nos eruditos.⁵⁹⁷ O decreto do Diretório de 6 de dezembro de 1795, que taxa proporcionalmente os cidadãos por seus recursos presumidos, obriga-o a engajar-se ainda mais intensamente no comércio.⁵⁹⁸ Em janeiro de 1796, escreve:

Não me repreenda por comprar, ou melhor, por ter comprado gravuras e quadros. (...) Não é mais por inclinação que eu comprei, mas pensando em vendê-las, e eu usufruo delas um pouco enquanto isso. Aliás, sempre pensei que só devemos comprar e vender aquilo que conhecemos, se não quisermos ser enganados ou desonestos. Eis o que me determinou a escolher esse comércio, coisa que todo francês acabou sendo obrigado a fazer, de certa forma.⁵⁹⁹

Além dos elementos já analisados, nessa afirmação o fetiche colecionista também está presente, mesmo ao tratar de suas atividades voltadas à utilidade; as obras apresentam-se como fonte de prazer particular, e ele as vende quando necessário. A atenção que despense à coleção pode ser notada logo em sua chegada a Paris, quando ele se instala em um apartamento confortável onde poderá organizar seus objetos: “Eu me mudo; quase me arrependo de ter um alojamento tão belo, mas estarei bem na minha casa e não serei obrigado a partir. *É meu destino ter um gabinete*. Reuni tudo o que tinha deixado e me encontro tendo dois cômodos repletos de curiosidade.”⁶⁰⁰ Uma afirmação semelhante é escrita alguns meses depois: “Quando vêm ver meus pequenos quadros, pois *é meu destino ter sempre algo a mostrar*, eu guardo aquele que é o objeto de meu culto para último [nesse caso, refere-se a uma gravura de Isabella, apelidada por

⁵⁹⁷ Barthélemy Jobert, “Collections et collections d’estampes en France”. In: Preti-Hamard, op. cit. Jobert vê um mercado estável de gravuras no final do século XVIII e início do XIX, embora menor do que o conhecido durante o Antigo Regime.

⁵⁹⁸ “*Mon amie, on me ruine tout de nouveau. Par l’emprunt forcé on m’a imposé tout comme si j’étais riche. Il faut d’abord payer et puis je vivrai cette année comme je pourrai. Je voudrais bien que mes planches fussent arrivé. Je me remettrais à vendre des estampes.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 27 nivoso, ano IV, 14 de janeiro [1796]

⁵⁹⁹ “*Ne me gronde point d’acheter ou, pour mieux dire, d’avoir acheté des estampes et des tableaux. (...) Ce n’est donc plus par inclination que j’ai acheté, mais bien en pensant que je vendrais, et je jouis toujours un peu en passant. D’ailleurs j’ai toujours pensé qu’on ne devait acheter et vendre que ce que l’on connaissait si l’on ne voulait pas risquer d’être dupe ou fripon. Voilà ce qui m’a déterminé dans le choix de ce commerce, chose que tous les français viennent d’être obligés de faire plus ou moins.*” Ibid. Paris, 5 pluvioso, ano IV, 25 de janeiro [1796]

⁶⁰⁰ “*Je m’emménage; je regrette presque d’avoir un si joli logement mais je serai bien chez moi et ne serai plus obligé de sortir. C’est mon sort d’avoir un cabinet. J’ai rassemblé tout ce que j’avais laissé et je me trouve avoir deux chambres très bien garnies de curiosités.*” Ibid. Paris, 5 ventoso, ano II, 24 de fevereiro, [1794]

ele de *Padrona*].”⁶⁰¹ A ideia da sua destinação para as artes já havia sido citada, utilizando a imagem do culto e da devoção; após a Revolução, o discurso de Denon a esse respeito se torna ainda mais notável, sendo possível estabelecer um paralelo entre ele e a ideia da França também como destinação das obras-primas europeias.

Portanto, a atitude de Denon como comerciante, *amateur* e colecionador pode ser analisada a partir de duas chaves interpretativas durante sua experiência na Revolução. A primeira, remetente à tradição do século XVIII, relaciona-o com a figura do intermediário, que ocupa o espaço entre artistas e público – espaço que existia devido à falta de uma esfera pública de apreciação e consumo de arte. A segunda conecta-o a uma atitude progressista, que justamente abole essa relação intermediária, aproximando o artista de seu público consumidor por meio dos canais públicos que serão abertos com a Revolução. Porém, neste caso, uma interpretação não exclui a outra: Denon carregou consigo os elementos contraditórios do período em que viveu, daí sua importância exemplar como homem de seu tempo – e dessa ambiguidade dependerá sua sobrevivência.

Os tempos difíceis impuseram algumas reflexões a Denon, que ansiava pela paz na Europa. Comentando sobre o envolvimento de Veneza nas campanhas militares, já em 1797, Denon demonstra ter uma visão crítica da revolução, ainda que reconheça sua importância. “Enfim, nós somos um grande exemplo e nossos erros servirão para que estes não mais sejam cometidos. O momento do colapso do velho edifício sempre me fez estremecer.”⁶⁰² De fato, seu entusiasmo com a República arrefecera após as dificuldades financeiras impostas:

Tudo vai de mal a pior. Estou atormentado em minhas inclinações, arruinado em minha fortuna, e, sem ter feito nada que devesse destruir a felicidade que eu tinha me prometido e tinha preparado, vejo-me frustrado e sem esperança. Resta-me, em bens rurais, o estritamente necessário, isto é, quando as circunstâncias mudaram, e você sabe que não é o necessário que eu amo, é mais a fantasia, e sempre contar é tão triste!⁶⁰³

⁶⁰¹ “*Quand on vient voir mes petits tableaux, car c’est mon sort d’avoir toujours quelque chose à montrer, je garde celui qui est l’objet de mon culte pour le dernier.*” Ibid. Paris, 30 frutidor, ano II, 20 de setembro [1794]

⁶⁰² “*Enfin vous voilà donc tranquilles. Je désire bien que ce ne soit pas seulement momentanément. Enfin, nous sommes un grand exemple et nos fautes vous apprendront à n’en pas commettre. Le moment de l’écroulement de ce vieux édifice me faisait toujours frémir.*” Ibid. Paris, 1 messidor, ano V, 20 de junho [1797].

⁶⁰³ “*Tout va de mal en pis pour moi. J’ai été tourmenté dans mes inclinations, ruiné dans ma fortune, et sans avoir rien fait qui dût détruire le bonheur que je m’étais promis et que j’avais préparé, je m’en vois frustré sans espoir. Il me reste en fonds de terre le strict nécessaire, c’est-à-dire quand les circonstances*

Com o passar dos anos as cartas vão se tornando mais soturnas, menos efusivas, talvez pelo distanciamento de Isabella, que se casara pela segunda vez, e a impossibilidade de voltar a Veneza, talvez pelo descontentamento com sua situação financeira que o indispôs com a política francesa ou pela soma de todos esses fatores.⁶⁰⁴ Segundo Delécluze, o período diretorial assistiu também a um retorno de certos modos e costumes do Antigo Regime, que se manifestava também no campo das artes; ao tratar do circuito em torno de David, afirma:⁶⁰⁵

Em suma, no ateliê de David, como no mundo, os costumes, a linguagem e as maneiras dos *sans-coulottes* foram pouco a pouco combatidos e banidos pelo retorno progressivo dos hábitos da *politesse*, cuja nova aristocracia, composta por homens de talento e algumas mulheres notáveis por seu *esprit* e sua beleza, sentiam a necessidade e davam o exemplo.⁶⁰⁶

A postura de Denon nesses últimos anos do Diretório pode nos levar à compreensão do clima de desilusão e desordem que reinava na França pós-revolução, refletindo o descontentamento geral que tomava conta dos ânimos franceses às vésperas do golpe do 18 brumário – e que facilitou a ascensão do jovem general Bonaparte. Assim como a maior parte dos franceses, Denon é, sem dúvida, modificado pelos eventos que presenciou em Paris. Sua perspectiva de mundo é alterada, não encobrendo, entretanto, a ambiguidade típica desse momento de transição.

Sua próxima jornada será decisiva na definição de seu futuro e também do porvir da França. A fantasia mais uma vez lhe será oferecida, e Denon, aos 51 anos, partirá para o Egito – um desejo antigo⁶⁰⁷ – junto à expedição de Napoleão Bonaparte

auront changé, et puis tu sais que ce n'est pas le nécessaire que j'aime, plus de fantaisie, et toujours compter c'est si triste!" Ibid. Paris, 20 de setembro de 1796.

⁶⁰⁴ Após a separação de Carlo Antonio Marin, Isabella se casará com o Conde de Albrizzi, em março de 1796, quando Denon já vivia em Paris sem grandes perspectivas de retorno. Em suas cartas, ele se mostra bastante chateado com o acontecimento, mas procura se consolar desejando o bem à sua amante e considerando Albrizzi um bom partido e um bom amigo.

⁶⁰⁵ Essa afirmação segue ao encontro das análises de Lynn Hunt e Marc Fumaroli já evidenciadas anteriormente neste capítulo, e ainda a teoria toquevilliana, também discutida ao longo de todo o trabalho. Para Delécluze, David passa inclusive a abrigar em seu ateliê refugiados nobres e emigrados. A própria aproximação com Denon é sintomática, ainda que o coleguismo referente à prática artística seja o principal fator dessa amizade.

⁶⁰⁶ “*En somme, dans l'atelier de David, comme dans le monde, le moeurs, le langage et les manières des sans-coulottes furent peu à peu combattus et bannis par le retour progressif des habitudes de politesse, dont la nouvelle aristocratie, composé des hommes de talent et de quelques femmes remarquables par leur esprit et leur beauté, sentait le besoin et donnait l'exemple.*” Delécluze, op. cit., p.189.

⁶⁰⁷ Conforme afirma nos primeiros parágrafos de seu relato, *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*: “*J'avais toute ma vie désiré de faire le Voyage d'Égypte; mais le temps, qui use tout, avait usé aussi cette*

no dia 14 de maio de 1798. Por fim, depois de já ter afirmado seu temor em ver o colapso dos velhos edifícios, Denon aprenderá a reconstruí-lo: “É bem necessário que eu me ocupe em reunir os fragmentos do edifício de minha fortuna. Aliás, no estado das coisas, um francês de minha idade fora da França, quando não é empregado pelo governo, é um ser suspeito para todos, sem contar os inconvenientes que podem disso decorrer.”⁶⁰⁸

volonté. Lorsqu'il fut question de l'expédition qui devait nous rendre maîtres de cette contrée, la possibilité d'exécuter mon ancien projet éveilla le désir.” p.1.

⁶⁰⁸ “Il faut bien que je reste pour m'occuper à rassembler les fragments de l'édifice de ma fortune en ruine. D'ailleurs, dans l'état de choses, un Français de mon âge hors de France, quand il n'est pas employé par le gouvernement, est un être suspect pour tout le monde, sans compter les inconvénients plus graves qui peuvent en arriver ici.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 18 vendémiaire, ano VI, 9 de outubro [1797]

2.2. Denon e a campanha do Egito

Entre 1798 e 1799, Denon passa nove meses no Egito junto à armada francesa sob o comando do general Napoleão Bonaparte. Não se sabe ao certo como essa aproximação ocorreu.⁶⁰⁹ Alguns biógrafos tratam, por exemplo, de um encontro com Josefina, que teria contratado Denon para auxiliá-la na aquisição de obras de arte, o que teria favorecido sua ida ao Egito.⁶¹⁰ Porém, a documentação analisada neste trabalho deixa uma lacuna a esse respeito – existem, no entanto, alguns indícios que apontam fortemente para a possibilidade de haver de fato existido uma relação entre Josefina e Denon. Em uma das cartas escritas a Isabella, de meados de 1797, é citada “Madame Buonaparte” e uma espécie de recrutamento por voluntários para viagens, não especificados. Denon afirma em seguida que entregou uma carta a Mr. Beauharnais, filho de Josefina que então estava a caminho da Itália, recomendando que Isabella o procurasse caso fosse necessário.⁶¹¹ Denon torna a citar esses personagens quando, terminada sua viagem pelo Egito, ele passa pela Córsega, e procura imediatamente “Madame Bonaparte” (agora sem a grafia italiana) para que ela possa receber de volta o filho, que também estava na expedição.⁶¹² Portanto, ao que tudo indica, novamente servindo-se de suas boas relações na *société* – que, embora revolucionária, ainda mantinha um sistema de hierarquia e redes de influência – Denon embarca para o Egito na fragata *La Junon*, no dia 14 maio de 1798.

A expedição de Bonaparte esteve inegavelmente associada às manobras políticas dos últimos anos do Diretório, que temia o fortalecimento do poder e da imagem do general após as campanhas na Itália, as vitórias contra a Áustria e a Paz de Campo

⁶⁰⁹ Fala da empreitada para Isabella na carta do dia 21 de abril de 1798, se referindo as suas ligações com Bonaparte, mas sem especificá-las: “*Tu serais sans doute bien surprise, ma chère amie, en apprenant que je parts pour je se sais où. Mes liaisons avec le general Bonaparte m’ont fait engager dans l’expédition qu’il va faire.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 2 floreal, ano VI, 21 de abril [1798]. A expedição foi organizada às pressas e de fato muitos dos seus participantes não sabiam exatamente o destino da empreitada. Afirma ainda, na carta seguinte, que deseja seguir o general por toda a parte: “*Je t’assure que moi je t’aimerai partout, dans les sables de l’Afrique si Bonaparte m’y mène, car je suis bien résolu à le suivre partout et à revenir avec lui.*” Ibid. Paris, 16 floreal, ano VI, 5 de maio [1798].

⁶¹⁰ Lelièvre, op. cit., Nowinski, op. cit., Sollers, op. cit.

⁶¹¹ “*J’étais très ami de son père. Il voyage avec le Général et peut par occasion t’être bon à quelque chose.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 1 messidor, ano V, 20 de junho [1797]. Delécluze afirma haver uma ligação íntima entre Eugène Beauharnais e Denon, o que teria facilitado a sua participação na expedição. Delécluze, op. cit., p.318.

⁶¹² “*Je cherchois partout madame Bonaparte; je me peignois l’émotion, le trouble, l’étendue du bonheur d’une mère retrouvant tout-à-coup son fils, et quel fils!*” p.222 Chatelain cita ainda uma anedota na qual Josefina teria pedido ao poeta Aunauld para intervir junto a Napoleão pelo recrutamento de Denon: “*Ce pauvre Denon, me dit-elle, meurt d’envie de partir avec vous autres. Vous devriez bien arranger cela avec le général.*” Chatelain, op. cit., p.79

Formio. Assim, considerou-se pertinente afastá-lo de Paris e das intrigas diretoriais através da nomeação de comandante em chefe do exército, cuja missão seria a conquista do longínquo Egito, considerado como base útil para uma possível dominação da Índia, principal fonte da riqueza da inimiga Inglaterra. Porém, tal missão não foi aceita por Bonaparte por ingenuidade; ele também considerava útil afastar-se da França, onde o momento para um golpe de estado ainda não havia chegado.⁶¹³ Assim, Napoleão partiu para o Egito deixando um Diretório em franca decadência, em busca da associação de novas glórias a seu nome. Além disso, o Oriente incitava um imaginário de grandiosidade a Bonaparte, que levou consigo uma comissão bastante significativa para as Ciências e as Artes, composta por matemáticos, astrônomos, engenheiros, geógrafos, arquitetos, homens de letras e artistas – entre eles, Vivant Denon.⁶¹⁴

Durante a expedição, Denon dedicou-se à escrita de um diário de viagem, onde se propôs a contar os acontecimentos e descrever as belezas e curiosidades egípcias.⁶¹⁵ Como outros do mesmo gênero, esses escritos constituem um dos fundamentos da concepção de orientalismo que se tornou tão difundida ao longo do século XIX por toda a Europa – a partir da reprodução de costumes e hábitos orientais, bem como com os desenhos das belezas dos monumentos, arabescos, paisagens e figuras exóticas, o orientalismo teve uma forte repercussão artística e estilística e influenciou consideravelmente a sensibilidade europeia a partir de então.⁶¹⁶ Além disso, os frutos científicos dessa expedição constituíram a base da egiptologia moderna e tiveram um importante papel no desenvolvimento da arqueologia; em sua obra *Orientalismo*, Edward Said destaca a influência dessa experiência não só no governo de Bonaparte, mas também na criação dos conceitos de Oriente e Ocidente com os quais lidamos atualmente.⁶¹⁷ Contudo, nesta análise nos ateremos à perspectiva social da obra redigida por Denon, observando o desenvolvimento de suas ideias sobre cultura e política já apresentadas anteriormente, e buscando compreender a influência que o relato da

⁶¹³ Jean Tulard. *Napoleão, o mito do salvador*. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1996.

⁶¹⁴ Para uma análise mais profunda da organização e do recrutamento dessa comissão, ver: Yves Laissus. “La Commission des sciences et des arts et l’Institut d’Égypte” In: Patrice Bret, *L’expédition de l’Égypte...* op. cit.

⁶¹⁵ Como lembrou Claude Traunecker, tais relatos não estavam isentos de certa idealização da sociedade egípcia, seus governos, cultura etc. Claude Traunecker. “Visions utopistes et réalité archéologique dans l’ancienne Égypte de la *Description*” In: Bret, op. cit. A mitificação do local visitado é bastante comum no gênero do relato de viagem, como já tratamos ao analisar as viagens de Denon pela Itália.

⁶¹⁶ Sobre a formação de um imaginário relativo aos monumentos e personagens egípcios retratados nos relatos de viagem ao Egito, ver: Aide Hosny. “Lecture sémiotique de quelques planches des Antiquités.” In: Bret, op. cit.

⁶¹⁷ Edward Said, *Orientalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

viagem teve no desenrolar de sua trajetória na Revolução e sua aproximação com Napoleão Bonaparte.

A obra foi editada e publicada em Paris em 1802 sob o título *Voyage dans la Basse e la Haute Égypte pendant les campagnes du Général Bonaparte* e foi apresentada em dois volumes *in folio*, sendo o primeiro concernente ao texto e o segundo às sessenta ilustrações representando cenas de guerra, costumes, paisagens pitorescas, monumentos e sítios históricos.⁶¹⁸ Denon oferece sua obra “A Bonaparte”, associando-o às conquistas do século e ao esplendor cultural do Egito. Na introdução do texto, esse aspecto da obra já é anunciado:

Anexar o brilho de seu nome ao esplendor dos monumentos do Egito é vincular os anais gloriosos do nosso século ao tempo fabuloso da história; é reacender as cinzas de Sésostri e de Menès,⁶¹⁹ como seus conquistadores, como seus benfeitores. A Europa, sabendo que eu o acompanhei em uma de suas mais memoráveis expedições, receberá minha obra com um ávido interesse. Eu nada negligenciei para torná-la digna do herói a quem eu a ofereço.⁶²⁰

Portanto, desde o início do texto, Bonaparte é colocado como herói – palavra utilizada outras vezes ao longo do relato – e a expedição como digna de exaltação. O próprio exército é aclamado por Denon, que reafirma o simbolismo presente em sua associação com a arte (que, como vimos, teve início na Revolução com o discurso legitimador das conquistas territoriais e da posse de obras de artes estrangeiras). Denon escreve: “Se o amor pela Antiguidade fez de mim muitas vezes um soldado, a complacência dos soldados por minhas pesquisas fez deles muitas vezes antiquários.”⁶²¹

Denon coloca-se no início do texto como *artiste voyageur*, afirmando preocupar-se mais com o interesse que a descrição e os desenhos poderiam inspirar do que com as

⁶¹⁸ Quando de seu retorno à França, Denon solicita um crédito de 30 mil francos ao governo, após o que se encarregará em pessoa da publicação e difusão da obra. Orgogozo, In: Rosenberg, op. cit. Na carta que escreve a Isabella no dia 24 de outubro de 1802, Denon trata mais detalhadamente dos gastos com a publicação, sua venda e repercussão positiva.

⁶¹⁹ Sesostris é o nome de quatro faraós das dinastias XII e XIII; Menès foi o primeiro rei, considerado uma espécie de fundador do Egito. Na primeira edição do texto, o nome Menès é substituído pela errata Mendès, que é o nome de uma divindade em forma de cabra, conforme registrado na edição inglesa de 1817.

⁶²⁰ “Joindre l’éclat de votre nom à la splendeur des monuments d’Egype, c’est rattacher les fastes glorieux de notre siècle aux temps fabuleux de l’histoire; c’est réchauffer les cendres des Sésostri et des Menès, comme vous conquérants, comme vous bienfaiteurs. L’Europe, en apprenant que je vous accompagne dans l’une de vos plus mémorables expéditions recevra mon ouvrage avec un ávide interet. Je n’ai rien négligé pour le rendre digne du heros à qui je voulois l’offrir.” Denon, *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte*. Paris: Didot aîné, p. Vi.

⁶²¹ “Si l’amour de l’antiquité a fait souvent de moi un soldat, la complaisance des soldats pour mes recherches en a fait souvent des antiquaires.” Ibid. p.xxiii.

composições e a beleza das obras. O relato é composto por inúmeras pranchas que retratam as paisagens, monumentos e cenas vivenciadas por Denon. Dessa forma, a obra constitui-se como um compêndio do estilo de vida dos egípcios, hábitos e costumes, além da detalhada descrição dos monumentos antigos – pirâmides, templo, túmulos, colossos, colunas e obeliscos.

As antiguidades do Egito faraônico são o principal foco de Denon, que dialoga com a ideia de Winckelmann sobre o desenvolvimento das artes. Para Winckelmann, o Egito seria o berço da arte antiga, sem o qual o apogeu clássico não teria existido. Ao observar alguns monumentos, ele afirma que se crê abusivamente nesta ideia, mas que existe uma relação, que chama de “modelo” (ou “tipo”) [*type*]: “É necessário então se resguardar de pensar, como se crê abusivamente, que a arquitetura egípcia é a infância da arte; mas é necessário dizer que ela é o seu modelo.”⁶²² Trata do esplendor da Antiguidade egípcia, da ideia de cultura, caráter e seriedade do povo demonstrada através dos monumentos: “O entusiasmo experimentado a todo momento pelo viajante diante dos monumentos do Alto Egito pode parecer ao leitor uma ênfase perpétua, um exagero monótono, e no entanto só é a pura expressão do sentimento que impõe a sublimidade de seu caráter.”⁶²³

Alem do gosto pelo antigo, Denon traz em seu texto outros aspectos que remetem ao pensamento da era das Luzes, como a concepção de que os mistérios do Oriente finalmente serão acessíveis à Europa.⁶²⁴ A expedição de Bonaparte ao Egito é considerada pela historiografia específica como uma empreitada iluminista,⁶²⁵ e o relato de Denon traz seu tom, carregado de curiosidade, alteridade e voluntarismo; segundo Martine Reid: “Trata-se do olhar distante, frequentemente surpreso, às vezes assustado,

⁶²² “Il faut donc bien se garder de penser, comme on le croit abusivement, que l’architecture égyptienne est l’enfance de l’art; mais il faut dire qu’elle en est le type.” Ibid., p.114.

⁶²³ “L’enthousiasme qu’éprouve à tout moment le voyageur à la vue des monuments de la haute Egypte peut paroître au lecteur une perpétuelle emphase, une monotone exagération, et n’est cependant que la naive expression du sentiment qu’impose la sublimité de leur caractère.” Ibid., 134. No início do relato, sua busca pelas antiguidades egípcias dão pouco resultado; ao adentrar as regiões do que chama de Alto Egito, descobre mais objetos e monumentos, entusiasmando-se com as novas descobertas. Em Hermópolis, escreve: “Je soupierois de bonheur: c’étoit, pour ainsi dire, le premier produit de toutes les avances que j’avois faites; c’étoit le premier fruit de mes travaux; en exceptant les pyramides, c’étoit le premier monument qui fût pour moi un type de l’antique architecture égyptienne.” Ibid., p. 93.

⁶²⁴ “j’allois fouler une terre couverte de tout temps du voile du mystere, et fermée depuis deux mille ans à tout Européen.” Ibid., p.87.

⁶²⁵ Sobre esse assunto, conferir as Atas do Colóquio: Patrice Bret (Org.) *L’expédition d’Égypte, une entreprise des Lumières*. Paris: Académie des Sciences/Institut de France, 1998.

de um francês que se entende, se julga, se pensa absolutamente *outro* e que, praticante das Luzes, observa, analisa, racionaliza.”⁶²⁶

Visto como a terra das origens da civilização e da sabedoria, o Egito exemplificaria as etapas do desenvolvimento moral da humanidade; sua decadência atual estaria ligada às consequências nefastas do despotismo e da invasão de outros povos.⁶²⁷ Denon realiza inúmeras críticas ao despotismo e sua culpabilidade na estagnação produtiva da região.⁶²⁸ Seus comentários sobre arquitetura islâmica, por exemplo, deixam entrever esse sentimento de alteridade típico das era das Luzes sobre os povos considerados bárbaros ou “semibárbaros” que macularam a cultura e o desenvolvimento egípcio: “esses edifícios têm as características de tudo aquilo que os mulçumanos construíram na região, isto é, eles oferecem uma mistura de magnificência, de miséria e de ignorância.”⁶²⁹ Outros temas, como religião e idolatria, também são abordados por Denon, que associa tal visão religiosa ao atraso cultural e moral do povo.⁶³⁰ Portanto, seu relato estava de acordo com as concepções ilustradas requisitadas, por exemplo, pelo Abade Prévost: “Um verdadeiro viajante deve trabalhar para a posteridade e para si próprio, e transformar seus escritos em algo de utilidade geral.”⁶³¹

A ambição dos franceses era também uma ambição de caráter colonial: a ideia de uma dominação do Egito que viria restaurar sua antiga liberdade já existia desde meados do século XVIII.⁶³² É nesse sentido que as conquistas e vitórias francesas na região foram associadas à ideia dos franceses como libertadores que viriam livrar os egípcios das injustiças de seus governos e do atraso de sua civilização.⁶³³ Essa

⁶²⁶ “*Il s’agit du coup d’oeil distant, souvent surpris, parfois affrayé, celui d’un français qui se sait, se juge, se pense absolument autre et qui, praticien des Lumières, observe, analyse, raisonne.*” Martine Reid. “Portrait d’une population: l’Égypte vue par Denon” In: Bret, op. cit., p.212.

⁶²⁷ Ibid.

⁶²⁸ “*Le despotisme, qui commande toujours et ne récompense jamais, n’est-il pas la source et la cause permanente de cette stagnation de l’industrie?*” Denon, *Voyage dans la Basse...* op.cit., p.64.

⁶²⁹ “*ces édifices portent les caractères de tout ce qu’ont bati les Musulmans dans cette région, c’est-à-dire qu’ils offrent un mélange de magnificence, de misère, et d’ignorance.*” Ibid., p.65.

⁶³⁰ Denon utiliza a expressão tipicamente iluminista “*morale des nations*” (p.88) Sobre as crenças religiosas e suas inconsistências, afirma: “*La croyance dans un être suprême, quelques principes de morale, enfin tout ce qui est raisonnable suffit à l’homme sage; mais aux passions de l’homme ignorant il faut des divinités intermédiaires, des divinités grossières, analogues à sa grossière imagination, des divinités vicieuses, pour ainsi dire, avec lesquelles il puisse traiter de ses habitudes vicieuses.*” Ibid., p.77. Sobre o fanatismo, comenta: “*Religion fatale, où des principes vicieux, unis au dogme, mettent l’homme entre l’héroïsme et la scélératesse!*” Ibid., p.88.

⁶³¹ Apud Vovelle, Michel. *O homem do iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1997, p.239.

⁶³² Enri Laurents In: Bret, *L’Expédition de l’Égypte...* op. cit.

⁶³³ Essa ideia é utilizada, por exemplo, para tratar da difícil conquista do Cairo: “*les apathiques et timides Égyptiens avoient souri au départ de ceux qui les voxoient par des injustices et des avanies sans nombres; mais bientôt ils avoient regretté leurs tyrans, quand il avoit fallu payer leurs libérateurs; revenues de leur*

concepção somou-se aos objetivos expansionistas e militares da Revolução e, pessoalmente, de Bonaparte. Curiosamente, Denon vê no poder faraônico – cujas obras e monumentos tanto admira – uma expressão antiga de despotismo, e expressa seu temor pelo futuro da região após a conquista francesa. Tais constatações, em contradição com o discurso entusiasta a favor de Napoleão, leva alguns especialistas a considerar sua dedicatória (A Bonaparte) como oportunismo, ou, “*courtoisie de circonstance*.”⁶³⁴ Devemos, entretanto, relativizar essa ideia e tomar o devido cuidado para não simplificar um personagem tão complexo quanto Vivant Denon, rotulando-o de oportunista. Ainda que muitas vezes ele de fato aproveitasse as conveniências que se apresentaram em seu caminho, sua trajetória é também fruto das ambiguidades e contradições inerentes ao período.

O caráter científico da expedição a inseriu nos moldes das viagens de exploração do século XVIII.⁶³⁵ Tal caráter confirmava, nesse contexto, a aliança de Bonaparte com os ideólogos da Revolução e com os membros do Institut.⁶³⁶ Um Instituto do Egito foi criado nos moldes do francês – influenciado pela tendência de “aclimatar” ou “naturalizar” o Egito, segundo os preceitos modernos, transplantando para a região as práticas de sociabilidade europeias e suas instituições.⁶³⁷ A coleta de material e informações sobre a região foi intensa, resultando na publicação, em 1809, do importante e volumoso *Description de l'Égypte*, do qual Denon não fará parte.⁶³⁸ Nas

premiere terreur, ils avoient écouté contre nous leur motif, et, animés par un enthousiasme fanatique, ils avoient conspiré dans le silence.” Denon, *Voyage dans la Basse...op.cit.*, p.68.

⁶³⁴ Chantal Orgonzo, “Le Voyage dans la Basse et la Haute Égypte”. In: Rosenberg, *L'oeil de Napoléon...op. cit.*, p.112.

⁶³⁵ A imagem da pirâmide já estava em voga por toda a segunda metade do século XVIII, a partir dos relatos dos viajantes ao longo do século, entre eles Richard Pococke, e sua *Description of the East and some other countries*; Frederick Norden, *Voyage d'Égypte et de Nubie*” (que fora, inclusive, homenageado por Denon no *Description de l'Égypte*, como inspiração para suas ilustrações); Louis-François de las Casas, e seu *Voyage pittoresque et historique de la Syrie, de la Phénice, de la Palestine et de la Basse Égypte*, obra capital para a difusão do conhecimento sobre o Egito antes da expedição de Bonaparte. Madeleine Pinault Sorensen. “Du dessin d'artiste ou d'ingénieur au dessin archéologique” In Bret, op. cit.

⁶³⁶ Tal alinhamento já estava ocorrendo desde dezembro de 1797, quando Napoleão entrou para o Institut, aumentando seu prestígio ao associar-se à instituição e passando a contar com o apoio da intelectualidade desse meio. Tulard, op. cit., Delécluze narra um banquete oferecido no Museu e a nomeação de Napoleão como membro do Institut, que veio logo em seguida, op. cit., p.198-9.

⁶³⁷ Marie-Noelle Bourguet In: Bret, op. cit. Criado sob os auspícios de Bonaparte, nas primeiras semanas da presença francesa no Cairo, o Instituto foi uma importante instituição no desenvolvimento da ciência da egiptologia. Para uma análise mais detalhada, ver: Yves Laissus In: Bret, op. cit. e Claude Traunecker “Visions utopistes et réalité archéologique dans l'ancienne Égypte de la *Description*”, Ibid.

⁶³⁸ Para Henry Laurens, a publicação estava em continuidade com o discurso iluminista sobre o Egito. O desenvolvimento da egiptologia através da decifração dos hieróglifos se desenrolará logo depois da publicação desse compêndio. Henry Laurens In: Bret, op. cit. Sobre o empreendimento editorial, a feitura e a difusão dessa obra, ver a comunicação de Paul-Marie Grinevald “La *Description de l'Égypte*, un monument éditorial”, também nas atas do colóquio organizadas por Bret, op. cit. No final de seu relato,

palavras de Steven Englund, biógrafo de Napoleão, era tamanha a atenção dada ao caráter cultural da expedição – aspecto que lhe rendeu sua originalidade – que:

O exército, de sua parte, sentindo-se desconsiderado, referia-se insolentemente aos *savants* como “a amante favorita do general”. De fato, a “amante” sobreviveu a todos os demais na expedição, pois o trabalho que os sábios realizaram no Egito (e depois) praticamente fundou a ciência da egiptologia e foi talvez o único sucesso absoluto de uma aventura extremamente controversa.⁶³⁹

Os monumentos do passado foram amplamente analisados pela comissão designada, que, entre outros feitos, desvendou sítios arqueológicos e descobriu a famosa Pedra de Roseta. A produção egípcia antiga também foi o grande foco de interesse de Denon.⁶⁴⁰ Além dos desenhos, ele descreve cautelosamente os sítios arqueológicos, ruínas e objetos, constituindo uma análise semelhante àquela que fizera em seus relatos de viagem pela Itália, ou seja, partindo da conjunção do olhar do artista com o do historiador. Sua observação busca indícios sobre a época da construção, a partir dos quais tira algumas conclusões sobre a história e a realização das obras, sempre atento ao que chama de “*industrie*”, ou seja, processo de feitura dos objetos e monumentos.⁶⁴¹ A associação entre a produção artística e a sociedade já realizada em seus relatos sobre a Itália, aqui ganha um novo fôlego com a grandiosidade das pirâmides e dos obeliscos.⁶⁴² Sua admiração por tais edificações pode também ser analisada como um reflexo de sua

Denon trata da preparação dessa obra, afirmando que seu objetivo é a publicação de seu relato pessoal, que possui um caráter mais individual e menos enciclopedista que os volumes da *Description*: “*Réduit à mes faibles moyens, comment aurois-je voulu mesurer mes travaux aux travaux de toute une société, émettre des hypothèses, lorsque sans doute on pourra présenter des certitudes, enfin marcher, pour ainsi dire, à tâtons à côté d’un faisceau de lumières! J’ai donc dépouillé mon journal de ce que j’y avais hasardé de recherches; j’ai repris mon uniforme de soldat éclaireur, et mon poste à l’avant-garde, où je n’ai conservé que la prétention d’avoir planté quelques jalons sur la route, pour avertir ceux qui avoient à me suivre, et, ne fût-ce que par mes erreurs, servir les rédacteurs du grand ouvrage.*” Denon, *Voyage dans la Basse...* op. cit., p.224.

⁶³⁹ Steve Englund. *Napoleão, uma biografia política*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2005, p.147.

⁶⁴⁰ Em contrapartida à exaltação da grandiosidade da Antiguidade egípcia, sua atualidade é retratada de forma melancólica e taciturna. Para Martine Reid, essa é uma particularidade do texto de Denon em relação aos demais da mesma época, que coloriam o Oriente com uma tonalidade mágica. Aqui, a atualidade é retratada como “múmia” de seu passado grandioso, o que confere ao relato um ar realista raro em outros do mesmo gênero. Martine Reid. “Portrait d’une population: l’Égypte vue par Denon” In: Bret, op. cit.

⁶⁴¹ Por exemplo, no seguinte excerto: “*La grande piscine ou conserve d’eau d’Alexandrie est une des grandes antiquités du temps moyen de l’Égypte, et un des plus beaux monuments de ce genre, soit par sa grandeur, soit par l’intelligence de sa construction.*” Denon, *Voyage dans la Basse...* op.cit., p.21.

⁶⁴² “*Quelle constante puissance, quelle richesse, quelle abondance, quelle superfluité de moyens dans le gouvernement qui peut faire élever un tel édifice, et qui trouve dans la nation des hommes capables de le concevoir, de l’exécuter, de le décorer, de l’enrichir de tout ce qui parle aux yeux et à l’esprit! Jamais d’une manière plus rapprochée le travail des hommes ne me les avoit présentes si anciens et si grandes: dans les ruines de Tintyra les égyptiens me parurent des géants.*” Ibid., p.113

busca constante pelo conhecimento da totalidade da produção artística da humanidade – totalidade que buscará materializar no enriquecimento da coleção do Louvre, mas também em sua coleção particular.⁶⁴³

A importância das artes na compreensão histórica é ainda explicitada na seguinte afirmação: “É pelos monumentos que conhecemos Sesóstris; as artes a cada dia nos repetem o nome de Péricles; elas fazem toda a glória do belo século de Augusto; as dos Médicis ilustram a Toscana (...)”.⁶⁴⁴ Já a vista de Alexandria faz que ele rememore vários momentos de sua história, tratando das benfeitorias de Alexandre, o Grande, na cidade: “O gênio de Alexandre empregou a mão ativa do comércio para plantar em uma costa árida os fundamentos de uma cidade soberba, e ao escolher lá depositar os troféus das conquistas do mundo.”⁶⁴⁵ As narrativas de Heródoto sobre a região são citadas inúmeras vezes. Segundo Englund, as políticas napoleônicas de melhoramento das condições de vida dos egípcios, bem como a fusão cultural que vivenciou na região, o aproximavam dos projetos de Alexandre, com o qual Napoleão se identificava.⁶⁴⁶

Podemos inferir aqui uma aproximação com a ideia, já trabalhada anteriormente, da França como último domicílio das grandes obras da humanidade e sua associação com as conquistas militares. Portanto, a ideia de que objetos estrangeiros conquistados por meio das campanhas deveriam ser levados para a França já estava presente no relato da viagem ao Egito. Essa ideologia se apresentará explicitamente pouco tempo depois no já analisado *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie*. Aqui, seu olhar perscrutador nota em um obelisco – dito de Cleópatra – e outros fragmentos, que poderiam constituir uma possível conquista para a pátria da liberdade e seus museus: “Eles poderiam facilmente ser embarcados, e se tornar na França um troféu da conquista.”⁶⁴⁷ A ideia é retomada ao tratar de um sarcófago da época antiga: “e devo acrescentar que ele pode ser visto como uma das peças mais preciosas da Antiguidade, e um dos primeiros despojos do Egito, e seria de se desejar que com ele pudéssemos

⁶⁴³ A análise comparativa entra as duas coleções será realizada no segundo tópico do Capítulo 3.

⁶⁴⁴ “C’est par les monuments qu’on connoît Sésostris; les arts chaque jour nous répètent le nom de Périclès; ils font toute la gloire du beau siècle d’Auguste; celui de Médicis illustre la Toscane (...)” Denon, *Voyage dans la Basse...op.cit.*, p.17

⁶⁴⁵ “le génie d’Alexandre a employé la main active du commerce pour planter sur une côte aride les fondements d’une ville superbe, et la choisir pour y déposer les trophées des conquêtes du monde.” Ibid., p.15.

⁶⁴⁶ Englund, op. cit., p.159.

⁶⁴⁷ “Ils pourroient facilement être embarqués, et devenir en France un trophée de la conquête.” Denon, *Voyage dans la Basse...op.cit.*, p.22.

enriquecer um de nossos museus.”⁶⁴⁸ E também ao admirar um crocodilo que foi aprisionado e posteriormente morto, afirmando a vontade de tê-lo visto ser levado vivo a Paris, “de o entregar às observações dos naturalistas, à curiosidade dos parisienses, enfim, de fazer uma homenagem à nação como um troféu da conquista do Nilo.”⁶⁴⁹

A relação entre a arte e a conquista militar também se dá através do vínculo estabelecido entre o *artiste voyageur* e os soldados, simpáticos à sua missão e à sensibilidade estética dos monumentos; no seguinte excerto, a relação entre arte e guerra termina como uma exaltação dos franceses e seu exército:

[...] que o exército, ao ver o aspecto dessas ruínas esparsas, parou, e por um movimento espontâneo, bateu palmas, como se a ocupação dos restos dessa capital tivesse sido o objetivo de seus gloriosos trabalhos, como se a conquista do Egito tivesse sido completada. [...] e encontrei, no entusiasmo complacente dos soldados, joelhos para me servir de mesa, corpos para me fazer sombra (...) e o espetáculo da emoção eletrizante de um exército composto de soldados cuja frágil suscetibilidade me fez feliz de ser seu companheiro, glorioso de ser francês.⁶⁵⁰

Ainda que a mobilização rápida das tropas muitas vezes tenha atrapalhado o trabalho de Denon, a incursão militar permitia maior contato com locais antes pouco acessíveis. Uma articulação entre o aspecto político e o cultural dessa expedição foi realizada por Marie-Noelle Bourguet, para quem Bonaparte adotou, nessa expedição, o modelo da *mission savante*,⁶⁵¹ sob a tutela do Estado e o patronato das instituições científicas, conduzidas por um grupo de eruditos trabalhando sob a proteção do exército e por vezes com sua colaboração direta.⁶⁵²

⁶⁴⁸ “et je dois ajouter qu’il peut être regardé comme un des morceaux les plus précieux de l’antiquité, et un des premières dépouilles de l’Égypte, dont il seroit à désirer que nous puissions enrichir un de nos musées.” Ibid., p.23.

⁶⁴⁹ “de le livrer aux observations des naturalistes, à la curiosité des parisiens, enfin d’en faire un hommage à la nation comme un trophée de la conquête du Nil!” Ibid., p.176.

⁶⁵⁰ “que l’armée, à l’aspect de ses ruines éparses, s’arrêta d’elle-même, et, par un mouvement spontanée, battit des mains, comme si l’occupation des restes de cette capitale eût été le but de ses glorieux travaux, eût complété la conquête de l’Égypte. (...) et je trouvai dans le complaisant enthousiasme des soldats des genoux pour me servir de table, des corps pour me donner de l’ombre, (...) et le spectacle de l’émotion électrique d’une armée composée de soldats, dont la délicate susceptibilité me rendoit heureux d’être leur compagnon, glorieux d’être Français.” Ibid., p.117. Ainda sobre as amizades: “Le métier de la guerre peut endurcir les êtres froids, mais ses horreurs ne flétrissent point la sensibilité des âmes tendres; les liaisons formées au milieu des peines et des dangers d’une expédition de la nature de celle d’Égypte deviennent inaltérables; c’est une espèce de confraternité” Ibid., p.140.

⁶⁵¹ Modelo de expedição bastante difundido durante a Era das Luzes.

⁶⁵² Marie-Noelle Bourguet. “Des savants, à la conquête de l’Égypte? Science, Voyage et politique au temps de l’expédition française”. In: Bret, op. cit. A autora trabalha ainda com a noção de “territorialização do saber” analisando a relação da prática dos eruditos com a geografia militar da expedição.

Denon também se mostra bastante atento à questão da conservação e preservação patrimonial que, como vimos, estava sendo fortemente discutida na França; são citados inúmeros monumentos mal conservados e maltratados pelo tempo. Teme também pelo malefício que as guerras podem causar aos monumentos, afirmando que um bom campo de batalha é aquele onde não se tem o que destruir. Ao se encantar com uma múmia, afirma seu desejo em ver sua totalidade preservada: “Foram-me trazidos alguns fragmentos de múmia: eu prometi a eles o que quisessem para tê-las completas e intactas; mas a mesquinha dos árabes me privou dessa satisfação: eles vendiam no Cairo a resina que se encontra nas entranhas e no crânio dessas múmias.”⁶⁵³

Outro ideal caro à política cultural revolucionária presente no texto de Denon diz respeito à valorização da arte como utilidade pública. Denon discorre sobre a importância de seus relatos e ilustrações, que levarão o conhecimento e as luzes para os *citoyens* franceses, conforme exemplifica o seguinte excerto: “é pensando em vocês, Cidadãos, e em todos os eruditos da Europa, que eu encontrei a coragem para copiar com uma escrupulosa exatidão os detalhes minuciosos de *tableaux secs*, sem nenhum sentido aparente, que só passaram a ser interessantes para mim com a ajuda de suas luzes.”⁶⁵⁴ Mostrar os objetos e representá-los da maneira mais fiel possível é o principal objetivo de seu relato; frustra-se quando os acontecimentos militares ou outra circunstância adversa o impede de fazê-lo da maneira apropriada: “Como deixar tão preciosas curiosidades antes de desenhá-las! Como voltar sem poder mostrá-las!”⁶⁵⁵ Por fim, a decisão de publicar o diário de viagem também significa para seu autor o justo compartilhamento dessas preciosas informações com a população e os curiosos.⁶⁵⁶

A vontade de possuir certos objetos, descrita no texto, também é característica de sua personalidade, do gosto pelo colecionismo expresso desde a juventude. Denon se

⁶⁵³ “On m’apportoit des fragments de momie: je promettois ce qu’on vouloit pour en avoir de completes et d’intactes; mais l’avarice des Arabes me priva de cette satisfaction: ils vendent au Caire la résine qu’ils trouvent dans les entrailles et dans le crâne de ces momies.” Denon, *Voyage dans la Basse...op.cit.*, p.207.

⁶⁵⁴ “c’est en pensant à vous, Citoyens, et à tous les Savants de l’Europe, que je me suis trouvé le courage de copier avec une scrupuleuse exactitude les détails minutieux de tableaux secs, dénués de sens, et qui ne devoient avoir pour moi de l’intérêt qu’avec le secours de vos lumières.” Ibid., p.13.

⁶⁵⁵ “Comment pouvoir laisser de si précieuses curiosités avant de les avoir dessinées! Comment revenir sans les montrer!” Ibid., p. 200.

⁶⁵⁶ “je n’offrois pas seulement l’image du pays, mais le plus souvent celle des événements d’une de plus intéressantes expéditions de cette guerre; je ne pouvois donc sans une espece d’injustice ravir à mès concitoyens ces nombreux fruits de mes recherches et de mes pénibles travaux; et je me determinai à les publier.” Ibid., p.223.

regozija diante da presença de múmias ou da descoberta de um papiro.⁶⁵⁷ Sobre um fragmento de estátua, ele afirma:

[...] de quanto prazer usufruí percebendo pela primeira vez um fragmento de mão, cuja primeira falange, de quatorze polegadas, pertencia a uma figura de trinta e seis pés de proporção! O granito, o trabalho e o estilo dessa peça não me deixaram dúvidas de que remontava às antigas épocas egípcias. [...]. Seria fácil levar essa peça, mas deslocada ela perderia quase todo o seu preço.⁶⁵⁸

Nesse excerto, além do entusiasmo que demonstra diante das peças que encontra, Denon trata do deslocamento das obras e de seu prejuízo, não do ponto de vista simbólico ou artístico, mas do ponto de vista financeiro, utilizando o vocábulo “*prix*” e não “*valeur*”, por exemplo, que teria uma conotação mais aberta. Suas atividades no mercado de arte parisiense certamente aguçaram sua perspectiva em relação ao valor monetário das obras.

De fato, Denon possuirá inúmeros objetos egípcios em sua coleção particular; essa coletânea será precursora e exemplar de todas aquelas que chegaram à França nas bagagens dos exércitos da expedição, favorecendo o movimento que elevou tais peças do estatuto de curiosidade típica dos gabinetes do século XVIII para o de peça museológica e por fim ao de objeto do debate erudito e produção intelectual.⁶⁵⁹

Contudo, a obra escrita por Denon vai além das descrições da cultura, das artes e curiosidades egípcias. Seu relato é guiado pelo deslocamento das tropas na campanha⁶⁶⁰ e pelas inúmeras descrições de cenas de batalha e acontecimentos militares, colocando-o entre os mais curiosos de seu tempo: a uma só vez, o leitor pode conhecer hábitos e

⁶⁵⁷ Denon se mostra orgulhoso ao tirar conclusões sobre a existência de livros entre os egípcios, e não somente inscrições, como se poderia supor: “*Je ne pouvoit me défendre d’être flatté en songeant que j’étois le premier qui eut fait une sécouverte si importante; mais je le fus bien davantage lorsque, quelques heures après, je fus nanti de la preuve de ma découverte par la possession d’un manuscrit même que je trouvai dans la main d’une superbe momie qu’on m’apporta: il faut être curieux, amateurs, et voyageur, pour apprécier toute l’étendue d’une telle jouissance.*” Ibid., p.209.

⁶⁵⁸ “*quel plaisir j’éprouvai en apercevant d’abord un fragment d’une main, dont la première phalange, de quatorze pouces, appartenait à une figure trente-six pieds de proportion! Le Granit, le travail, et le style de ce morceau, ne me laissèrent nul doute qu’il ne remontât aux anciennes époques égyptiennes. (...) Il seroit facile d’emporter ce morceau, mais déplacé il perdrait presque tout son prix.*” Ibid., p.42.

⁶⁵⁹ Michel Dewachter. “De la curiosité aux sociétés savantes: les premières collections d’antiquités égyptiennes.” In Bret, op. cit. Este autor lembra também do gosto pessoal de Bonaparte e Josefina pela arte egípcia, que favoreceu sua popularidade e difusão. Cf. a análise do inventário realizado depois de sua morte, no tópico 2 do Capítulo 3.

⁶⁶⁰ Denon se separa de Napoleão, que organiza a expedição à Síria, e segue sob o comando do general Desaix pelo Alto Egito, região muitíssimo pouco explorada pelos viajantes anteriores, no enfrentamento com os mamelucos dirigidos por Mourad Bey.

personagens exóticos, arte, história e antiguidade e sentir-se parte de uma campanha revolucionária possuidora de uma forte carga simbólica – a afirmação de Bonaparte como herói da Revolução e sua associação com a grandiosidade da Antiguidade egípcia e sua história.⁶⁶¹ A própria publicação do relato ocorreu em 1802, quando, como veremos, Denon já ocupava seu cargo junto à administração napoleônica, fazendo parte, portanto, da propaganda política e cultural realizada pelo futuro imperador.

Ao narrar a saída da frota pelo porto francês, escreve:

Que espetáculo imponente! Nunca a pompa nacional pode dar uma ideia tão forte do esplendor da França, de sua força, seus meios. [...] Vimos correr com entusiasmo nos portos milhares de indivíduos de todas as classes da sociedade. Quase todos ignoram qual era seu destino: eles deixaram mulheres, filhos, amigos, fortuna para seguir Bonaparte, e só por isso Bonaparte devia conduzi-los.⁶⁶²

Notemos que Denon se reporta à devoção por Bonaparte em “todas as classes da sociedade”, associando-o dessa forma ao legado revolucionário enquanto constrói sua imagem de herói. A mitificação em torno da figura de Napoleão foi um processo que se iniciou quando este ainda era general e será ainda reforçada durante seu governo como cônsul e depois imperador. A imagem do herói revolucionário já estava sendo construída desde as campanhas da Itália, e será sedimentada com a multiplicação de suas vitórias – bastante exageradas pelos cronistas simpáticos à sua causa – no Oriente, e com sua popularidade com os egípcios. Aqui, dá-se uma primeira aproximação com os grandes da Antiguidade, evocando as façanhas de Júlio César, Marco Antônio e Alexandre, o Grande.⁶⁶³ Essa busca pela identificação com um passado mítico nos revela um homem que já sabia utilizar a propaganda política a seu favor, antes mesmo de tomar as rédeas do governo francês. A disseminação da peste entre os soldados em Jaffa foi um dos episódios da empreitada que fortaleceram sua imagem como salvador, por parecer imune à doença. A imagem do toque taumátúrgico é sugestiva e traz

⁶⁶¹ A obra vendia muito bem; segundo Anna Piussi, a preparação oficial da *Description de l'Égypte* monopolizou as informações sobre a campanha o que favoreceu o sucesso e difusão do relato de Denon, que foi prontamente publicado após seu retorno. Anna Piussi. “Les menottes d’or du patronage napoléonien: le frontispice de la *Description de l'Égypte*.” In: Bret, op. cit.

⁶⁶² “*Quel spectacle imposant! Jamais pompe nationale ne peut donner une plus grande idée de la splendeur de la France, de sa force, de ses moyens. (...) On vit accourir avec enthousiasme dans les ports des milliers d’individus de toutes les classes de la société. Presque tous ignoraient quelle étoit leur destination: ils quitoient femmes, enfants, amis, fortune, pour suivre Bonaparte, et par cela seul que Bonaparte devoit les conduire.*” Denon, *Voyage dans la Basse...* op.cit., p.4.

⁶⁶³ Voltaremos a tratar desse assunto no próximo capítulo.

consigo a mitificação de sua figura e também a aproximação ao imaginário ligado à sacralidade monárquica.⁶⁶⁴ Voltaremos a tratar desse assunto no Capítulo 3 deste trabalho.

Por ora, a descrição de Denon do navio Orient, que levava Bonaparte, já carrega essa aura mítica, claramente representada pela utilização da expressão “santuário do poder”: “Seria tão difícil de relatar quanto de ter uma ideia exata do sentimento que experimentamos ao nos aproximar do santuário do poder, ditando seus decretos, em meio a trezentas velas, no mistério e no silêncio da noite.”⁶⁶⁵ Em outros momentos em que encontra Bonaparte, Denon exalta sua generosidade e magnanimidade,⁶⁶⁶ ao relatar a batalha de Aboukir, transcreve um suposto diálogo entre o general Kléber e Bonaparte, onde o primeiro teria afirmado: “General, o senhor é grande como o mundo, e ele não é grande o suficiente para o senhor.”⁶⁶⁷

A glória e o poder que a França alcança através da expedição são mencionados inúmeras vezes; sobre a conquista de Malta, Denon afirma: “ela concluía a conquista do Mediterrâneo, e jamais a França tinha chegado a tão alto nível de poder.”⁶⁶⁸ E mais adiante, chega mesmo a aludir a um “império” conquistado pela campanha militar: “No 14 frutidor, pela manhã, nós éramos mestres do Egito, de Corfu e de Malta; treze navios de alto bordo rendiam essa posse contígua à França, fazendo dela nada menos que um império.”⁶⁶⁹

Conforme o relato caminha para sua conclusão, Denon demonstra forte satisfação com a empreitada e com a confiança conferida a ele na realização de sua tarefa.⁶⁷⁰ Suas descobertas históricas, o contato com as múmias e os túmulos são

⁶⁶⁴ A imagem do poder mágico de monarcas franceses e ingleses revelado ao tocar os doentes foi desenvolvida em: Marc Bloch, *Os reis taumaturgos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. A aproximação entre o toque taumatúrgico de Bonaparte com aquele descrito por Bloch também foi realizada por Raquel Stoiani, op. cit.

⁶⁶⁵ “Il seroit aussi difficile de donner que de prendre une idée exacte du sentiment que nous éprouvâmes à l’approche de ce sanctuaire du pouvoir, dictant ses décrets, au milieu de trois cents voiles, dans le mystère et le silence de la nuit.” Denon, *Voyage dans la Basse...* op.cit., p.14; ou ainda “il voulut être aussi clément qu’il auroit pu être terrible” Ibid., p.18.

⁶⁶⁶ “En arrivant le matin au quartier-général, je trouvai Bonaparte entouré des grands de la ville et des membres de l’ancien gouvernement; il dit au schérif Koraim: je vous ai pris les armes à la main, je pourrais vous traiter en prisonnier; mais vous avez montré du courage; et, comme je le crois inséparable de l’honneur, je vous rends vos armes, et pense que vous serez aussi fidele à la republique que vous l’avez été à un mauvais gouvernement.” Ibid., p.18.

⁶⁶⁷ “Général, vous êtes grand comme le monde, et il n’est pas assez grand pour vous.” Ibid., p.220.

⁶⁶⁸ “elle achevoit la conquête de la Méditerranée, et jamais la France n’étoit arrivée à un si haut degré de puissance.” Ibid., p.14.

⁶⁶⁹ “Le 14 fructidor, au matin, nous étions maitres de l’Égypte, de Corfou, de Malte; treize vaisseaux de ligne rendoient cette possession contigüe à la France, et n’en faisoient qu’un empire.” Ibid., p.34

⁶⁷⁰ “Le lecteur peut juger quelle journée de délices c’étoit pour moi celle où je découvrais tant de nouveautés, d’autant que, reprenant mon ancien metier de diplomate, j’étois devenu l’homme de

narrados com o mesmo entusiasmo com o qual relata as investidas e dificuldades do exército francês. Já perto de seu retorno, ele escreve: “Eu ignorava absolutamente qual eram a minha situação e meus recursos; depois de nove meses, eu só tinha pensado em buscar e reunir objetos interessantes; eu não temia nenhum perigo para satisfazer minha curiosidade. (...) Eu seria ainda aplaudido por minha paixão, que me colocou a prestar esse serviço às artes”⁶⁷¹ Denon foi um dos poucos membros da expedição e o primeiro membro da Comissão⁶⁷² a retornar para a França, juntamente com Napoleão Bonaparte, comentando sobre a reação eufórica dos franceses ao receberem de volta o famoso general: “Sublime ímpeto! Era a França que parecia se atirar diante daquele que devia render a ela seu esplendor, e que de suas fronteiras já lhe demandavam o 18 brumário.”⁶⁷³ A associação da volta de Napoleão com o golpe do 18 Brumário é emblemática. Segundo Jean Tulard, em meados de 1799, Napoleão percebera que o afastamento se voltava contra ele. Em 26 de agosto, nomeou Kléber como comandante-geral do exército e anunciou sua partida. Sua chegada foi providencial, em um momento em que as notícias da vitória do mês anterior em Abukir haviam chegado em Paris, gerando comoção e esquecimento das notícias pessimistas em circulação. O fato de não haver adoecido, como a maior parte dos membros da expedição, contribuiu para aumentar seu prestígio, associando-o à imagem da força, tanto física quanto moral.⁶⁷⁴

A análise do relato de viagem ao Egito nos permite compreender a relação que essa obra teve com a obtenção do cargo de diretor dos Museus, oferecido por Napoleão Bonaparte; nela, Denon pôde expressar sua sagacidade como viajante, seu olhar atento sobre as obras e monumentos, sua aprovação das políticas de pilhagens em prol dos museus franceses, sua atenção à utilidade pública da cultura e das artes, e também sua admiração por Napoleão, exaltando-lhe o heroísmo e a grandiosidade da campanha. No final do relato, Denon narra seu último encontro com Napoleão, quando lhe mostra os desenhos que fez representando a glória do futuro imperador:

confiance, l'intermédiaire des bons offices, et que c'étoit à moi qu'on recommandoit les femmes et les enfants.” Ibid., p.207.

⁶⁷¹ “J’ignorois absolument quelles étoient ma situation et mes ressources; je n’avois depuis neuf mois pensé qu’à chercher, qu’à rassembler des objets intéressants; je n’avois redouté aucuns dangers pour satisfaire ma curiosité. (...) je me serois encore applaudi que mon ardeur m’eût mis dans le cas de rendre ce service aux arts.” Ibid., p.214.

⁶⁷² Desperta, assim, a curiosidade dos que ficaram na França: “J’étois le membre de l’Institut qui le premier fût revenu de la haute Égypte; mes confrères m’entouroient, me pressaient de questions: ma première jouissance fut de me voir ainsi l’objet de leur avide curiosité, et de m’instruire des observations qu’ils me faisoient.” Ibid., p. 218.

⁶⁷³ “Élan sublime! C’étoit la France que sembloit s’élancer au-devant de celui qui devoit la rendre à sa splendeur, et qui de ses frontières lui demandoit déjà le 18 brumaire.” Ibid., p.223.

⁶⁷⁴ Tulard, *O mito...* op. cit.

Bonaparte me ordenou que desenhasse a batalha, e fiquei feliz por poder dar uma imagem verdadeira do *teatro de sua glória*: eu escolhi pelo momento a cena onde o paxá prisioneiro foi levado ao general. (...) De volta ao Cairo, Bonaparte examinou atentamente todos os desenhos que eu havia reportado; ele julgou que minha missão teria terminado, propôs que eu partisse e levasse os troféus de Aboukir a Alexandria.⁶⁷⁵

A missão de fato estava concluída para Denon: a glória de uma campanha, ainda que fracassada em sua conclusão, foi narrada e ilustrada com maestria, de modo que sua memória fosse associada com a grandiosidade da França, e não com o sentimento de derrota proveniente do abandono de suas tropas e retorno precoce a Paris. Portanto, não é estranho que, no ano seguinte à publicação da obra, Denon tenha sido nomeado Directeur Général des Musées. Aqui, inicia-se um novo capítulo de sua história, em que a atuação pública irá se sobrepor à atuação privada, essa última tão característica das práticas de sociabilidade da aristocracia do século XVIII. Juntamente com o Antigo Regime, o século findara também para Vivant Denon, cujas práticas irão se transformar e anunciar a aurora do XIX. Sua sobrevivência representa muito bem essa passagem, mas também reflete as contradições desse tempo, muitas das quais serão personificadas pela figura de Napoleão Bonaparte.

*“Je sais me passer de tout sans être plus malheureux”*⁶⁷⁶

Denon não só sobreviveu às turbulências dos novos tempos, mas soube se adaptar com sagacidade, senso de oportunidade e até mesmo, em alguns momentos, com a paixão revolucionária que inflamara os ânimos de 1789. Sua tendência natural ao bem viver fora notada por muitos de seus contemporâneos e é afirmada por ele próprio inúmeras vezes:

Você deseja a paz. Eu estou com você nessa questão. Eu a espero com ardor para o engrandecimento do meu pequeno comércio de gravuras que aumenta, apesar da dificuldade dos

⁶⁷⁵ O grifo é nosso. “Bonaparte m’ordonna de dessiner la bataille, et je me trouvai heureux de pouvoir donner une image vraie du théâtre de sa gloire: je choisis pout le moment de la scene cleui où la pacha prisonnier fut amené au general. (...) De retour au Caire Bonaparte examina attentivement tous les dessins que j’avois rapportés; il jugea que ma mission étoit achevée, me proposa de partir, et de porter les trophées d’Aboukir à Alexandrie.” Denon, *Voyage dans la Basse...* op.cit., p.220.

⁶⁷⁶ Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, setembro de 1795.

tempos. Estou praticamente reduzido a ele neste ano. Sem rendimentos dos vinhos e sem rendas pagas. *Só me resta meu talento para comer e minha alegria para me tornar desejável.*⁶⁷⁷

Aqui, a mistura entre a prática burguesa e as antigas formas de sociabilidade do Antigo Regime é perceptível: por um lado, precisa utilizar seu talento para *comer*; por outro, sua alegria para tornar-se *desejável*. Algumas de suas características tão apreciadas em seus tempos de *courtisan* lhe valeram nesse momento, o que reafirmava a permanência de velhos hábitos nas entranhas revolucionárias: “Eu nasci para dar o agradável a mim mesmo, mas minha *velha reputação de amabilidade* fará que algumas boas pessoas se prontifiquem a me ajudar ainda algumas vezes.”⁶⁷⁸ Assim, Denon é um personagem que exemplifica a habilidade em lidar com complexa rede de influências e com as transformações na sociabilidade do Antigo Regime, transplantando-a para a nova organização social que surge com a Revolução. A permanência da prática da conversação e da *aimabilité* mesmo após a Revolução permitia um encontro entre o terreno das novas aspirações individuais e as demandas da sociedade.⁶⁷⁹ Segundo Tocqueville, “não há nada que se uniformize mais lentamente do que essa superfície de costumes denominada ‘as maneiras.’”⁶⁸⁰

São justamente as lacunas – ou ainda, permanências – entre esses dois momentos que permitirão que personagens como Denon consigam atravessar o turbilhão revolucionário com a altivez típica do *Ancien Régime*. As ambiguidades presentes nos discursos e no modo de vida de Denon serão ainda úteis para o governo de Napoleão Bonaparte, que se apresentará ao mesmo tempo como filho da revolução e como futuro Imperador da França; que, nas palavras de Jean Tulard, afirmara “Eu sou a revolução” somente para dizer em seguida “A revolução acabou”.⁶⁸¹

⁶⁷⁷ O grifo é nosso. “*Tu désire la paix. Je suis encore avec toi sur cela. Je l’attends avec ardeur pour l’agrandissement de mon petit commerce d’estampes qui s’augmente malgré la difficulté des temps. J’en suis presque réduit là cette année. Point de recette de vin et point de rentes payées. Il ne me reste que mon talent pour manger et ma gaieté naturelle pour me faire désirer.*” Ibid. Paris, 7 vendemiário, ano VI, 28 de setembro [1797].

⁶⁷⁸ O grifo é nosso. “*J’étais né pour me donner l’agréable moi-même mais ma vieille réputation d’amabilité fera que quelques bonnes gens s’empresseront de me le procurer encore quelquefois.*” Ibid. Paris, 12 brumário, ano IV, 2 de novembro [1795].

⁶⁷⁹ Para Benedetta Craveri, ainda que a prática da oratória pública tenha se imposto a partir de 1789, a conversação permanece mesmo a após a Revolução e a transformação de suas formas de sociabilidade; através dela formara-se um sentido harmonioso de bem-estar que pôde transcender as barreiras da realidade. Craveri, op. cit.

⁶⁸⁰ Tocqueville, op. cit., p.91.

⁶⁸¹ Jean Tulard, *O mito do salvador...* op. cit.

Capítulo 3 – O homem público: Vivant Denon a serviço de Napoleão

Nesse capítulo, partiremos da documentação administrativa do Museu do Louvre durante os anos de 1802 até 1815 para trazer à luz a figura pública por trás de Vivant Denon e compreender como seu conhecimento adquirido em seus anos de *courtisan*, *amateur d'art* e *citoyen français* se amalgamou ao projeto político napoleônico.⁶⁸² Retomaremos os últimos anos de sua correspondência com Isabella e relacionaremos ainda o fortalecimento de um discurso histórico da arte com o desenvolvimento das instituições museológicas na passagem do século XVIII para o XIX com base na coleção reunida por Denon, tanto em seu aspecto público – como diretor do museu – quanto privado.

As narrativas da história da arte não constituem discursos autônomos; ocorrem em determinados contextos, carregando construções identitárias e se relacionando com a sociedade e o poder. Dessa forma, buscaremos ainda compreender como Napoleão fez usos de práticas e símbolos do passado, associados à tradição do Antigo Regime e ao imaginário desse período, para legitimar seu governo perante as demais casas reinantes da Europa e exercer uma forte influência sobre a população francesa. Em seu aspecto cultural, essa legitimação se deu por meio das pilhagens de obras de arte, da realização de projetos artísticos como pinturas históricas, monumentos e edifícios, da recuperação da imagem da grandiosidade da Antiguidade clássica – associada com o então imperador – até o engrandecimento do Louvre como um Museu Nacional – nomeado Museu Napoleão durante a Era Imperial. Portanto, com seu conhecimento das coleções europeias, das dinâmicas sociais do Antigo Regime e de algumas práticas revolucionárias, Dominique-Vivant Denon se mostrou uma peça chave na realização dessa tarefa.

⁶⁸² Vivant Denon, *Directeur des Musées Sous le Consulat et l'Empire. Correspondances 1802-1815* (Edição de Marie-Anne Dupuy). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999. Analisaremos também o seguinte texto de sua autoria: *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie, prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national*.

3.1. Denon: Directeur Général des Musées

Como vimos no capítulo anterior, a viagem ao Egito finalmente aproximou Denon e Napoleão Bonaparte. O golpe do 18 Brumário foi executado pelo futuro imperador logo após seu retorno; esse foi um momento estratégico de ação, quando ainda usufruía da propagação das glórias da expedição, estando a França sob um governo termidoriano desestruturado, com sérias dificuldades financeiras e políticas. A atmosfera de desilusão em relação à liderança política da época veio acompanhada de um forte anseio por mudanças e pela pacificação. Alguns meses após seu retorno, Denon escreve a Isabella na carta do dia 15 de março de 1800:

Minha fortuna não é pior nem melhor do que quando parti. Estou pobre mas usufruo de alguma consideração na sociedade. (...) No restante, espero que estejamos em uma última campanha e que o destino de algumas batalhas termine essa guerra eterna que separa todas as nações da Europa com barreiras que entravam tudo.⁶⁸³

Denon provavelmente se refere aqui às medidas pelo fim da hostilidade austríaca – a Áustria, nesse momento, entrava na Lombardia. Em junho, Napoleão decide cruzar os Alpes pelo Grande São Bernardo, evento seguido pela vitória em Marengo, que lhe rendeu ainda mais visibilidade e aprovação popular. No excerto acima, destaca-se a utilização que Denon faz da palavra “sociedade” [*société*], que nos remete ao seu significado anterior, utilizado por ele próprio ao se referir ao circuito aristocrático e esclarecido que frequentava durante o Antigo Regime. Essa reutilização do vocábulo retoma a ideia desenvolvida nos capítulos anteriores de que os mecanismos de distinção social não desaparecem com o advento da Revolução, mas se reorganizam e se reencenam.⁶⁸⁴

Em 1801, Denon continua a tratar com Isabella de sua adaptação aos novos rumos da política francesa e sua versatilidade e habilidade em “ser feliz”: “Não tenho mais fortuna mas tenho ainda força e saúde, tanta alegria como quando me conheceu, a

⁶⁸³ “*Ma fortune n’est ni plus mauvaise ni plus meilleure que quand je suis parti. Je suis pauvre mais je jouis de quelque considération dans la société. (...) Au reste, j’espère que nous voilà à la dernière campagne et que le sort de quelques batailles terminera cette éternelle guerre qui separe toutes les nations de l’Europe par des barrières qui entravent tout.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 24 ventoso, ano VIII, 15 de março [1800].

⁶⁸⁴ Lilti, op. cit.

cabeça tão jovem e tão bom coração. Só falta à minha felicidade vê-la e é a única perda que permaneço a sentir.”⁶⁸⁵ A correspondência com Isabella se torna mais escassa nos anos que se seguem; um novo capítulo na trajetória é iniciado, ao qual ele rende todo seu tempo e sua atenção: no dia 22 de novembro de 1802, Denon assume o cargo de Directeur General des Musées de France, por decreto consular da mesma data.⁶⁸⁶ Seu cargo prevê autoridade direta sobre o museu do palácio do Louvre, as galerias do palácio do governo, os ateliês de calcografia, o setor de medalhas da Casa da Moeda e o transporte, o cuidado e a aquisição de obras. Segundo Jean Chatelain, essa soma de atividades ia além do que se presumiria para um cargo trivial de direção, tendo em vista a influência que exercia em inúmeros assuntos junto a Napoleão.⁶⁸⁷

Consideramos a razão de tal confiança depositada na figura de Denon como um conjunto de fatores; entre eles, ressaltamos tanto a existência de redes de amizades e favores desenvolvidas no entorno de Bonaparte, como as conexões estabelecidas no Egito, quanto os encantos pessoais de Denon, cuja *amaibilité*, como vimos, era uma de suas mais importantes características. Aqui, sua faceta de homem do Antigo Regime encontra a de *citoyen* da Revolução, encaixando-se pertinentemente ao lado de uma figura tão controversa como Napoleão Bonaparte. A essa combinação somou-se ainda seu conhecimento de inúmeras coleções europeias, públicas e privadas, seu conhecimento do mercado de arte e da produção contemporânea, das técnicas e das vogas artísticas. Seu passado como *amateur* lhe forneceu meios para refletir profundamente sobre a arte e seus diversos usos, tendo sido, ainda, um ávido visitante do Louvre desde sua abertura ao público em 1793. Por sua vez, a obra sobre o Egito, publicada logo antes da nomeção, demonstrou sua devoção a Bonaparte e sua capacidade de construção de um discurso histórico e de um passado grandioso através da narrativa das artes.

⁶⁸⁵ “*Je n’ai plus de fortune mais j’ai plus de force et plus de santé, tout autant de gaité que quand tu m’as connu, la tête aussi jeune et le cœur aussi bon. Il ne manque à mon bonheur que de te voir et c’est la seule prete dont il me soit resté impression*”. Denon, *Lettres à Bettine*. Paris, 12 ventoso, ano IX, 3 de março [1801].

⁶⁸⁶ Em meados de 1802, Denon comenta que vem frequentando Malmaison, residência do primeiro cônsul e de Josephina adquirida em 1799.

⁶⁸⁷ “*La position de Denon est double. Sur le plan officiel, administratif, il n’est que le chef d’une certain nombre de services; haut fonctionnaire mais soumis à des directives, à des ordres qu’il doit exécuter, quitte à présenter préalablement, si on lui en laisse le droit et le loisir, les observations qu’il juge opportunes. Mais il est par ailleurs des familiers ou au moins de conseillers de l’Empereur et de l’Impératrice. Comment dès lors savoir s’il exécute les ordres reçus d’en haut ou s’il ne les a pas au préalable suscités ou suggérés*.” Jean Chatelain. *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*. Paris: Perrin, 1973, p.125.

No dia 9 de janeiro de 1803, ou seja, dois meses após sua nomeação, Denon escreve a Isabella, por ocasião da publicação do *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*:

O livro pagou tudo, minha cara amiga, eu não tenho mais dívidas e espero que meu rendimento seja suficiente para estabelecer-me conforme minha obrigação (...). É uma ótima coisa escrever sobre as viagens; eu ganhei bastante dinheiro, assim como todos à minha volta. Não sei como isso aconteceu, mas o sucesso de meu livro aumenta a cada dia. Eu o devo, acredito, à sua extrema simplicidade.⁶⁸⁸

A melhora de suas condições de vida e seu novo posto no museu serão abordados adiante, na mesma carta: “É bem verdade que eu tenho uma posição soberba, que todos ficaram felizes com ela, que não foge do meu gosto, que me pagará as despesas às quais ela me obriga, que não muda nada em minha vida comum e que não há mais razões para que eu tenha um instante vago em todo ano.”⁶⁸⁹

Portanto, é provavelmente devido a suas muitas atividades e ao pouco tempo livre que a correspondência com Isabella não é mais tão frequente quanto fora anteriormente, resumindo-se a poucas cartas ao longo de cada ano, ainda que o tratamento continue atencioso.⁶⁹⁰ A prática da gravura também é deixada de lado nesse período, devido ao mesmo motivo, conforme relata a seguinte carta, ainda de janeiro de 1803:

Você me diz que não tenho gravado. Não mais me contenta tanto gravar. Eu não tenho mais um momento para mim, mas estou acostumado a viver apressado e isso dá à velhice certo ar de juventude [*verdeur*], que engana o tempo e as épocas. Você tem um cumprimento a me fazer,

⁶⁸⁸ “Le livre a tout payé, ma chère amie, je n’ai plus de dettes et j’espère que mon revenu suffira pour l’établissement que je suis obligé de faire. (...) C’est une bien bonne chose que d’écrire des voyages; j’ai gagné beaucoup d’argent et tout ce qui m’a entourné en a fait de même. Je ne sais comment cela se fait, mais le succès de mon livre augmente chaque jour. Je dois cela, je crois, à son extrême simplicité.” *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 19 nivoso, ano XI, 9 de janeiro [1803].

⁶⁸⁹ “Il est bien vrai que j’ai une superbe place, que tout le monde a été bien aise que je l’eusse, qu’elle ne me sort pas de mes goûts, qu’elle me payera de la dépense à laquelle elle m’oblige, qu’elle ne change rien à mon existence ordinaire et qu’il n’y a plus de raison pour que j’aie un instant de vide dans toute l’année.” *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 19 nivoso, ano XI, 9 de janeiro [1803].

⁶⁹⁰ Denon irá rever Isabella no verão de 1805, em uma de suas viagens à Itália a serviço de Napoleão, conforme é descrito pela correspondência do período: “Ma chère Bettine, je suis sorti de chez toi avec un sentiment profond de mélancolie, comme lorsqu’est fini tout ce qu’on avait espéré de bonheur, comme toutes les fois que je t’ai quitté.” Udine, 3 de agosto de 1805. *Lettres à Bettine*...op. cit. Eles se encontraram mais uma vez, em 1817, em uma viagem de Isabella a Paris.

ontem fui feito membro do Institut. Veja você que as honras caminham sempre com a fortuna. Entretanto, preciso nesse momento ser ainda mais amado, pois podem começar a me invejar.⁶⁹¹

Em uma perspectiva mais psicanalítica, a ideia de juventude [*verdeur*] aqui manifestada por Denon é bastante representativa de seu anseio pela imortalidade. Como vimos no primeiro capítulo, as coleções típicas da nobreza do século XVIII podem ser relacionadas a esse sentimento de temeridade em relação ao fim, como uma tentativa de permanecer e resguardar o passado, considerado um verdadeiro tesouro, e transformado em peça de coleção.⁶⁹² Aqui, além de seu empenho em se fazer amar – preocupação presente ao longo de toda sua vida que inferimos ter sido iniciada como um hábito diplomático do início de sua carreira –, Denon faz uma afirmação perspicaz sobre a honrarias que vem recebendo, onde nos é permitido notar certa ambiguidade proveniente da palavra “fortuna” [*fortune*] que poderia designar tanto o recurso financeiro que vem recebendo em seu novo cargo quanto a sorte – ou ainda, o acaso – responsável por tais benefícios.

Aproximadamente um ano após sua nomeação, Denon endereça a Isabella uma carta notável onde descreve sua solicitude e fidelidade em relação a Napoleão:

Bonaparte dispõe de todos os meus momentos, dando-me uma colocação que amo e me ordenando a todo o momento alguma pequena coisa que é necessário que eu faça rapidamente. (...) É raro poder gostar muito de homens grandiosos, mas lhe garanto que quanto mais eu o vejo, mais eu o amo. Eu fico feliz que a última época da minha vida seja consagrada a um ser tão distinto. É uma *estrela ardente* que revive minha alma. Fico orgulhoso de ouvi-lo e de ser, algumas vezes, ouvido. É a única infidelidade que cometi contra você, mas eu a conheço, se você estivesse em meu lugar, não faria diferente. (...) É preciso que você saiba que, quando me liguei [*épousai*] a Bonaparte, renunciei, portanto, à escolha do momento de fazer minha vontade.⁶⁹³

⁶⁹¹ “*Tu me dis de ne pas trop graver. Je ne suis plus assez heureux pour graver. Je n’ai plus un moment à moi mais je me suis accoutumé à vivre pressé et cela donne à la vieillesse un certain air de verdeur qui trompe le temps et les époques. Tu as un compliment à me faire, je suis d’hier membre de l’Institut. Tu vois que les honneurs marchent toujours avec la fortune. J’ai cependant encore plus besoin d’être aimé puisqu’on peut commencer à m’envier.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 9 pluviôse, ano XI, 29 de janeiro [1803].

⁶⁹² Starobinski, 1789...op. cit.

⁶⁹³ O grifo é nosso. “*Bonaparte a disposé de tous mes moments en me donnant une place que j’aime et m’ordonnant à tout moment quelque petite chose qu’il faut que je fasse de suite. (...) Il est rare de pouvoir aimer beaucoup les très grands hommes mais je t’assure que plus je vois celui-là, plus je l’aime. Je me trouve heureux que la dernière époque de ma vie soit consacrée à un être si distingué. C’est un astre brûlant qui ravive mon âme. Je suis tout fier de l’entendre et d’en être quelquefois écouté. C’est la seule infidélité que je t’aie faite, mais je te connais, si tu étais à ma place, tu m’en ferais bien d’autres.* (...) Il

Esse excerto confirma sua admiração por Napoleão, muitas vezes tachada de oportunista, já manifesta em seu *Voyages dans la Basse et la Haute Égypte*. Em sua obra dedicada a David, Delécluze comenta o fascínio do *premier peintre* por Bonaparte, nos permitindo realizar uma aproximação entre esse personagem e Denon. No seguinte excerto, o artista comenta sobre a magnífica frente de Napoleão, ao realizar um de seus primeiros retratos, bela “*comme l’antique*”: “meus amigos, esse é um homem ao qual teriam sido levantados altares na antiguidade, sim, meus amigos, sim, meus caros amigos! Bonaparte é meu herói!” Delécluze descreve o pintor J. L. David, ainda que rígido republicano na teoria, “sempre cortejando o poder, sendo quão absoluto ele fosse”, característica ambígua de muitos franceses – como Denon – que, valendo-se da definição de Chateaubriand: “são republicanos em suas opiniões, mas monarquistas por seus costumes”.⁶⁹⁴

O aspecto monarquista de David é comparável ao de Denon e elucida as consequências – e confusões – ideológicas das rápidas mudanças políticas ocorridas no período, quando a clareza que atualmente possuímos das disparidades entre os dois momentos não era tão facilmente alcançada pelos contemporâneos. Ainda segundo o testemunho de Delécluze:

Pode-se dizer até mesmo, com sinceridade, que ele não percebeu a transformação de suas ideias de costumes, ele havia retomado em sua linguagem e suas maneiras os hábitos da *politesse*, que aliás lhe eram naturais, e em seu casaco de seda, suas fivelas e sua espada amarrada, era impossível reencontrar o republicano de 93, tanto David havia despojado de fato o homem daquela época.⁶⁹⁵

Por fim, a imagem da “*estrela ardente*” evocada por Denon no excerto anterior de sua carta com Isabella nos remete à representação mais emblemática de Luís XIV, o Rei Sol, e prenuncia uma das facetas de sua administração no Louvre de Napoleão.

faut que tu saches que, lorsque j’épousai Bonaparte, je renonçai dès lors à choisir le moment de jamais faire ma volonté.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 14 brumário, ano XII, 6 de novembro [1803].

⁶⁹⁴ “*Enfin, dit-il, mes amis, c’est un homme auquel on aurait élevé des autels dans l’antiquité, oui, mes amis, oui, mes chères amis! Bonaparte est mon héros!*” Delécluze, op. cit., p.203-4; “*toujours allant au-devant du pouvoit, quelque absolu qu’il fut*”. Ibid., p.233.

⁶⁹⁵ “*L’on peut même dire si sincère, qu’il ne s’aperçut pas de son changement d’idées et de costume. Il avait repris dans son langage et ses manières les habitudes de politesses qui d’ailleurs lui étaient naturelles, et sous son habit de soie, avec ses boucles et son épée à noeud, il était impossible de retrouver le républicain de 93, tant David avait dépouillé en effet l’homme de cette époque.*” Delécluze, op. cit., p.235.

A análise da correspondência administrativa de Denon como Directeur des Musées permite a imersão nos mecanismos do circuito artístico do período e a compreensão de sua íntima relação com o poder. O *corpus* da correspondência aqui analisada foi reunida na edição de 1999 organizada por Marie-Anne Dupuy, Isabelle le Masne de Chermont e Elaine Williamson, e compreende tanto as cartas mantidas nos Archives des Musées Nationaux quanto nos Archives Nationales da França.⁶⁹⁶ Os destinatários são variados, desde artistas, escultores e arquitetos particulares, autoridades estatais como o Ministro do Interior e o Intendente da Casa de Napoleão, até o próprio imperador, permitindo-nos testemunhar as diversas questões com as quais Denon lidava como diretor. A análise também mostra que Denon de fato possuía uma influência direta em relação a Napoleão, ainda que respondendo às estruturas hierárquicas do Império, como atestam as inúmeras mediações realizadas pelo Ministro do Interior, um de seus principais destinatários.⁶⁹⁷

O museu e as artes plásticas fizeram parte do governo napoleônico como conferidores de legitimidade e formadores de sua imagem pública. O recurso simbólico das imagens, monumentos e festividades são um aspecto fundamental do governo de Napoleão, que muitas vezes fez uso de temas tradicionais para evocar uma memória afetiva da população, buscando aumentar assim sua popularidade e ao mesmo tempo moldar as sensibilidades coletivas em seu proveito. Vivant Denon foi uma peça-chave nesse processo, pois, conforme demonstra sua correspondência, coordenava simultaneamente inúmeros projetos, materializando esse aspecto da política napoleônica.

Suas tarefas englobavam ainda o cuidado com o transporte e o recebimento das obras adquiridas, juntamente com uma comissão responsável pela recuperação dos objetos vindos da Itália, criada por Bonaparte em 1801, e que velava pela sua conservação – em 1803, Denon coordena, por exemplo, a chegada da Venus Médici, um dos eventos mais aclamados do ano. Além disso, a organização de exposições e dos

⁶⁹⁶ Ao citar tais documentos, utilizaremos a referência fornecida pela edição aqui consultada, ou seja, apontaremos se se trata do corpus 1 ou 2 da correspondência, seguido pelo número de classificação da carta – precedido pela sigla AN no caso daquelas do Archives Nationales, e somente “n.” para as demais – e sua data.

⁶⁹⁷ A relevante influência de Denon é também comentada por Delécluze, op. cit., p.317-20.

Salons também ficavam sob sua responsabilidade, assim como a produção de tapeçarias e medalhas comemorativas.⁶⁹⁸ Seu conhecimento de numismática fora aperfeiçoado em suas descobertas arqueológicas na Itália, fazendo que ele possuísse, portanto, meios de opinar tanto sobre a temática das moedas cunhadas em honra do Imperador – ele traça, inclusive o esboço de algumas – quanto na aquisição de peças de origem antiga para o museu.⁶⁹⁹ O incentivo para a criação de uma escola de mosaico também foi dado por Denon, que argumentara em seu favor tratando da importância dessa técnica na Antiguidade italiana e de como, com sua resistência ao tempo, contribuiu para eternizar a glória das artes de sua época.⁷⁰⁰

A realização dos monumentos para a cidade de Paris também era responsabilidade de Denon, que coordena, por exemplo, a realização da Coluna Vendôme, decidindo sobre sua composição, como as inscrições e os baixos-relevos contidos nela. Outros importantes monumentos sobre os quais houve influência direta de Denon foram o Elefante de Bronze da Bastilha⁷⁰¹ e o Arco do Triunfo do Carrousel – este decorado com representações da grandiosidade do exército napoleônico. O trecho em que trata dessa realização é um exemplo de sua influência e encontra-se na carta dirigida a Napoleão em junho de 1806:

Eu indiquei os quatro principais eventos da última campanha para os quatro principais baixos-relevos;⁷⁰² eu submeto à escolha de Vossa Majestade seis outros temas para os dois baixos-relevos laterais. (...) Em relação à estátua de Vossa Majestade, que sobre uma carruagem de triunfo deve coroar o edifício, eu teria a honra de lhe propor, Sire, de colocar os quatro cavalos de Veneza. Jamais uma ocasião tão bela se apresentará para consagrar esse troféu.⁷⁰³

⁶⁹⁸ A apropriação das antigas manufaturas reais de Gobelins, tanto quanto a de Sèvres, de porcelanas, serviria para popularizar ainda mais a imagem de Napoleão, aproximando-se dos antigos governos reais que já utilizavam esse artifício.

⁶⁹⁹ Ao intendente geral, escreve: “*Je reviens de Elbenig où j’ai vu le médailler dont vous m’aviez fait l’honneur de m’envoyer le catalogue; il n’est composé que de quelques médailles antiques fort ordinaires, d’un assez grand nombre de médailles du Bas-Empire, qui n’ont de curiosité que d’avoir été trouvées dans le parc, apportées des excursions des anciens habitants, le reste n’est composé que de monnaies prussiennes et polonaises fort ordinaires.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées*, op. cit. Corpus 1 [n.1142, 13 de junho de 1807].

⁷⁰⁰ Ibid., corpus 1 [n.1897, 29 de agosto de 1810].

⁷⁰¹ O grandioso projeto, no entanto, nunca foi terminado. Apenas uma estrutura de madeira foi construída – cuja imagem foi imortalizada por Victor Hugo em os Miseráveis. Para detalhes deste projeto cf. Ibid., corpus 1 [n.1830, 29 de junho de 1810].

⁷⁰² Os temas por fim escolhidos são relatos dispostos em uma forma circular: a entrada em Viena, a Paz de Presbourg, a capitulação diante de Ulm, a Batalha de Austerlitz, o encontro entre os dois imperadores e a entrada em Munique. Ibid., corpus 1 [n.993, 7 de agosto de 1806].

⁷⁰³ “*J’ai indiqué les quatre principaux événements de la dernière campagne pour les quatre principaux bas-reliefs; je soumetts au choix de Votre Majesté six autres sujets pour les deux bas-reliefs latéraux. (...) Relativement à la statue de Votre Majesté, qui sur un char de triomphe doit couronner l’édifice, j’aurai*

E termina a carta afirmando: “e ousou garantir que ele ultrapassará em perfeição e magnificência o monumento de Trajano, que fez a admiração de vinte séculos”.⁷⁰⁴ Os cavalos de São Marco também serão inseridos na composição do monumento, desempenhando o papel de troféus das conquistas e sendo associados, dessa forma, à imagem de Napoleão. A comparação com o Arco de Trajano representa, por sua vez, a aproximação entre a grandiosidade e imortalidade da Antiguidade clássica – tão bem conhecida por Denon – e a grandiosidade da nação francesa sob o domínio napoleônico. Voltaremos a tratar desse assunto logo adiante.

A rara experiência de Denon como artista, *amateur*, diplomata e *courtisan* lhe permitiu prover ao Museu Napoleão não somente suas obras de arte mais preciosas, mas inscrever em suas fundações o poder de seu soberano. Se, por um lado, ele dá continuidade ao projeto nacional, racionalista e universalizante da Revolução, por outro ele se alinha aos constantes esforços da monarquia dos séculos anteriores, evocando exemplos que vão de Richelieu a Colbert.⁷⁰⁵ O uso da propaganda política em sua administração – já existente mesmo antes da Revolução ou do reinado de Luís XIV – foi elevado a um novo patamar devido a sua amplitude e à multiplicidade das atividades desenvolvidas no âmbito do museu, seu valor pedagógico e sua exatidão narrativa.

Logo nos primeiros dias de seu novo cargo, Denon escreve ao Ministro do Interior reclamando do descaso em relação às obras e da situação atual do museu, cujo espaço expositivo encontrava-se restrito. Na carta do dia 7 de dezembro de 1802, ele requer a desocupação de duas salas que então eram ocupadas pelo Institut:

Quando da formação do Instituto Nacional, o Museu Central não tinha ainda sido enriquecido pelas numerosas obras-primas da Antiguidade em escultura e das obras-primas da pintura moderna devido às conquistas do Primeiro Cônsul. Nessa época, a administração do museu, acreditando que o local que possuía era mais do que suficiente para a exposição de quadros,

l'honneur de vous proposer, Sire, d'employer les quatre chevaux de Venise. Jamais plus belle occasion ne se présentera de consacrer ce trophée.” Ibid., corpus 1 [n.927, 15 de junho de 1806]. A imagem de Napoleão nu esculpida por Chaudet, inspirada pela atlética escultura do *Apolo Belvedere*, constrangeu o imperador, que decidiu não inseri-la na composição.

⁷⁰⁴ “*et j'ose assurer qu'il surpassera en perfection et en magnificence celui de Trajan qui a fait l'admiration de vingt siècles.*” Ibid.

⁷⁰⁵ Sylvain Laveissière, “Denon, les arts et les artistes du ‘Siècle de Napoléon’”. In: *Correspondances...op. cit.*, p.19.

deixou serem tomados, seja por descuido ou movido a complacência, dois cômodos que são agora de absoluta necessidade para esse estabelecimento.⁷⁰⁶

Durante o período do Diretório, a política administrativa dos museus encontrava-se bastante desorganizada, ainda que ampliada consideravelmente desde sua abertura em 1793. Muitas obras não eram expostas e encontravam-se acumuladas em espaços inutilizados do palácio. Não havia um inventário completo, o que colocava a segurança da coleção em risco, tendo em vista que os funcionários não possuíam posição ou salários devidamente definidos. Além disso, a conservação das peças era mal realizada e não havia cuidado específico com as obras em exposição, que ficavam à mercê dos danos causados pelos visitantes. Nesse período, o Louvre abrigava ainda muitos alojamentos de artistas, instituições ligadas às artes como o próprio Institut, e imensos depósitos de obras.⁷⁰⁷ Assim, quando Napoleão chama Vivant Denon para dirigir o museu, seu objetivo é organizar a instituição e transformá-la num espaço exclusivamente expositivo, um templo dedicado às artes, mas também à ideologia de seu governo.⁷⁰⁸

Nos primeiros anos de sua atividade como diretor, Denon já expressava seu profundo conhecimento em relação às coleções europeias, tanto públicas quanto privadas, comparando-as e comentando sobre a proeminência das peças adquiridas pelo Louvre nos últimos anos. Seu objetivo de engrandecimento do museu é sentido na maioria das cartas, que sempre exaltam a necessidade da aquisição de peças e de investimentos na instituição.

⁷⁰⁶ “Lors de la formation de l’Institut National, le Musée Central n’avait pas été enrichi des nombreux chefs-d’oeuvres de l’antiquité en sculpture et de chefs-d’oeuvre de la peinture moderne dus aux conquêtes du premier Consul. A cette époque, l’administration du musée, croyant que le local qu’elle possédait étoit plus que suffisant à l’exposition de tableaux, se laissa prendre, soit insouciance ou complaisance déplacée, deux pièces qui sont maintenant d’une absolue nécessité à cet établissement.” Vivant Denon *Directeur du Musée...* op. cit. Corpus 1 [n.14, 7 de dezembro de 1802]. Em fevereiro de 1806, ele retomará a questão escrevendo a M. Fontaine, arquiteto de Napoleão, exigindo novamente que salas legadas ao Institut e à École de dessin sejam disponibilizadas para o armazenamento das obras vindas da Itália. Ibid., corpus 1 [n.797, 13 de fevereiro de 1806].

⁷⁰⁷ Cf. Jean Tulard, “Y eut-il une politique artistique de Napoléon?”. In: Vivant Denon, *Directeur des Musées Sous le Consulat et l’Empire. Correspondances 1802-1815* (Edição de Marie-Anne Dupuy). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999. A leitura da correspondência administrativa do Louvre organizada por Cantarel-Besson, ainda que não seja fonte principal deste trabalho, ofereceu um importante panorama da situação do museu no período estudado, permitindo-nos corroborar muitas das informações oferecidas pela bibliografia secundária utilizada: Yveline Cantarel-Besson (Org.). *La naissance du musée du Louvre – La politique muséologique sous la Révolution d’après les archives des musées nationaux*. Paris: Réunion des musées nationaux, 1981.

⁷⁰⁸ Em 1806, o Institut deixa o palácio; no ano seguinte, é a vez dos artistas e suas instalações serem realocadas, inclusive aquelas de David. Em 1807, a área de depósito do museu é transferida, também por sua sugestão, ao edifício da antiga tipografia de Didot.

O conhecimento de que dispunha a respeito do sistema de concursos desenvolvido durante a Revolução também lhe será útil nesse período, ainda que por pouco tempo. Após ter organizado alguns projetos destinados a celebrar a Paz de Amiens e a Concordata,⁷⁰⁹ escreve a Napoleão, afirmando: “É necessário acabar com os concursos, onde só há ignorantes que encorajam e parecem sempre fazer caridade às artes.”⁷¹⁰ Seu objetivo com essa proposição é deixar de ocupar as salas do museu com produções que considera medíocres adquirindo obras de bons artistas, que receberiam as devidas gratificações, sendo assim necessária uma reestruturação do sistema de encomendas:

Creio, Sire, que seria mais útil, mais encorajante, mais digno do senhor, fazer doações proporcionais ao mérito dos autores, comprar alguns quadros que agradam ao senhor e continuar a ordenar ao governo os temas históricos que devem ser caros à nação para conservar a memória e sobre os quais é útil exercitar os talentos que particulares não podem pagar. Esse método seria brilhante, vantajoso e de maneira alguma descomedido.⁷¹¹

Nessa afirmação, Denon enfatiza a realização de obras com temática histórica para perpetuar e valorizar a memória nacional; aqui, fica claro que a arte é vista como utilidade – a palavra “útil” é usada duas vezes nesse pequeno excerto – para a realização de suas finalidades. Portanto, a exaltação da pintura nacional é atrelada aos seus objetivos ideológicos e políticos.

Esse tema é bastante recorrente durante toda a correspondência; a valorização da escola francesa de pintura é um dos pontos marcantes da administração de Denon.⁷¹² Além do estímulo aos artistas nacionais e da aquisição de suas obras, que “ilustraram a

⁷⁰⁹ Cf. *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.23, 18 de dezembro de 1802]. O concurso teria como comissão julgadora inúmeros artistas, arquitetos e escultores, entre eles David, Girodet, Chaudet, Percier e Millin.

⁷¹⁰ “Il faut cesser les concours où il n’y a que les ignorants qui mettent les encouragements qui semblent toujours donner la charité aux arts.” Ibid., corpus 2 [n.4, 25 de janeiro de 1803].

⁷¹¹ “Je crois donc, Sire, qu’il serait plus utile, plus encourageant, plus digne de vous, de faire des dons gratuits proportionnés au mérite des auteurs, d’acheter quelques tableaux qui vous plairaient et de faire continuer d’ordonner par le gouvernement les sujets historiques dont il doit être cher à la nation de conserver la mémoire et sur lesquels il est utile d’exercer les talents que les particuliers ne peuvent payer. Cette méthode serait brillante, avantageuse et point exorbitante” Ibid., corpus 2 [n.23, 25 de setembro de 1804].

⁷¹² No primeiro capítulo, tratamos do contato de Denon com os colecionadores venezianos e outras figuras influentes no mercado de arte italiano, que tinham como prerrogativa de suas coleções a valorização da Escola nacional de pintura. Segundo Francis Haskell, essas figuras tiveram um importante papel na definição dos gostos, influenciando amplamente o colecionismo de seu tempo. Haskell, *Mecenas e Pintores...* op. cit.

Franca, sua pátria, na carreira das artes”,⁷¹³ foram também encomendados bustos dos grandes pintores para a decoração da Grande Galeria do Museu, além da atenção dedicada aos *Salons*, cujas obras eram selecionadas ou mesmo encomendadas cuidadosamente por Denon.⁷¹⁴ Seu intuito é associar a glória política da nação com o desenvolvimento técnico, científico e artístico. Sobre o Salão de 1808, escreve: “Sire, o Salão abrirá amanhã. A partir de tudo o que foi reunido, ousou assegurar à Vossa Majestade que, a todas as glórias que trouxe a seu século, sua generosidade protetora e paternal acaba de incluir a de ter lhe oferecido uma época bastante notável para as belas artes.”⁷¹⁵ Tanto este, como o Salão seguinte, de 1810 – que apresentou, por sua vez, oitocentos quadros – foram de um sucesso estrondoso, em que se reconheceu a participação de Denon.⁷¹⁶

Além da evocação paternalista do governo de Bonaparte, Denon ressalta, tanto na carta citada acima como em várias outras, as qualidades de inúmeros pintores franceses de seu tempo, comentando sua obra, sua produtividade e o grau de satisfação do museu (ou seria sua própria?) em relação a elas. Porém, suas considerações sobre os estilos não se resumiram à avaliação dos artistas contemporâneos; ao contrário, Denon utilizará a narrativa das artes do passado a favor do engrandecimento do museu e, consequentemente, da nação francesa.

Ainda no início de sua administração, Denon anuncia ao então Primeiro Cônsul qual será o programa que pretende seguir no tocante à exposição e organização das obras no museu: “Na primeira vez que o senhor atravessar a galeria, espero que perceba que essa intervenção já possui um caráter de ordem, de instrução e classificação. Eu continuarei nesse mesmo espírito por todas as escolas, e em alguns meses, percorrendo a galeria, poder-se-á fazer, sem perceber-se, um curso histórico da arte da pintura.”⁷¹⁷ Essa afirmativa retoma alguns conceitos já trabalhados nos capítulos anteriores, típicos

⁷¹³ Nessa carta cita Lebrun, Poussin, Vouet, Mignard e Bourdon “(...) *ont illustré la France, leur patrie, dans la carrière des arts*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.78, 17 de Marco de 1803].

⁷¹⁴ Ibid., corpus 1 [n.74, 5 de março de 1803].

⁷¹⁵ “Sire, le Salon va s’ouvrir demain. D’après tout ce qui est rassemblé, j’ose assurer à Votre Majesté qu’à toutes les gloires qu’elle a attachées à son siècle, sa munificence protectrice et paternelle vient d’ajouter encore celle de lui avoir donné une époque bien prononcée aux beaux-arts.” Ibid., corpus 2 [AN 75, 13 de outubro de 1807] Cita nessa mesma carta, as belas obras realizadas por alguns artistas, como Girodet, Gros, Gérard, Vernet, Guérin, Prud’hon e David.

⁷¹⁶ Chatelain, op. cit.

⁷¹⁷ “La première fois que vous traverserez la galerie, j’espère que vous trouverez que cette opération porte déjà un caractère d’ordre, d’instruction et de classification. Je continuerai dans ce même esprit pour toutes les écoles, et dans quelques mois, en parcourant la galerie, on pourra faire sans s’en apercevoir un cours historique de l’art de la peinture.” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 2 [AN 3, 1 de janeiro de 1803].

do pensamento iluminista e desenvolvido pelos teóricos que se debruçaram sobre o tema do museu na virada do século XVIII para o XIX, representada aqui pela tríade *ordem, instrução e classificação*. Podemos destacar ainda a utilização da expressão *curso histórico da arte da pintura*, que reflete seu conhecimento das novas teorias sobre uma história da arte e sua importância no espaço do museu.

O interesse particular de Denon sobre os artistas primitivos também é revelador de seu importante aspecto como colecionador, que é justamente esse olhar para a narrativa histórica da pintura. Tratando da célebre coleção italiana denominada Baldinucci, afirma: “Essa coleção anunciada como sendo aquela que formou Baldinucci, *connoisseur* erudito ao qual devemos uma história da pintura bastante estimada.”⁷¹⁸ Em outros momentos Denon continua comentando sobre a importância da aquisição de obras que indiquem esse processo de desenvolvimento das artes. Sobre obras italianas adquiridas para o museu, escreve ao Ministro do Interior:

Quando essas pinturas chegarem a Paris, Senhor, eu as reunirei com os inúmeros quadros da escola alemã e flamenga dos séculos XIV e XV que já estão no museu, e não duvido que sua exposição em um cômodo particular interesse vivamente aos artistas, ao indicar o ponto de onde a pintura partiu para produzir as maravilhas e a época do esplendor das artes na Itália.⁷¹⁹

Essa ideia se repete em várias cartas, visando aperfeiçoar a coleção imperial “que é agora [trata-se do ano de 1812 nesta carta] a mais magnífica reunião da Europa mas à qual, entretanto, falta ainda esse elemento erudito e histórico que constitui realmente um museu.”⁷²⁰ Sua visão de expografia, noção tanto estética quanto narrativa da organização das obras no espaço expositivo, contribuiu fortemente para seu legado na prática da curadoria de arte de todo o século XIX. Seu conhecimento das teorias de eruditos como Winckelmann é aqui reproduzido, juntamente com seu extenso conhecimento das produções e coleções italianas.

⁷¹⁸ “Cette collection annoncée pour être celle que forma Baldinucci, *savant connoisseur* à qui l’on doit une histoire de la peinture fort estimée.” Ibid., corpus 1 [n.86, 21 de março de 1803].

⁷¹⁹ “Lorsque ces peintures seront arrivés à Paris, Monseigneur, je les réunirai à plusieurs beaux tableaux de l’école allemande et flamande du 14 et 15^{ème} siècles qui sont déjà au musée, et je ne doute point que leur exposition dans une pièce particulière n’intéresse vivement les artistes en ce qu’elle leur indiquera le point d’où la peinture est partie pour produire des merveilles et l’époque de la splendeur des arts en Italie.” Ibid., corpus 1 [n.2233, 22 de outubro de 1811].

⁷²⁰ “qui maintenant est bien la plus magnifique réunion de l’Europe mais à qui cependant il manque encore cette partie érudite et historique qui constitue réellement un musée.” Ibid., corpus 1 [n.2356, 9 de março de 1812]

Denon também se corresponde com inúmeros particulares e princípios nas transações envolvendo a aquisição de coleções, como no caso da coleção Giustiniani de Roma.⁷²¹ Em outras ocasiões, vale-se de sua rede de amizades e influência para negociar e concluir compras, como no caso da importante coleção Baldinucci, tratada em muitas cartas desde 1803 e finalizada por fim em janeiro de 1806. Essa coleção, correspondente a quatro volumes de desenhos de inúmeros artistas, desde Cimabue e Giotto, revela tanto o interesse de Denon pelos já citados primitivos italianos – cuja presença na coleção do Louvre é obra de sua influência direta, pois tais artistas ainda não possuíam muito prestígio no período – quanto seu cuidado com as questões de conservação do material e sua autenticidade.⁷²² Outra coleção italiana que Napoleão adquiriu para o museu através da mediação de Denon é a importante coleção Borghese, que continha peças bastante famosas, como o mármore do *Gladiador*, adquirida do príncipe Camilo Borghese, marido de Paulina e cunhado de Bonaparte.⁷²³ A facilidade de diálogo com os colecionadores, bem como o conhecimento das obras presentes na mais diversas coleções italianas, são demonstrados em inúmeras cartas. Em outubro de 1808, escreve ao Imperador:

Sire, percorrendo da última vez sua galeria de obras-primas da Antiguidade, o senhor teve a bondade de me questionar se ainda existia na Europa algum belo monumento de escultura; eu tomei a liberdade de enviar a Vossa Majestade uma nota daquilo que se poderia demandar de Florença, sem destruir a alta reputação que essa rica coleção goza na Europa há dois séculos.⁷²⁴

⁷²¹ Escreve ao príncipe Giustiniani “(...) *pour obtenir de la cour de Rome la sortie de votre précieuse collection de tableaux et de statues antiques.*” Ibid., corpus 1 [n.34, 16 de janeiro de 1803].

⁷²² Ao escrever a M. Fabre, ex-pensionista da Académie de France em Roma, afirma: “*Je suis informé par le premier secrétaire de notre législation en Toscane, le citoyen Siméon, qu’on va vendre à Florence une collection des dessins originaux de tous les peintres, sculpteurs et architectes, depuis Cimabue et Giotto jusqu’en 1695. (...) Mais le point important est de constater l’originalité et l’état de conservation de chacun d’eux. J’ai pensé, Monsieur, qu’en raison de notre ancienne amitié, vous voudrez bien vous charger de faire cette examem.*” Ibid., corpus 1 [n.85, 21 de março de 1803].

⁷²³ Muitas cartas de 1807 tratam desse assunto. As obras chegarão a Paris ao longo dos próximos anos. Em carta ao ministro do interior: “*Le directeur certifie que, depuis le 14 octobre 1808 jusqu’au 16 février de la présente année, il a reçu par des envois successifs la totalité des objets d’antiquité tels que statues, hermès, bas-reliefs, trépieds, sarcophages, colonnes etc. Qui composent la collection de la villa Borghèse et que le gouvernement français a acquis de Son Altesse Impériale le prince Borghèse.*” Ibid., corpus 1 [n.2842, 2 de junho de 1813].

⁷²⁴ “*Sire, en parcourant dernièrement votre galerie des chefs-d’oeuvre de l’antiquité, vous eûtes la bonté de me demander s’il restait encore en Europe quelques beaux monuments de sculpture; je prends la liberté d’envoyer à Votre Majesté une note de ce que l’on pourroit demander au musée de Florence sans détruire la haute réputation dont jouit en Europe cette riche collection depuis deux siècles.*” Ibid., corpus 1 [n.1527, 31 de outubro de 1808]. A lista refere-se a obras da coleção Médici, que entraram para os Uffizzi somente em 1770, sendo por isso que Denon não considera sua tomada como um ato tão grave.

Denon demonstra estar a par da complexa rede de circulação de obras italianas pela Europa. Além de suas viagens e da aquisição de obras no mercado italiano antes da Revolução alcançar a península, sua participação no mercado de arte em Paris lhe rendeu uma extensa experiência no tocante ao reconhecimento da importância das obras e ao estabelecimento de seu valor financeiro. Em toda a correspondência administrativa, é ele que define os valores das encomendas e os discute com o ministro do interior, o intendente geral ou até mesmo com o imperador. Ele também possui todo o tipo de informações sobre o dinheiro que o museu tem em caixa e opina sobre os preços sugeridos quando se trata da aquisição de obras ou do montante pago aos artistas.⁷²⁵ Em inúmeras cartas, Denon demonstra possuir consciência da atribuição de valor comercial à obra de arte, típica do início do século XIX, tendência já comentada no capítulo anterior. Em 1811, ao tratar de alguns quadros prospectados em Milão, afirma ao intendente geral que sua importância não se dá “somente como beleza, mas eu diria mesmo como valor no comércio.”⁷²⁶ Esse conhecimento do mercado é utilizado como argumentação a favor da retirada das obras de circulação e sua consequente salvaguarda no museu, visto que, se permanecerem dispersos, iriam se tornar objeto de especulação e acabariam por desaparecer da vista do público.⁷²⁷

Denon, prospector de obras de arte

A política de pilhagens institucionalizadas praticadas durante o governo de Napoleão foi bastante polêmica desde seu surgimento, ainda no Diretório. A ideia de um prejuízo causado pela separação das obras de seu contexto original de produção foi

⁷²⁵ Ao tratar com o imperador de uma pintura antiga conhecida como *Noce Aldobrandin*, Denon comenta sobre a dificuldade de lhe estabelecer um preço devido ao fato de não ter outros pontos de comparação: “*Relativement au prix, n’ayant point d’objet de comparaison et ce genre de curiosité n’existant que dans le cabinet de Portici et n’ayant jamais été en vente, l’appréciation en reste absolument arbitraire et cette peinture peut être estimée également 20.000 ou 40.000 (F)*. Ibid., corpus 1 [n.2029, 22 de março de 1811].

⁷²⁶ “*seulement comme beauté, mais je dirai même comme valeur dans le commerce.*” Ibid., corpus 1 [n.2356, 9 de março de 1812].

⁷²⁷ “*Ces monuments doivent étre conservés, et auparavant de vendre il est absolument indispensable de les enlever, car si on ne le faisait, des spéculations avec une seule de ces fresques retireraient plus que le prix de leur acquisition; le gouvernement se trouverait privé de chefs-d’oeuvres et taxé d’insouciance pour des ouvrages aussi précieux.*” Ibid., corpus 1 [n.2375, 17 de março de 1812]. A carta do dia 23 de janeiro de 1812 é bastante exemplar, pois nela Denon utiliza justamente esses argumentos ao citar uma série de *palais* romanos visitados, cujas peças antigas “*d’un moment à l’autre peuvent étre à vendre*”, entre eles o Gabinete Bórgia, a Coleção Braschi, o Palácio Barberini, a Vila Ludovisi, o Palácio Massini e a Casa Spada. Ibid., corpus 2 [AN 96, 23 de janeiro de 1811].

uma das mais desenvolvidas pelos críticos desta prática e teve em Quatremère de Quincy seu maior expoente.⁷²⁸ Quatremère, às vésperas do processo de restituição de obras de arte que se deu com a Restauração, escreveu, em 1815, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*, onde critica as espoliações realizadas desde a Revolução, que já havia condenado em uma série de cartas que escreveu da prisão, durante o Terror, editadas posteriormente sob o título *Lettres à Miranda*.⁷²⁹

Em seus escritos, Quatremère argumenta que os gregos só alcançaram um patamar tão elevado na produção artística porque a arte era vista como algo necessário. No mundo antigo, isso a que ele chama de “necessidades” artísticas não possuía somente causas sociais; tais necessidades eram também estimuladas e recompensadas pela sociedade. Assim, afirma “A forma de cada sociedade política precede, em cada país, o desenvolvimento das artes da imitação”.⁷³⁰ A utilidade moral das obras, ou seja, sua aplicação em algo nobre e determinado, seria a mais importante das condições necessárias aos artistas e ao *amateur* para produzir e para julgar, tanto quanto para o público poder usufruir delas verdadeiramente: essa vocação é chamada de a “destinação moral” das obras. Para ele, o acúmulo de obras e objetos realizados pelos franceses – tanto no âmbito privado quanto no público, que considera sua extensão – tem como razão somente cultivar o gosto dos *amateurs* e não promover o verdadeiro gosto entre o público e os artistas, aquele baseado no sentimento e em sua íntima relação com a sociedade: “Aquilo que foi feito sem o sentimento moral de uma destinação útil é recebido e julgado da mesma maneira como são apreciados todos os tipos de objetos inúteis.”⁷³¹ Afirma ainda que o espírito crítico, “*stérile et froid*”, excessivamente racional, também é consequência desses acúmulos abusivos, contribuindo para a destruição do gosto e do sentimento; do “*je ne sais quoi*” de uma obra, como ele mesmo refere: “A mania das coleções, e o excesso das obras destinadas a sua ampliação, tem

⁷²⁸ Quatremère de Quincy, nascido em Paris, ingressou ainda bastante jovem no ateliê do escultor G. Costeau, onde tomou as primeiras lições sobre arte e teve contato com os teóricos da época como Winckelmann e Diderot. Também realizou viagens pela Itália, nas quais desenvolveu um profundo interesse pelos ideais neoclássicos, que defendeu até o fim de sua vida. Envolveu-se politicamente com a Revolução Francesa e se engajou nos projetos artísticos e arquitetônicos revolucionários. Porém, foi associado a uma ala menos radical e preso durante o Terror, em 1794. Depois de anos exilado, retornou a Paris em 1800, mas foi somente com a derrocada de Bonaparte que Quatremère ingressou novamente no cenário artístico como Secretário Perpétuo na Academia de Belas Artes.

⁷²⁹ Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art [suivi de] Lettres sur l'enlèvement des Ouvrages de l'art antiques à Athènes et à Rome*. Paris: Fayard, 1989.

⁷³⁰ “La forme de chaque société politique précède, en chaque pays, le développement des Arts d'imitation” Quatremère de Quincy, *Considérations morales...* op. cit., p.11.

⁷³¹ “Ce qui a été fait sans le sentiment moral d'une destination utile, est reçu et jugé de la manière dont s'apprécie en tout genre les objets inutiles” Ibid., p.37.

por inconveniente principal retirar das artes aquilo que é seu patrimônio legítimo, deserdá-las, por assim dizer, banindo-as de seu emprego político, religioso e moral.”⁷³²

Nesse sentido, as coleções e os museus seriam como um exílio para as obras, já que a fruição estética é uma das finalidades da arte, mas não a única. As galerias existentes deveriam contribuir para o ensino e aprendizagem da arte, do gosto, e contribuir para o talento dos artistas, mas nunca serem destinadas a se tornar meros objetos de gabinete, como temia David. Haveria ainda uma contradição inerente entre o espírito de conquista e o espírito de liberdade; o sentimento profundo diante de uma obra se perde quando ela é observada em meio aos acúmulos de uma coleção: “Aqueles que vão ver somente uma elite de obras-primas, rapidamente perderão o sentimento de seu valor. Essas obras-primas, apresentadas em grande número, correm o risco de parecer objetos vulgares, e o público irá lhes render menos admiração.”⁷³³ Por fim, afirma que a influência de obras de arte e monumentos sobre a memória e o entendimento muitas vezes precede ainda suas outras funções estéticas ou históricas. É nesse sentido que a retirada das obras de arte de seu local de origem representa a perda de todo o seu sentido mais profundo, que só pode ser entendido em diálogo com seu contexto de produção. E questiona: “Sim, os senhores transportaram a matéria; mas transportaram com ela esse cortejo de sensações delicadas, profundas, melancólicas, sublimes ou tocantes que espalhavam um tão vivo interesse pelas obras de um cinzel ou de um pincel?”⁷³⁴ Assim, para Quatremère, o deslocamento dos objetos e monumentos resultaria em uma reunião de fragmentos organizados em cronologia, sem vida, que só reconstituíriam sua origem na condição de representações mortas. E termina: “é matar a arte para fazer história; e não é sequer fazer dela a história, mas o epitáfio”.⁷³⁵

A França se defendera dessas acusações desde o ano II, por meio de discursos ideológicos que alegavam sua legitimidade moral, política e artística e da constatação de que os monumentos italianos encontravam-se em processo de decomposição na Itália, e que seriam melhor conservados para a posteridade se fossem levados a Paris. Um

⁷³² “La manie des collections, et l’abus des ouvrages qu’on destinerait à les grossir, ont pour inconvénient principal, d’enlever aux Arts ce qui est leur légitime patrimoine, de les déshériter, en quelque sorte, en les bannissant de tous les emplois politiques, religieux et moraux.” Ibid., p.38.

⁷³³ “Celui qui ne verra qu’une elite de chefs-d’oeuvres, perdra bientôt le sentiment de leur valeur. Ces chefs-d’œuvre, rassemblés en trop grand nombre, courront risque de paraître des objets vulgaires, le public leur portera moins d’admiration” Ibid., p.39.

⁷³⁴ “Oui, vous y avez transporté la matière; mais avez-vous pu transporter avec eux ce cortège de sensations tendres, profondes, mélancoliques, sublimes ou touchantes qui répandait un si vif intérêt sur les œuvres du ciseau ou du pincel? Ibid., p.48.

⁷³⁵ “c’est tuer l’art pour en faire l’histoire; ce n’est point en faire l’histoire, mais l’építáphe”.Ibid., p.48.

argumento tributário das Luzes também criticava a indolência e a superstição do povo italiano, inapto para resguardar as obras-primas do gênio e da razão. Essa visão de uma Itália supersticiosa, exótica e, em certos níveis, quase bárbara, está presente nos relatos de viagem escritos por Denon. Sua concordância com tais políticas, portanto, não é novidade.

No governo de Napoleão, Denon retomará esse discurso, posicionando-se a favor de tais práticas. Em outubro de 1802, ou seja, um mês antes de sua nomeação oficial para o cargo de Directeur Général, ele realizou um pronunciamento junto à Classe de Belas Artes do Institut National justamente defendendo as políticas de apropriação das obras de arte.

O pronunciamento foi editado sob o título: *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie*, e nele Denon se propõe a prestar contas sobre os recentes acontecimentos acerca do deslocamento dessas obras.⁷³⁶ Seu texto é exemplar, pois nele podemos observar inúmeros aspectos do discurso oficial que se desenvolvera desde o ano II e que foram trabalhados desde o segundo capítulo do presente estudo. Ele inicia tratando justamente das caixas remetidas da Itália a Paris que chegaram no comboio festivo para se juntar ao restante da coleção do Louvre. Nosso autor afirma com entusiasmo que nenhum dano às obras foi computado. O primeiro ponto de sua argumentação já está estabelecido: é a afirmação do destino (ou vocação) da França para a conservação dessas obras: “Ocupado, de uma só vez, de todos os tipos de glória, o herói de nosso século, em meio aos tormentos da guerra, exigiu de nossos inimigos os troféus da paz, e zelou pela sua conservação”.⁷³⁷

Nota-se que todo seu discurso é pautado por um tom político muito forte, embora esteja tratando de arte. O herói a quem se refere é Napoleão, que como vimos já gozava do prestígio como general associado à obtenção de glória por meio das artes. Nesse discurso, as obras foram demovidas de seu significado para passar a representar primeiramente os troféus das conquistas napoleônicas. Denon continua: “Milhares de manuscritos enviados por suas ordens vieram enriquecer nossas bibliotecas; um sem-número de quadros, baixos-relevos, retratos raros e preciosos, vasos, colunas, monumentos funerários, colossos e até rochas esculpidas atravessaram terras e mares

⁷³⁶ Dominique-Vivant Denon. *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie, prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national*. Paris, [s.d.].

⁷³⁷ “Occupé tout à la fois de tous les genres de gloire, le héros de notre siècle, pendant la tourment de la guerre, a exigé de nos ennemis les trophées de la paix, et a veillé à leur conservation.” Denon, *Discours sur les monuments...* op cit., p.71.

inimigos, cruzaram as montanhas, subindo nossos rios e canais e chegaram até nossas salas para elevar em eternos monumentos esses ricos despojos.”⁷³⁸ Para designar esses “ricos despojos”, Denon utiliza uma expressão da Antiguidade: *monuments de dépouilles opimes*, que caracterizava o que um general romano ganhava ao matar seu inimigo pelas próprias mãos. Assim, Denon apropria-se da cultura clássica e coloca Napoleão na posição de herdeiro dos imperadores romanos.

Outro ponto importante tratado por Denon é a elaboração de um *catalogue raisonné* que será empreendido para contar toda a história do museu, que estará a cargo dos conservadores *esclarecidos* do museu e durante sua gestão (se glorifica), exemplificando a proposta de transformar o museu em uma instituição voltada à utilidade pública e refletindo seu caráter pedagógico.

A argumentação de Denon vai caminhando sempre no sentido de relacionar os eventos políticos e militares com as obras de arte, reflexos de suas glórias. Depois de exaltar a beleza de inúmeras peças, ele afirma: “O primeiro cônsul veio ainda ontem dar ao museu o retrato de Alexandre...”, associando, portanto, a figura de Napoleão com as belezas trazidas para o museu.⁷³⁹ Afirma ainda que é desejável que as gigantescas circunstâncias vividas sejam consagradas por monumentos colossais. A importância de fixar tais eventos para a posteridade também é aqui apontada, sendo necessário que se adotasse um modo de combater ao mesmo tempo a ganância, o tempo e as intempéries do clima: “Esse modo deve ser um dia o ferro fundido, esse mesmo ferro empregado durante a guerra a serviço da vitória, e na paz a elevar seus troféus”.⁷⁴⁰ O discurso de apropriação simbólica é claro.

Denon também endossa o discurso de conservação das obras, lamentando os efeitos do tempo e do clima, que acabaram prejudicando muitos objetos e monumentos que teriam sido mal preservados até então. Quando trata de obras que perderam algumas partes, comenta sobre a má conservação à qual foram expostas, ressaltando a falta de cuidado de artistas e especialistas e demonstrando uma preocupação com a realização dessa tarefa.

⁷³⁸ “Des milliers de manuscrits envoyés par ses ordres ont enrichi nos bibliothèques; des tableaux sans nombre, des bas-reliefs, des portraits rares et précieux, des vases, des colonnes, des tombeaux, des colosses, et jusqu’à des roches façonnés, ont traversé des terres et des mers ennemies, ont franchi les montagnes, remonté nos fleuves et nos canaux, et sont arrivés jusque dans nos salles pour élever d’éternels monuments de dépouilles opimes” Ibid., p.71.

⁷³⁹ “Le Premier cônsul vient encore hier de donner au Musée le portrait d’Alexandre...” Ibid.

⁷⁴⁰ Ibid., p.68

Ao abordar a famosa *Venus Médici*, considerada pelos contemporâneos uma das grandes obras-primas trazidas para o Louvre, Denon reafirma a função do museu como protetor das artes: “Nós possuímos enfim, em toda sua integridade, esse tesouro tão desejado, esse tesouro que circulou durante vários anos através das incertezas das circunstâncias, através dos perigos da guerra. Hoje nós podemos dizer às artes, tranquilamente, que ela [a *Vénus*] está sob a salvaguarda da mais poderosa das nações, e que o santuário no qual ela foi depositada é para ela o templo de Janus, cujas portas estão fechadas para sempre”⁷⁴¹ – podemos comparar essa afirmação retórica com aquela, oposta, que Quatremère faz de uma escultura feminina, que nem sequer nomeia, afirmando que essas peças nada conservaram a não ser sua matéria: “Qual efeito produz atualmente em nossa alma o mármore desencantado dessa figura feminina, farsante ao chorar sob uma urna vazia, que não é mais o entretenimento de sua dor?”⁷⁴²

Como seria de se esperar, Denon termina seu pronunciamento exaltando a glória da nação e seu mais nobre troféu: a coleção do Louvre. Desse modo, aqui também podemos notar o discurso de nacionalização do patrimônio artístico estrangeiro, que funcionava como um instrumento de legitimação da própria França e de seu governo, da mesma forma que o estabelecimento desse patrimônio em um museu nacional francês legitimaria e glorificaria tais obras. Em suas palavras: “essa coleção, fruto de circunstâncias excepcionais, resultado da perfeição das artes em todos os séculos, esse monumento dos monumentos, o maior de todos os troféus elevado a maior de todas as glórias”.

Por ora, ressaltemos que, ao tratar de dois diferentes aspectos da utilidade pública das artes, esses dois discursos se complementam e nos dão a dimensão da complexidade que envolve o estudo das mentalidades no período em relação às artes e sua ligação com a sociedade. A trajetória de Quatremère, assim como a de Denon, nos permite transitar com fluidez de um lado para o outro, do *grand monde* aristocrático do século XVIII até o âmago da política cultural da Revolução e do Império. É no mínimo irônico pensar que Vivant Denon, antes de ser colecionador público, foi – sobretudo e até o fim de sua vida – um ávido colecionador privado; e Quatremère de Quincy,

⁷⁴¹ “Nous possédons enfin, dans toute son intégrité, ce trésor si désiré, ce trésor promené pendant plusieurs années à travers les incertitudes des circonstances, au travers des périls de la guerre. Aujourd’hui nous pouvons dire aux arts rassuré qu’elle est sous la sauvegarde de la plus puissante des nations, et que le sanctuaire où elle est déposée est pour elle le temple de Janus dont les portes sont fermées pour jamais”. Ibid. p.76.

⁷⁴² “Quel effet produit actuellement sur notre âme le marbre désenchanté de cette femme feignant de pleurer sur l’urne vide, qui n’est plus l’entretien de sa douleur?” Ibid., p.48.

contrário a tais políticas revolucionária de apropriação, foi o responsável pelo projeto de transformação da antiga Igreja de Santa Geneviève em um Panteão revolucionário.

Segundo Dominique Poulot, com a influência das pilhagens militares, as coleções passam a figurar também como “epifania dos novos poderes” políticos e econômicos que estavam se estabelecendo no período, refletindo as movimentações e as modificações de soberania.⁷⁴³ As pilhagens realizadas pelo governo de Napoleão são um dos aspectos mais importantes das atividades de Denon como diretor dos museus, sendo acompanhado por um discurso retórico bem elaborado, presente também na correspondência, sobre a legitimidade de tais “missões artísticas”.⁷⁴⁴ Essa justificação, que, como vimos, esteve presente no discurso de Denon desde sua inserção nas engrenagens administrativas, se tornará mais forte com o passar do tempo, culminando em sua recusa contra as políticas de restituição de obras propostas pela monarquia, após a queda de Napoleão, abordadas no final deste tópico.

A expressão “primeira destinação” foi utilizada em uma nota de 1803 relativa à exposição da *Transfiguração* de Rafael: “(...) quando as vitórias de Bonaparte realizaram a conquista desse quadro e o levaram à sua primeira destinação.”⁷⁴⁵ Em 1804, Vivant Denon cuidou da organização e do envio de comissários a fim de garantir a remessa expressa das obras conquistadas pelo Tratado de Tolentino. Em 1806 e 1807, ele aborda o assunto em correspondência com inúmeras autoridades estrangeiras; ao tratar com o prefeito de Viena, por exemplo, afirma que tais tomadas são realizadas dentro da legalidade, visando à proteção e à conservação das obras; entretanto, ao recusar uma obra oferecida, afirma que ela deveria permanecer no museu de sua cidade de origem:

O Museu Napoleão é fundado, Senhor Prefeito, para receber e expor à curiosidade do público e à instrução dos artistas os ilustres troféus dos exércitos e as riquezas do governo em objetos de arte, mas não pilhar as cidades do Império das antiguidades que elas possuem; se alguns monumentos dispersos em algumas cidades da França foram demandados pelo Museu Napoleão,

⁷⁴³ A expressão “epifania dos novos poderes” é de Dominique Poulot, “L’Histoire des collections entre l’histoire de l’art et l’histoire.” In: Pret-Hamard, op. cit., p.441

⁷⁴⁴ Dominique-Vivant Denon, *Correspondences...*, corpus 1 [n.92, 28 de março de 1803].

⁷⁴⁵ “(...) lorsque les victoires de Bonaparte firent la conquête de ce tableau et le remanèrent à sa première destination.” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 2 [Notice relative à l’exposition du tableau de *La Transfiguration*, *Le Moniteur*, 3 de janeiro de 1803].

é que a imprudência das autoridades locais e das administrações em relação à sua conservação exigiram essa medida.⁷⁴⁶

Embora saibamos que Denon possuía exata clareza sobre o que fazia, sua retórica nos remete ao episódio descrito no primeiro capítulo deste trabalho, em que, sendo questionado por Voltaire sobre a realização de um retrato depreciador de sua figura, o antigo diplomata argumenta com astúcia e se desvia da acusação. Nesse excerto, Denon apresenta de forma bastante explícita um dos principais focos de sua administração, resumido pela sentença: *o Museu Napoleão é fundado para receber e expor à curiosidade do público e à instrução dos artistas os ilustres troféus das exércitos e as riquezas do governo em objetos de arte*, ainda que suavizado pela suposta não intenção de pilhagem. Assim, dando continuidade à tradição das campanhas militares do Diretório, as obras continuam sendo anunciadas por Denon como troféu das vitórias francesas em uma ressignificação do discurso revolucionário, que é nesse momento direcionado à glória da França de Napoleão.⁷⁴⁷

Denon novamente utiliza esse artifício para comunicar ao imperador a possibilidade de adquirir obras provenientes da Galeria Uffizi, em Florença, entre elas o aclamado *Apolline*:

Na atual circunstância do Reino da Etrúria [um conselho de Estado francês estava em posse da região desde 28 de novembro de 1807], creio ser meu dever prevenir Vossa Majestade que, sem lhe propor tomar da cidade de Florença aquilo que é seu mais rico ornamento, sua galeria, é talvez atualmente a única ocasião de acrescentar à sublime coleção do Museu Napoleão oito peças de escultura de primeira ordem, principalmente o *Apolline*, que é, por oposição, o par natural da Vênus, e dois dos mais belos baixos-relevos conhecidos que, por seu estilo, deveriam servir de modelo a todos os outros.⁷⁴⁸

⁷⁴⁶ “*Le musée Napoléon est fondé, Monsieur le Maire, pour recevoir et exposer à la curiosité du public et à l’instruction des artistes les illustres trophées des armées et les richesses du gouvernement en objects d’art, mais non dépouiller les villes de l’Empire des antiquités qu’elle possèdent; si quelques monuments épars dans quelques villes de France ont été demandés pour le musée Napoléon, c’est que l’insouciance des autorités locales et des administrés pour leur conservation exigeoit cette mesure.*” Dominique-Vivant Denon, *Correspondences...* corpus 1 [n.1182, 10 de setembro de 1807]. (Lembremos que estamos utilizando a referência fornecida pela edição aqui consultada, ou seja, apontando se se trata do corpus 1 ou 2 da correspondência, seguido pelo número de classificação da carta – precedido pela sigla AN no caso daquelas do Archives Nationales, e somente “n.” para as demais – e sua data).

⁷⁴⁷ “*les chefs-oeuvres devant rester dans les musées comme trophée de victoires de la République.*” Ibid., corpus 1 [n.244, 10 de outubro de 1803]; ou ainda, ao tratar da Vênus Médici: “*Jamais plus beau trophée de victoire! Entièrement dû à vos travaux, c’est à vous, Général, à faire l’inauguration de ce monument.*” Ibid., corpus 2 [AN 10, 14 de julho de 1803].

⁷⁴⁸ “*Dans la circonstance actuelle du royaume d’Etrurie, je crois de mon devoir de prévenir Votre Majesté que, sans lui proposer de dépouiller la ville de Florence de ce qui fait son plus riche ornement, sa*

De fato, seu espírito de *amateur*, que tanto apreciara as belezas italianas *in loco*, era consciente do significado e das consequências negativas dessas pilhagens para as regiões de origem das obras. Em inúmeras cartas, ele demonstra certo cuidado em não dismantelar as coleções italianas; porém, como parte das engrenagens administrativas do império, foi necessário a tomada de um posicionamento. Seja por vaidade, por sincera confiança em Napoleão ou por necessidade de sobrevivência, Denon posicionou-se a favor do engrandecimento do Museu do Louvre.⁷⁴⁹

Esse posicionamento não é só retórico, é também desenvolvido na prática. Desde 1805, Denon presidia pessoalmente algumas expedições com o objetivo de inventariar as obras de arte que poderiam interessar ao museu. Em 1805, realizou uma curta viagem para a Itália, onde arrematou a coleção Baldinucci, já especulada por ele desde 1803.⁷⁵⁰ Em 1809, viaja à Espanha e depois para Áustria e Alemanha, onde analisou e recrutou obras que seriam então levadas ao museu.⁷⁵¹ O francês Charles-Louis Cadet de Cassicourt encontra-se com Denon em Viena e deixa seu testemunho sobre tais práticas: “O Diretor de nosso museu, Sr. Vivant Denon, está em Viena. Sua presença custará sem

galerie, c'est peut-être actuellement la seule occasion d'ajouter à la sublime collection du musée Napoléon huit morceaux de sculpture du premier ordre, principalement l'Apolline, qui est le pendant naturel de la Vénus, et deux bas-reliefs les plus beaux connus et qui, par leur style, devraient servir de modèle à tous les autres.” Ibid., corpus 1 [n.1279, 28 de dezembro de 1807].

⁷⁴⁹ Em relação ao requerimento de três quadros de Correggio, um de Rafael e outro de Holbein de uma coleção alemã, Denon argumenta que não pretende pilhar tal coleção, bastante rica e extensa, mas que está cumprindo seu dever em apontar algumas obras que interessariam ao museu: “*Ce n'est point une dépouille que je propose à Votre Majesté en lui demandant d'exiger quatre ou six tableaux d'une collection qui en renferme 2000 dont 200 sont capitaux et qui contient des tas d'or, de diamans et de perles; mais je dois répéter à Votre Majesté qu'en faisant la conquête du reste de l'Europe elle ne retrouvera jamais l'occasion que lui offre la Saxe en ce moment. Ce n'est pas mon enthousiasme qui vous parle, Sire, mais la conscience de mon devoir.” Ibid., corpus 2 [AN 61, Berlin, 3 de dezembro de 1806].*

⁷⁵⁰ *Excellence [se dirige ao embaixador francês na Toscana], j'ai l'honneur de vous faire part, à mon passage à Florence, du désir que j'avois d'acquérir pour le musée Napoléon une collection de dessins formée par Baldinucci, appartenant à la famille Strozzi; je vous prie de faire passer directement à M. Fabre, peintre français, qui a bien voulu traiter de cette affaire en mon nom, le paquet ci-joint qui y est relatif.” Ibid., corpus 1 [n.785, 25 de janeiro de 1806].*

⁷⁵¹ Entre dezembro de 1808 e janeiro de 1809, Denon visitou inúmeras casas da nobreza espanhola. Napoleão havia instruído o Rei José sobre os quadros requisitados e solicitou que Denon fosse consultado; este, por sua vez, escreve: “*Si tout autre prince que le frère de Votre Majesté eût occupé le trône d'Espagne, je les aurais sollicités pour ajouter à la collection du musée vingt tableaux de l'école espagnole dont elle manque absolument et qui aurait été à perpétuité un trophée de cette dernière campagne.” Ibid., corpus 2 [AN 78, Valadolid, 18 de janeiro de 1809].* Um fato curioso relativo a essa viagem é o empenho de Denon em encontrar as ossadas de El Cid e Ximena. Como veremos no próximo tópico deste capítulo, uma pequena amostra desses restos mortais estará presente em seu relicário. Alguns anos antes da viagem ao norte da Europa, Denon já havia se oferecido para realizar o apontamento de obras alemãs a constar no tratado, referindo-se a elas novamente como troféus: “*Sire, Il doit exister en France un trophée de vos victoires en Allemagne, comme on en a eu de celles d'Italie. Si Votre Majesté me permet, je vais lui indiquer plusieurs objets de différens genres dont elle peut le composer en dictant les traités.” Ibid., corpus 2 [AN 44, Estrasburgo, 13 de novembro de 1805].*

dúvida algumas antiguidades a Francisco II. Eu o segui na visita que fez ao Shönbrunn e ao Burgo. Suas observações sobre os objetos de arte, dos quais fazia uma espécie de inventário, me interessaram muito.”⁷⁵²

A correspondência acerca de sua viagem pela Itália em 1811 – talvez a mais importante dessas viagens – é abundante e traz inúmeras informações sobre sua avaliação e sobre o recrutamento das obras. Mesmo nos períodos em que o cenário militar e econômico europeu não esteve favorável ao imperador, a atenção dada ao recurso simbólico das pilhagens e ao enriquecimento do museu continua presente.⁷⁵³ Segundo o decreto emitido em 10 de novembro de 1810, Denon foi encarregado oficialmente das pilhagens na península, enfatizando a região de Roma, onde foi responsável por inventariar as obras preciosas lá encontradas, principalmente provenientes de monastérios demovidos, onde privilegiou a obtenção de obras dos primitivos italianos.⁷⁵⁴ A tarefa foi realizada com êxito, e em suas cartas Denon utiliza sua consciência patrimonial para evocar a necessidade de a França intervir para a preservação do patrimônio estrangeiro.⁷⁵⁵ No caso de um afresco levado a Paris, afirma: “quando Sua Majestade ordenou que esse célebre afresco fosse levado, sua intenção era salvá-lo da ruína que o ameaçava para conservá-lo para sua boa cidade de Roma.”⁷⁵⁶

Já em janeiro de 1812, em uma carta dirigida ao imperador, Denon trata da dificuldade de encontrar as obras-primas restantes na cidade, que foi vítima de inúmeros saques e intempéries durante séculos, devido à barbárie da guerra ou da ignorância –

⁷⁵² “*Le Directeur de notre musée, M. Vivant Denon est à Vienne. Sa présence coûtera sans doute quelques antiques à François II. Je l’ai suivi dans la visite qu’il a faite de Schönbrunn et du Burg. Ses observations sur les objets d’art, dont il faisait une espèce d’inventaire, m’ont fort intéressé.*” Cadet de Cassicourt apud Spiegel, *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix...* op. cit., p.131. Um conselheiro da corte do duque de Brunswick também deixou sua impressão sobre a visita de Denon: “*Les prélèvements furent du reste exécutés de façon très régulière et méthodique; on voyait que M. Denon avait acquis une grande maîtrise en la matière. Il examina les armoires et les magasins très attentivement; mais il ne put se servir de nos catalogues, écrits en allemand. Son secrétaire dut noter les articles sélectionnés, en faire une liste pour le directeur général et porter celle-ci dans nos catalogues.*” Professor Emperius, apud Spiegel, op. cit., p.86.

⁷⁵³ As crises econômicas vividas pela França nos anos 1810 e 1811 foram seguidas por inúmeras derrotas da Grande Armée iniciadas com o conflito Franco-Russo em 1812, que possibilitou a formação da coalizão que irá derrotar Napoleão no cenário internacional. Tulard, *Napoleão...* op. cit.

⁷⁵⁴ Ibid., corpus 1 [n.2233, Florença, 28 de outubro de 1811]. Denon inclusive é pago pelo serviço prestado: “*Votre Majesté, par décret du 10 novembre dernier, a daigné me confier la direction des fouilles à faire dans le territoire de Rome et a assigné une somme de 20000 F à cette opération*” *Dominique-Vivant Denon, Correspondences...* op. cit, corpus 1 [n.2034, 26 de março de 1811].

⁷⁵⁵ “*Grâce à votre sollicitude pour les arts, le musée s’enrichit journellement d’ouvrages très précieux des peintres de la renaissance des arts en Italie. Les départemens de Montenotte, du Taro, de la Méditerranée, des Appenins, de l’Arno ont livré ou déjà envoyé les objets que j’ai marqués pendant le voyage que j’ai entrepris d’après vos ordres.*” Ibid., corpus 1 [n.2640, 24 de novembro de 1812].

⁷⁵⁶ “*lorsque Sa Majesté a ordonné que cette fresque célèbre fût enlevée, son intention était de la sauver de la ruine qui la menaçait pour la conserver à sa bonne ville de Rome*” Ibid., corpus 1 [n.2376, 18 de março de 1812]

ideia que, como vimos, já esteve presente em seus discursos anteriormente –, concluindo a partir daí a vocação do Louvre de Napoleão:

Ao olhar do observador, Roma só é agora, Sire, um acúmulo de despojos preciosos dispersos em claustros desertos e faustosas igrejas, por toda parte a devastação da Antiguidade se encontra. (...) É urgente, Sire, salvar de um novo desastre o que reste e que irá se tornar propriedade de Vossa Majestade. (...) O que Vossa Majestade pode recolher é tanto que, se não adotarmos essa medida, tudo será oferecido a preços desprezíveis, pela farta de concorrentes particulares suficientemente ricos para construir em Roma. *Ouso dizer, Sire, que trata-se da glória de Vossa Majestade colocar um fim nessa devastação de quinze séculos.*⁷⁵⁷

Esse argumento é utilizado outras vezes na correspondência como justificativa para a retirada das obras e sua conservação no Louvre – discurso herdado da Revolução, que, como vimos, colocava a França como a pátria da liberdade e destinação definitiva das obras de arte.⁷⁵⁸ Assim, durante o império, esse discurso é reapropriado por Denon, que dá a ele um novo significado, embaralhando a ideia do destino da França com a imagem pessoal de Napoleão Bonaparte: em 1806, ao tratar da chegada da célebre estátua *Hércules Farnese*, já deposta e realocada inúmeras vezes desde a Antiguidade, Denon anuncia esse recurso simbólico: “Estava reservado a Sua Majestade fazê-la vir à Paris”.⁷⁵⁹ Em julho de 1803, o museu é batizado com o nome de Napoleão; Denon apoia a decisão e a reitera em uma carta do mesmo mês: “Há um friso na porta que espera por uma inscrição; creio que *museu Napoleão* é a única que lhe convém.”⁷⁶⁰

A valorização do aspecto militar das conquistas de Napoleão e sua aproximação com as artes não ocorreram somente no domínio das pilhagens de obras: as pinturas históricas retratando momentos vitoriosos do imperador e da Grande Armée também

⁷⁵⁷ O grifo é nosso. “*A l’oeil de l’observateur, Rome n’est donc maintenant, Sire, qu’un amas de dépouilles précieuses éparses dans des cloîtres déserts ou de fastueuses églises, partout la dévastation de l’antiquité s’y rencontre. (...) Il est instant, Sire, de sauver d’un nouveau desastre ce qui reste et qui va devenir la propriété de Votre Majesté. (...) Ce que Votre Majesté peut recueillir est si nombreux que, si l’on n’adopte pas cette mesure, tout se donnera à vil prix par le défaut de concurrence de particuliers assez riches pour faire bâtir maintenant à Rome. J’ose dire, Sire, qu’il est de la gloire de Votre Majesté de mettre un terme à une dévastation de 15 siècles.*” Ibid., corpus 1 [n.2277, 23 de janeiro de 1812].

⁷⁵⁸ “*lorsque Sa Majesté a ordonné que cette fresque célèbre fût enlevée, son intention était de la sauver de la ruine qui la menaçait pour la conserver à sa bonne ville de Rome*” Ibid., corpus 1 [n.2376, 18 de março de 1812].

⁷⁵⁹ “*Il était réservé à Sa Majesté de la faire arriver à Paris.*” Ibid., corpus 2 [AN 45, 31 de janeiro de 1806].

⁷⁶⁰ “*Il y a une frise sur la porte qui attend une inscription; je crois que musée Napoléon est la seule qui y convienne.*” Ibid., corpus 2 (NA 10, 14 de julho de 1803). A data da nomeação do Louvre como Museu Napoleão é um assunto um pouco controverso entre os estudiosos. Guiamo-nos aqui pela correspondência de Denon que, em 5 de julho de 1803 chama a instituição de *Musée Central des Arts* e no dia 22 de julho, de *Musée Napoléon*.

eram encomendadas aos artistas por Denon – que influía inclusive nos temas, na composição e execução das obras – com o objetivo de perpetuar tais memórias, assim como uma série de bustos em mármore representando os grandes generais de Napoleão e retratos dos marechais do exército.⁷⁶¹ Suas viagens a serviço de Napoleão também tinham por objetivo estar presente em momentos importantes das conquistas militares e políticas, desenhá-los e por fim auxiliar na elaboração dos temas a serem retratados pelos pintores. Na carta do dia 3 de junho de 1806, Denon expressa sua vontade de se reunir ao exército “a fim de apreender as cenas dos locais que me faltam para completar esse imenso trabalho.”⁷⁶²

Por sua vez, a coluna erigida em homenagem à batalha de Austerlitz, na Place Vendôme, também realizada sob a supervisão de Denon, teve em sua composição o bronze da fundição de aproximadamente 1200 canhões dos exércitos inimigos, trazidos para Paris com essa finalidade; prática que, como vimos, também fora realizada pelo governo dos anos revolucionários.⁷⁶³ Segundo Chatelain, Denon teria sido o responsável, inclusive, por insistir sobre a presença de uma estátua de Napoleão no topo do monumento.⁷⁶⁴ A importância simbólica da relação entre arte e guerra pode ser igualmente exemplificada por uma encomenda de tapeçaria que deveria retratar: “o momento em que o imperador fala de seu museu aos representantes do exército na ocasião de seu coroamento.”⁷⁶⁵

⁷⁶¹ Em uma circular expedida em março de 1806, Denon lista inúmeras obras desse gênero encomendadas por Napoleão. A listagem é extensa e inclui obras de Hennequin, Girodet, Gros, Guérin, Perrin e Hue. *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.849, 27 de março de 1806]. A listagem completa de tais marechais encontra-se reproduzida na carta de março de 1805, juntamente com a indicação dos pintores que irão realizá-las. Alguns deles são: Murat, pintado por Gérard; Masséna, por Gros; Jourdan, por Vien; Augereau, por Lefèvre, Soult, por Broc e Moncey, por Barbier-Valbonne. Ibid., corpus 1 [n.630, 14 de março de 1805]. Um monumento erigido em honra do General Desaix será cuidadosamente encaminhado por Denon, companheiro da expedição ao Egito e amigo pessoal, conforme atestam inúmeras cartas entre 1803 e 1806.

⁷⁶² “afin de prendre sur les lieux ce qui me manque pour compléter cet immense travail.” *Dominique-Vivant Denon, Correspondences...* apud Spiegel, op. cit., p.70.

⁷⁶³ “J’ai eu l’honneur de soumettre à l’Empereur un projet pour la gravure à l’eau-forte des sujets des bas-reliefs de la colonne d’Austerlitz. (...) Je suis certain maintenant que ce monument commencé il y a vingt mois, sera terminé sans un an, et qu’il sera un des plus grandioses de l’Europe.” Ibid., corpus 1 [n.1429, 14 de maio de 1808]. Em 1807, Denon supervisiona, ainda, a organização de uma exposição das armas removidas de Viena após a vitória em Austerlitz, a pedido do imperador. Ibid., corpus 1 [n.1169, 23 de agosto de 1807], ao Ministro Diretor da Administração da Guerra.

⁷⁶⁴ Chatelain cita uma carta do dia 15 de outubro de 1810, onde Napoleão teria se manifestado contra tamanha exaltação: “Je ne veux point d’idoles, pas même de statues en plein air. C’est à mon grand mécontentement et sans me consulter que Denon a fait faire la mienne pour la colonne de la place Vendôme.” apud Chatelain, op. cit., p.118.

⁷⁶⁵ Ao Intendente Geral: “le moment où l’Empereur parle de son musée aux députés de l’armée lors de son couronnement.” Ibid., corpus 1 [n.931, 17 de junho de 1806].

Exaltação da glória nacional através da glória do Museu

Denon e Napoleão concordavam em sua crença de que os triunfos das artes e das ciências são os responsáveis pela imortalização de um homem ou de um governo.⁷⁶⁶ A glória alcançada seria o maior dos prêmios para o herói de grandes feitos; segundo Englund: “*La gloire* era uma noção tão romana – e tão política – quanto *res publica*. A *gloire* inspirara a monarquia francesa e florescera na Revolução, permanecendo sempre fortemente associada à conquista militar.”⁷⁶⁷ A leitura das cartas do período de sua gestão no museu demonstra que Denon possuía uma ideia bastante clara da necessidade de construção de um discurso sobre a grandeza do passado nacional através da narrativa museológica e da glória do governo napoleônico. Já em 1803, escreve ao ministro do interior requerendo a interrupção do desmembramento de parte da coleção de objetos que “são úteis ao progresso das artes e que, por sua reunião, interessam à glória nacional”.⁷⁶⁸

Seu interesse também dizia respeito à afirmação da instituição – e consequentemente da França napoleônica – perante as demais nações europeias, legitimando a vocação do governo para a grandiosidade e supremacia através de sua expressão artística: “Sire, de todos os estabelecimentos públicos fundados por Vossa Majestade, aquele que retém mais especialmente a curiosidade e a admiração da Europa é, neste momento, o museu que leva seu augusto nome. Resultado de suas conquistas, ele supera aquilo que todas as épocas puderam oferecer de grande e majestoso em antiguidade.”⁷⁶⁹

Denon também afirma que não somente a posse das obras e a magnitude do museu glorificarão Napoleão, mas que a presença dos objetos em tão majestosa coleção também é atribuidora de valor (para a peça) – o que se atesta pelo uso frequente da

⁷⁶⁶ Lembremos do comentário de Denon sobre os Médicis, ao visitar Florença, citado no primeiro capítulo deste trabalho: “*Il n’y a réellement que les sciences, les lettres et les arts qui immortalisent!*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Florença, 31 de agosto de 1789. Como vimos, o aspecto cultural foi muito relevante na administração napoleônica. Tulard afirma, inclusive, que muitos dos votos conquistados por Napoleão em seu plebiscito sobre o Consulado vitalício eram justamente de artistas e eruditos. Tulard, *Napoleão*, op. cit.

⁷⁶⁷ Englund, op. cit., p.170.

⁷⁶⁸ “(...) *sont utiles au progrès des arts et qui, par leur réunion, intéressent la gloire nationale.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées*...op. cit., corpus 1 [n.221, 26 de agosto de 1803].

⁷⁶⁹ “*Sire, de tous les établissements publics fondés par Votre Majesté, celui que fixe le plus spécialement la curiosité et l’admiration de l’Europe est en ce moment-ci le musée que porte votre Auguste nom. Résultat de vos conquêtes, il surpasse ce que toutes les époques de l’antiquité ont pu offrir de grand et de majestueux.*” Ibid., corpus 2 [AN 25, 15 de outubro de 1804].

expressão “*digne du musée Napoléon*”, como no seguinte excerto: “como diretor do Museu Napoleão, eu contribuirei com todo meu poder para procurar os meios de tornar essa obra digna, ao mesmo tempo, da proteção do governo e da magnificência do estabelecimento que propaga seu esplendor.”⁷⁷⁰ A ideia da proteção que o imperador dedica às obras é utilizada em inúmeras cartas e irá refletir, ano a ano, a mudança de prisma que tornará o museu expressão da glória de Napoleão e não somente orgulho da nação francesa em sua coletividade.

Um episódio curioso acerca desse discurso de engrandecimento é descrito pela correspondência de 1803, quando Denon sugere a realização de uma falsificação referente a uma estátua de Guilherme, o Conquistador. Essa estátua forjada seria levada ao museu e descrita como tendo sido encontrada na Normandia, a fim de exaltar as origens francesas de tal personagem perante a investida inglesa que ameaçava a expansão napoleônica durante o consulado.⁷⁷¹ Denon pensa até mesmo nas possíveis (e falaciosas) notas a serem publicadas nos jornais: “Diz-se que ao demolir as ruínas de um velho castelo perto de Cocherel, na Normandia, encontrou-se uma estátua muito mal esculpida, embora bem conservada, com esta inscrição: *Avon Willelmo erexit anno 1068*”, e também: “Desembarcou ontem no porto de Saint-Nicolas uma estátua do rei Guilherme, o Conquistador, que foi conduzida ao Museu Napoleão com várias pedras que parecem ter servido de pedestal a essa figura.”⁷⁷² O engodo foi considerado excessivo até mesmo pelo imperador, que o rejeitou; porém, tal proposição é representativa do esforço propagandístico oferecido por Denon ao governo de Napoleão. Nas palavras de Chatelain, esse episódio foi de um “cinismo encantador”, típico do *courtisan* do século XVIII.⁷⁷³

Essa atitude remete ainda ao discurso formador de uma identidade nacional, o que também já foi comentado. A valorização de figuras nacionais e da história da França irá gerar um longo debate que se estenderá por todo o século XIX, traduzido pela

⁷⁷⁰ “(...) *comme directeur du musée Napoléon, je contribuerai de tout mon pouvoir à leur procurer les moyens de rendre cet ouvrage digne à la fois et la protection du gouvernement et de la magnificence de l'établissement dont ils propagent la splendeur.*” Ibid., corpus 1 [n.223, 6 de setembro de 1803].

⁷⁷¹ Denon propõe a utilização de uma estátua qualquer, armazenada no Musée des Monuments français, para a realização de tal engodo. Ele se dispõe ainda a forcecer um pedestal para a estátua, afirmando que em sua coleção particular há algumas peças que poderiam servir para esse intuito.

⁷⁷² “*On a dit qu'en démolissant les ruines d'un vieux chateau près Cocherel en Normandie, on avait trouvé une statue assez mal sculptée mais bien conservée avec cette inscription: Avon Willelmo erexit anno 1068.*”; “*On a débarqué hier sur le port Saint-Nicolas une statue du roi Guillaume le Conquérant, qui a été conduite au musée Napoléon avec plusieurs pierres qui paraissent avoir servi de piédestal à cette figure.*” Ibid., corpus 2 [AN 16, 16 de dezembro de 1803].

⁷⁷³ Chatelain, op. cit., p.116.

famosa formulação “nossos ancestrais, os gauleses”.⁷⁷⁴ Nas palavras de Pomian: “confrontados com os heróis da Antiguidade, era preciso que os ancestrais tivessem se comportado com dignidade e coragem, temperadas com um toque de loucura bárbara que não excluía uma grandiosidade selvagem.”⁷⁷⁵ Esse processo teve seu início ainda no século XVIII, expressando-se também na prática do colecionismo, quando as antiguidades locais, antes meras curiosidades, passaram a ser valorizadas como testemunho de um passado local. Na Itália, os antiquários se debruçam sobre os objetos etruscos; na França, Caylus publica seu *Recueil*, onde incluiu obras gaulesas, juntamente às egípcias, etruscas e gregas.⁷⁷⁶ Denon, como veremos no próximo tópico deste capítulo, também possuirá peças que representam essa tendência em sua coleção particular.

A construção de um império através das artes

A coroação de Napoleão como imperador, designada *sacré* em referência à tradição clássica francesa, foi realizada na Catedral de Notre-Dame no dia 2 de dezembro de 1804 com a presença do Papa Pio VII e com toda a pompa possível. Tal cerimônia é descrita pelos historiadores recentes como um acontecimento tão ambíguo quanto sua própria figura e seu governo. Sobre o juramento – de que o poder imperial seria executado a serviço da República –, Englund afirma: “Se a coroação, em seu estilo, pareceu tudo menos Revolucionária com R maiúsculo, toda a solenidade se revelou, no entanto, tão secular em substância que não foi possível deixar de vê-la, na França e alhures, como revolucionária em sua significação histórica.”⁷⁷⁷ Entretanto, em seus símbolos e formas, o Império irá buscar cada vez mais sua legitimação através das imagens da tradição. Já em 1805, o sucesso da campanha contra a Terceira Coligação, coroado pela batalha de Austerlitz, é considerado por alguns historiadores como um marco na passagem do imaginário de *Grande Nation* para o *Grande Empire*, quando o

⁷⁷⁴ “*Nos ancêtres les Gaulois*”, frase comumente atribuída ao historiador Ernest Lavisse (1842-1922).

⁷⁷⁵ “*il fallait que, confrontés aux héros de l’Antiquité, les ancêtres se fussent comportés avec dignité et courage, assaisonnés d’un grain de folie barbare qui n’excluait pas une sauvage grandeur.*” Pomian, “Les deux poles de la curiosité antiquaire” In: *Des saintes...* op. cit., p.188.

⁷⁷⁶ Ibid.

⁷⁷⁷ Englund, op. cit., p.271.

imperador deixa de assinar seu nome oficialmente como Bonaparte, passando a proclamar-se Napoleão.⁷⁷⁸

A cerimônia de coroação foi acessorada por Denon, que meses antes cuidou, inclusive, do processo verbal de juramento e da supervisão das pinturas feitas em sua homenagem.⁷⁷⁹ O museu também protagonizou as festas da coroação, sendo que inúmeras alas até então fechadas seriam abertas ao público, reafirmando o papel central da instituição na prática política napoleônica.⁷⁸⁰ A partir de 1805, podemos observar algumas atitudes tomadas por Napoleão, sempre com o axílio de Denon, que se direcionavam para um alinhamento com as demais monarquias da Europa, afastando-o cada vez mais da imagem do “Robespierre a cavalo.”⁷⁸¹

Um dos principais recursos simbólicos utilizados durante o Império é a utilização de temáticas da Antiguidade clássica, já evocada pela Revolução e depois pelo Consulado. Durante o governo napoleônico, foram realizadas inúmeras atividades envolvendo a influência do gosto pelo antigo. Nesse sentido, destacam-se a aquisição de numerosas antiguidades para o museu, a realização de uma estátua colossal de Bonaparte encomendada ao célebre – e italiano – Canova nos moldes do *antique*, a decoração do Palácio Imperial com inúmeras cópias de obras clássicas, entre outras muitas intervenções que revelam uma constante utilização política da Antiguidade clássica.⁷⁸² Além de seu conhecimento das teorias em voga sobre o tema, Denon valeu-se então de sua vasta experiência italiana para apontar as belezas antigas e as peças valiosas que a península poderia oferecer à França. A correspondência trocada diretamente com o imperador é repleta de comentários e indicações de obras de arte, coleções particulares, reais e monumentos públicos que, como vimos, integraram as práticas de apropriação de obras pela Europa.

⁷⁷⁸ Tulard, op. cit., Englund., op. cit., Furet, op. cit. Segundo Rudé, Napoleão “De fato já tinha, na prática, todos os atributos de um monarca absoluto. Só faltava acrescentar elementos decorativos como a coroa Imperial, a corte imperial e uma nova aristocracia imperial.” Rudé, *A Europa Revolucionária*. Lisboa: Editorial Presença, p.174.

⁷⁷⁹ *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.398, 4 de junho de 1804].

⁷⁸⁰ *Ibid.*, corpus 1 [n.613, 28 de fevereiro de 1805].

⁷⁸¹ A expressão foi utilizada pelo próprio Napoleão no Memorial de Santa Helena, citada por Steve Englund, op. cit.

⁷⁸² Denon chega a referir-se a Napoleão utilizando o título “augusto”; por exemplo em: “*Cette conviction me fait désirer ardemment de la voir parvenir à ce but en obtenant, de l’auguste protection que Sa Majesté accorde aux arts, les objets nécessaires à l’étude.*” *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.1238, 4 de novembro de 1807].

O estudo pioneiro do historiador Martin Bernal na década de 1980 colocou em questão um tema por muito tempo esquecido no estudo da Antiguidade clássica, que se refere justamente às utilizações da mesma em diferentes contextos culturais, a serviço de ideais nacionalistas ou imperialistas, como forma de legitimação de governos e identidades coletivas.⁷⁸³ É a partir dessa perspectiva que buscamos compreender as sugestões dadas por Denon no tocante às composições temáticas dos quadros e os símbolos utilizados pelo imperador.

Os exemplos cívicos e morais evocados pela Revolução e reafirmados por Napoleão, bem como a criação da Legião de Honra e a própria nomenclatura das etapas de seu governo representam essa apropriação intencional da Antiguidade clássica. No caso do Consulado, por exemplo, Stoiani e Garraffoni afirmam:

Denominar os triúmviros franceses de “*consuls de la Republique*” sugeria tanto uma moralidade cívica, ao reativar o exemplo romano, quanto a continuidade da República, o que reafirmava à burguesia a tão desejada promessa de consolidação e manutenção de seus ganhos obtidos durante a Revolução. Inclusive, assim como Júlio César, Napoleão também ostentaria oficialmente o título de cônsul vitalício (1802-1804), que lhe seria oferecido pelo Senado francês e confirmado por um plebiscito.⁷⁸⁴

Por sua vez, o título de imperador – posto supremo do comando militar romano – evocava, entre outras, a figura nacional de Carlos Magno em detrimento dos antigos reis da França, facilitando sua aceitação pela população, mas sem abrir mão de suas ambições expansionistas, afirmando ainda uma superioridade hierárquica perante os demais monarcas.⁷⁸⁵

Em 1805, Denon realiza novamente essa aproximação entre Napoleão e os imperadores da Antiguidade. Ao tratar da realização de uma medalha comemorativa da batalha de Marengo, sugere a representação, de um lado, da passagem dos Alpes conduzida pela alegoria da Vitória contendo a seguinte inscrição: *En l'an VIII l'armée française franchit le Saint-Bernard*; e, do outro, a frente de Napoleão sobre a de Aníbal, e a inscrição: *Bonaparte = Anibal = Bataille de Marengo*.⁷⁸⁶

⁷⁸³ M. Bernal, *Black Athena: The Afrodisiac Roots of Classical Civilization*. New Brunswick: Rutgers, 1987. Bernal foi o criador da teoria do “modelo antigo revisitado”.

⁷⁸⁴ Renata Senna Garraffoni e Raquel Stoiani. “Escavar o passado, re(construir) o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte.” In.: *Revista de História da Arte e Arqueologia da UNICAMP*, v.6, pp.73.

⁷⁸⁵ E. Tarlé. *Napoleão*. Lisboa: Editorial Presença, 1973.

⁷⁸⁶ *Vivant Denon, Directeur des Musées...op. cit., corpus 2 [AN 39, 6 de junho de 1805]*.

Ainda que a aproximação com a Antiguidade tenha ocorrido em vários âmbitos de seu governo, a mediação de Denon nos dá a medida dessa influência no campo das artes e no espaço do museu. Napoleão já fizera usos de uma narrativa sobre a Antiguidade em sua expedição ao Egito, onde o conhecimento científico-cultural foi atrelado às manobras políticas do então general, associando a grandiosidade do Oriente a seu próprio triunfo com fins propagandísticos e ideológicos – que, como vimos, estão refletidos no relato de viagem de Denon. Ainda nos primeiros anos de seu governo, o Institut já possuía um papel fundamental ao conectar política, cultura e construção identitária; podemos ainda lembrar que, a partir dessa relação e do estudo de outras culturas, desenvolveu-se um sentimento de alteridade que contribuiu para a afirmação e definição da identidade nacional francesa.

As pesquisas arqueológicas incentivadas desde o Egito tiveram sua continuidade na Itália durante o domínio napoleônico, sempre no sentido de buscar referências antigas que aproximassem o Império Romano e o atual Império francês.⁷⁸⁷ O desenvolvimento da produção artística contemporânea refletia, por sua vez, esses ideais, que passaram a ocupar não somente o espaço do museu, mas também as casas dos particulares franceses e das novas classes abastadas (ou das antigas, agora restituídas a seus postos).⁷⁸⁸ Essa tendência ficou conhecida pela designação “Estilo Império”, e mesclava elementos romanos, gregos e egípcios tanto na decoração de interiores – tapeçarias, louças e mobiliário – quanto nas telas, esculturas e arquitetura urbana.⁷⁸⁹ A já citada coluna da Place Vendôme, também erigidas sobre a coordenação de Denon, é exemplo de um monumento com um poder simbólico extremamente forte, realizado nos moldes do Estilo Império, bem como os Arcos do Triunfo que, segundo Boime, serviriam como lembrança de que o neoclassicismo havia se divorciado da República e se casado com o Império.⁷⁹⁰

Alguns desses temas são novamente evocados nos projetos de medalhas comemorativas coordenadas por Denon em maio de 1806: aqui, aparecem o Cedro de Carlos Magno, a Águia e o Hércules, símbolos antigos ressignificados; esse último

⁷⁸⁷ Renata Senna Garraffoni e Raquel Stoiani. “Escavar o passado, re(construir) o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte.” In.: *Revista de História da Arte e Arqueologia da UNICAMP*, v.6, pp.69-82.

⁷⁸⁸ Desde o Consulado, Napoleão oferece anistia a grupos de emigrados; em 1808 cria uma nobreza imperial – a partir da distribuição de títulos compensatórios, cuidando para não ferir os ideais da igualdade conquistada –, buscando romper a barreira existente entre a antiga nobreza e os novas classes elevadas pela Revolução. Cf. Jean Tulard, *Napoléon et la Noblesse d’Empire*. Paris: Tallandier, 2001.

⁷⁸⁹ Jean-François Barrielle. *O Estilo Império*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

⁷⁹⁰ Boime, *Art in Age of Bonapartismo*, op. cit.

particularmente interessante por já ter servido de suporte ao imaginário revolucionário, como vimos no capítulo anterior.⁷⁹¹ A águia, conforme demonstrou Raquel Stoiani, foi um importante símbolo do império napoleônico, representando elementos da cultura visual de seu governo como poder, força imperial, belicosidade, espírito conquistador e velocidade.⁷⁹² A partir dessa difusão, o ideal propagado por Napoleão por meio dos símbolos da Antiguidade penetrou o imaginário popular francês, auxiliando na legitimação de seu poder e da grandiosidade de seu governo.

Com o passar dos anos, os anseios monárquicos de Napoleão irão se tornar mais presentes e seus esforços simbólicos mais enfáticos, contribuindo para um progressivo abandono da mediação de heróis dos tempos passados em proveito de uma centralização na figura do Imperador e na consolidação do alinhamento com as demais monarquias europeias. O museu passa a ser expressão não somente da glória na nação, mas da glória de seu imperador.

Napoleão entre as casas reinantes da Europa

No campo da administração política, as atitudes de Napoleão na direção de um governo dinástico são inúmeras. O afastamento da classe burguesa ascendente, os chamados “notáveis”, culminou na criação da nobreza do Império, e todo um aparato de corte próprio a ele, que favorecia a reinserção de antigos aristocratas na dinâmica da sociedade francesa.⁷⁹³ O próprio Denon será designado *Baron de l’Empire* em 1812. Embora tais títulos fossem somente compensatórios, não passíveis de hereditariedade, Denon escreve ao imperador uma carta requerindo uma titulação que pudesse ser herdada por seu sobrinho:

Sire, Vossa Majestade se dignou, por decreto do dia 15 de agosto de 1810, a me oferecer um domínio em Vestfália, de renda de 4000F. O desejo de perpetuar [sempre, o desejo de permanecer!] na minha família a lembrança das bondades com que Vossa Majestade me cumulou pessoalmente e faz-me solicitar uma nova graça de Vossa Majestade. Eu não tenho

⁷⁹¹ *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 2 [AN 56, 25 de maio de 1806].

⁷⁹² Cf. Stoiani, *Da Espada à Águia...* op. cit. A abelha também foi escolhida como símbolo pessoal do imperador, representando seu caráter “industrioso, coletivo e perigoso”, legado da dinastia merovíngia dos séculos VI e VII. Englund, op. cit., p.268.

⁷⁹³ Os chamados “notáveis” eram em sua maioria proprietários e funcionários, médicos e advogados. Tulard, *Napoleão...* op. cit. Segundo Englund, Napoleão pretendia fundir as elites de modo que elas constituíssem um novo sustentáculo de seu poder. Englund, op. cit. Sobre a criação da nobreza Imperial e suas contradições, cf. Tulard, *Napoleon et la noblesse de l’Empire*, op. cit.

filhos; tenho um sobrinho digno de minhas mais ternas afeições, e eu ficaria muito feliz, Sire, se eu obtiver *o favor* [*la faveur*] de constituir uma baronia perene [*majorat baronnie*] que lhe fosse transmissível.⁷⁹⁴

Aqui, além de todo o tom formal do texto, destaca-se a utilização da expressão *la faveur*, típica das relações de soberania e vassalagem existentes nas estruturas feudais do Antigo Regime.⁷⁹⁵

Além do estabelecimento dessa nobreza imperial no final de seu governo, outras medidas, como a retomada de alguns direitos consuetudinários, já haviam sido tomadas anteriormente, apontando para o mesmo caminho; no campo simbólico, nomenclaturas de cargos foram restituídas, os “grandes dignatários”, bem como o título *madame mère* para a mãe do imperador, ou *Premier Peintre* oferecido a David. O calendário republicano foi abolido no início de 1806, bem como a inscrição “República Francesa” das moedas em 1808.

Segundo Jean Tulard, ao escolher o título Imperador dos Franceses, um aparente aspecto de ruptura com a tradição monárquica francesa foi utilizado por Napoleão somente como recurso político, evitando confrontos tanto com a classe burguesa quanto com a população menos abastada. Com o passar dos anos, seus anseios dinásticos irão sendo revelados de maneira cada vez mais contundente.⁷⁹⁶ Para esse autor, era um processo que o governo já vivenciava, embora mantivesse sua aura de República, antes mesmo da Constituição do ano XII:

Tudo anunciava a restauração das formas monárquicas, e as grandes leis do ano X deixavam entrever a política social do Império: ressurgimento de lacaios e desaparecimento do tratamento informal; cerimônias, caças e missas em Saint-Cloud; desenvolvimento da guarda consular; organização de uma corte predominantemente militar, mas onde se introduziram em torno de Josefina – que recebia em 1802 um título bem oficial – nomes bem aristocráticos.⁷⁹⁷

⁷⁹⁴ “Sire, Votre Majesté a daigné, par décret du 15 août 1810, m’accorder un domaine en Westphalie, du revenu de 4000F. Le désir de perpétuer dans ma famille le souvenir des bontés dont Votre Majesté m’a comblé personnellement me fait solliciter une nouvelle grâce de Votre Majesté. Je n’ai point d’enfants; j’ai un neveu digne de mes plus tendres affections, et je serais très heureux, Sire, si j’obtenais la faveur de constituer un majorat baronnie qui lui fût transmissible.” Vivant Denon, *Directeur des Musées*...op. cit., corpus 2 [AN 92, 13 de agosto de 1811]. “Majorat baronnie” designa a imobilidade do posto, ou seja, sua impossibilidade de alienação, sendo passível de transmissão hereditária.

⁷⁹⁵ Seu sobrinho, Vivant-Jean Brunet-Denon, de fato conseguiu a baronia; não sabemos, no entanto, se o título foi dado diretamente a ele, ou foi, como queria Denon, herdado.

⁷⁹⁶ Tulard, *Napoleão*...op. cit.

⁷⁹⁷ Tulard, *Napoleão*, op. cit., p.135.

O aparato estético-simbólico desempenhou um papel fundamental nesse processo. Uma das cartas de Denon endereçadas ao intendente geral em dezembro de 1813 resume essa relação existente entre arte e política, cada vez mais centralizada na figura do imperador: “Senhor, Sua Majestade o Imperador, visitando pela última vez o Museu Napoleão, me ordenou que fizesse executar as pinturas da grande escadaria do museu e das duas salas adjacentes. Dignou-se a me encarregar de propor os temas que acreditei serem convenientes a essa decoração.”⁷⁹⁸ Alguns dos temas escolhidos por Denon descritos na carta são: a chegada dos monumentos conquistados pelo tratado de Tolentino; Fídias mostrando o Partenon de Atenas a Péricles; Sua Majestade oferecendo à França obras-primas da escultura clássica como o *Apollon*, o *Gladiador* e a *Venus*; Francisco I honrando Leonardo da Vinci; o Papa Julio II encarregando Rafael da pintura do Vaticano; Maria de Médicis convocando Rubens para pintar a Galeria do Luxemburgo; Albert Dürer pintando seu protetor, o Imperador Maximiliano; Van Dick realizando o retrato de Charles I; Velásquez pintando Felipe IV, rei da Espanha. Aqui, podemos destacar a presença de alguns elementos que nos ajudam a compreender a iniciativa de Denon e os anseios de Napoleão.

Conforme descrito acima, as sugestões de Denon também passaram a envolver composições cujas figuras centrais eram papas, reis e monarcas protetores das artes; Esses temas representam o esforço cada vez mais contundente de Napoleão, com o suporte oferecido por Denon, de se aproximar da imagem da grandiosidade e poder das monarquias europeias, afirmando sua legitimidade e superando-as em poder em magnificência. Assim, uma imagem monárquica próxima à de Luís XIV irá aos poucos se sobrepôr aos demais símbolos utilizados durante o consulado, por exemplo aos carolíngios; uma das imagens mais representativas do início de seu governo é a pintura *Napoleão cruzando os Alpes*, que David realiza em 1800, onde podemos ler os nomes Carlos Magno, Aníbal e Bonaparte talhados nas pedras aos pés do primeiro cônsul.⁷⁹⁹ Em relação a sua representação *à la mode* dos Luíses, o quadro de Ingres, *Napoleão no Trono Imperial*, de 1806, talvez seja o mais emblemático.

Ao traçar a biografia de Napoleão, Englund aponta a obsessão com o sangue azul do jovem Bonaparte desde suas primeiras experiências na Escola Militar francesa.

⁷⁹⁸ “Moinseigneur, Sa Majesté le Empereur en visitant dernièrement le Musée Napoléon m’a ordonné de faire exécuter des peintures dans le grand escalier du musée et les deux pièces adjacentes. Elle a daigné me charger de proposer les sujets que je croiois pouvoir convenir à cette décoration.” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.3003, 2 de dezembro de 1813].

⁷⁹⁹ Stoiani chama a atenção para a opção de representação equestre de Napoleão, um elemento estético simbólico característico do Antigo Regime. Stoiani, op. cit.

“Em suma, o Napoleão que emergiu da *École Royal* era um homem dividido, deslocado. Isso não impedia que se tivesse tornado não só, bem ou mal, um oficial (ainda tinha muito que aprender sobre artilharia), como, bem ou mal, um cavalheiro, adornado com certo grau do charme, do verniz e da eloquência que caracterizavam a elite do *Ancien Régime*.”⁸⁰⁰ A aproximação da figura de Napoleão com a de Denon é evidente.

Denon encarregou-se ainda da realização de retratos e bustos do imperador, que seriam oferecidos como presentes a nações amigas ou conquistadas.⁸⁰¹ Essa atitude teve início ainda nos anos do Consulado e foi prática durante todo o Império, representando um esforço de aproximação com as demais casas reinantes europeias e uma demonstração de poder perante elas.⁸⁰² Além disso, foram encomendados retratos dos grandes dignatários do Império, além dos retratos do imperador e de sua família, que seriam expostos no museu e em suas residências privadas.⁸⁰³ O retrato da princesa Carolina, por exemplo, foi executado por Elisabeth Vigée-Lebrun – sugestão de Denon aceita pela modelo –, que fora outrora a pintora preferida de Maria Antonieta.⁸⁰⁴

Além da correspondência trocada e dos presentes oferecidos às demais casas reinantes, alguns acontecimentos monárquicos tornam-se temática de pinturas encomendadas por Denon,⁸⁰⁵ que inclusive propõe diretamente a Napoleão a realização de uma série de bustos dos membros da Confederação do Reno: “Pensei, Sire, que poderia agradar a Vossa Majestade possuir e reunir em uma sala em seu palácio do Louvre as estátuas e bustos dos soberanos e príncipes da confederação do Reno, e me apressei em lhe submeter o trabalho, aqui anexo”. Esses bustos constituiriam um monumento “digno de sua grandeza, que recordará uma das épocas mais memoráveis de seu reino.”⁸⁰⁶

⁸⁰⁰ Englung, op. cit., p.36.

⁸⁰¹ Em setembro de 1807, uma série de cartas são enviadas para os reis de Vestfália, Holanda, Nápoles e ao príncipe vice-rei da Itália, comunicando o envio de bustos em bronze a partir do modelo executado por Chaudet. Ibid., corpus 1, cartas n.1192, 1193, 1194 e 1195. Outros presentes são oferecidos para nações inimigas, como ao Imperador da Rússia.

⁸⁰² Em 1803, Denon escreve: “*Je suis chargé par le Premier Consul de faire parvenir au vice-président de la République italienne un tableau peint par David pour être placé dans le palais de la République italienne, le représentant passant le Mont Saint-Bernard.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.101, 29 de março de 1803].

⁸⁰³ Entre eles, o príncipe José, o príncipe Luís, o arquichanceler, o arquitesoureiro, o príncipe Murat e o Príncipe Eugênio. Ibid., corpus 1 [n.692, 16 de maio de 1805]. A lista, entretanto, é extensa, e vai sendo ampliada durante os anos do Império.

⁸⁰⁴ Ibid., corpus 1 [n.833, 14 de março de 1806]; [n.834, 15 de março de 1806].

⁸⁰⁵ Por exemplo, o casamento do Rei e da Rainha de Vestfália. Ibid., corpus 1 [n.1490, 12 de agosto de 1808].

⁸⁰⁶ “*J’ai pensé, Sire, qu’il pourroit être agréable à Votre Majesté de posséder et de réunir dans une des Salles de son palais du Louvre les statues et les bustes des souverains et princes de la confédération du Rhin, et je me suis empressé de lui soumettre le travail ci-joint*”; “*digne de sa grandeur qui rappellera une*

Por sua vez, a sugestão da realização de uma pintura representando o Papa Julio II encarregando Rafael da pintura do Vaticano, feita por Denon, nos remete à presença do elemento religioso no reinado de Napoleão. Sabemos ser esse um tema bastante intrincado, não cabendo ao escopo deste trabalho analisá-lo em sua complexidade.⁸⁰⁷ Aqui, nos ateremos brevemente a sua condição representativa da dualidade entre tradição e inovação presente no governo napoleônico. Embora haja uma busca constante por afirmação de sua superioridade sobre a Igreja Católica – bem representada pela atitude da autocoroação na cerimônia –, Bonaparte reconhecia a necessidade de uma aproximação para garantir e reafirmar seu poder; o próprio título de imperador foi escolhido nesse sentido, ao passo que permite o ritual da sagração.⁸⁰⁸ Apesar dos muitos conflitos que culminaram com o confinamento do Papa Pio VII em Fontainebleau em 1812 e o consequente rompimento com a Igreja, o consulado e os primeiros anos do Império foram marcados por uma intensa aproximação e tentativa de pacificação com a Igreja Católica.⁸⁰⁹ Após a coroação, membros eclesiásticos e o próprio Papa passam a figurar como assunto e como destinatários das correspondências de Denon.⁸¹⁰ Em uma carta endereçada ao pintor Wicar, é citado um desenho deste último representando Pio VII assinando a Concordata. Mais uma vez, Denon faz jus a seu passado aristocrata ao incentivar a manutenção dessas relações, exaltando seus benefícios na manutenção e perpetuação do poder de Napoleão.⁸¹¹ Lembramos que, antes disso, a sacralidade tradicionalmente evocada pelos antigos monarcas franceses também será encenada por Napoleão, a partir da utilização do imaginário do toque taumatúrgico quando Denon

des époques les plus mémorables de son règne.” Ibid., corpus 1 [n.1526, 31 d outubro de 1808]. À carta, é anexada uma listagem completa dos reis e príncipes selecionados, bem como o orçamento estabelecido para a realização de cada peça.

⁸⁰⁷ Alguns autores utilizados neste trabalho trataram da questão de maneira mais aprofundada, como Furet, Englund, Tarlé e outros.

⁸⁰⁸ Tarlé, op. cit.

⁸⁰⁹ Em 1810, um decreto anexou as terras papais à França pondo fim à soberania temporal do papado. Em suas cartas, Denon, inclusive, passa a chamar Roma de “segunda capital” do Império. Segundo Englund, no final de seu governo, Napoleão havia interiorizado a ideia da religião como instrumento político, acreditando que o Estado Papal deveria mobilizar-se a favor do Império Francês, ou seja, entrar na guerra – proposta que não foi aceita por Pio VII, que declarava-se servidor da paz. Englund, op. cit. São exemplos dessa aproximação temporária: a Concordata, em 1801, o fim das perseguições ao clero e o reestabelecimento de rituais católicos na França.

⁸¹⁰ Presentes são trocados e algumas pinturas são encomendadas.

⁸¹¹ Ao tratar de uma capela confeccionada em carmin e ouro oferecida ao Papa, Denon afirma: “*Un présent de la nature de celui que Votre Majesté fait au pape et d’une dépense aussi considérable, destiné pour un pays où l’on sait apprécier ce genre de choses et où il sera montré et vu avec intérêt et curiosité, devient une espèce de monument auquel votre nom, Sire, sera encore attaché dans mille ans.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 2 [AN 31, 27 de março de 1805].

encomenda a Gros a realização do quadro *Os pestilentos de Jaffa*, que retrata um corajoso Napoleão em meio aos doentes no Egito.⁸¹²

Há também um empenho crescente em reconstruir algumas Igrejas destruídas durante a Revolução e restaurar suas pinturas e monumentos.⁸¹³ Um dos exemplos mais contundentes desse alinhamento é o projeto de restituição dos túmulos reais e a reforma de Saint-Denis, destruídos durante a era republicana.⁸¹⁴ Saint-Denis foi declarada sepultura dos imperadores em um decreto de 20 de fevereiro de 1806, embora seu projeto não tenha sido finalizado. Na carta do dia 22 de julho de 1811, Denon questiona o ministro do interior sobre a organização dessa restauração, bem como sobre a do Panteão – que chama de Sainte-Geneviève, relembrando seu antigo estatuto religioso –, demonstrando a confusão entre os símbolos do passado monárquico e a memória da grandiosidade na nação:

Recolocar-se-ão na Igreja de Saint-Denis os mausoléus dos homens de Estado que governaram a França sob a última dinastia, tais como Sully, Richelieu, Mazarin, Louvois, Colbert etc.? Colocar-se-ão nessa igreja os monumentos dos homens que ilustraram o país com seu grande talento e seus trabalhos, tais como L'Hôpital, Corneille, Descartes, Molière, Racine, La Fontaine? Ou essas esculturas deveriam ser colocadas no Panteão? O que será feito, Senhor, dos

⁸¹² Marc Bloch, *Os Reis taumaturgos...* op. cit. Raquel Stoiani analisa a pintura de Gros, tratando dos aspectos plásticos da obra, onde até mesmo a iluminação fora um recurso estético e simbólico utilizado pelo artista para valorizar seu protagonista: “Se nos detivermos ainda na sugestão da iluminação, podemos atingir a questão do próprio conteúdo iluminista revolucionário do qual Bonaparte se faz portador a partir do momento em que luta pela França em prol da ‘libertação dos outros povos.’” Stoiani, op. cit., p.83. Cf. também, Walter Friedlaender. “Napoleon as ‘Roi Thaumaturge’”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.4, n.3/4, 1941-2, pp.139-141.

⁸¹³ Por exemplo, como demonstra a carta escrita ao ministro do Estado sobre a Igreja de Ruel: “*Les événements de la Révolution ont laissé les vitraux et la toiture dans un délabrement tel que pour y officier en hiver, il faut garnir les croisées de paillassons pour se garantir du vent et se ranger dans des parties de l’église pour éviter l’eau lorsqu’il pleut. (...) J’ai donc cru devoir faire les devis de ce que coûteraient les réparations nécessaires pour remettre cette église dans un état décent et faire à la chapelle qui renfermera le tombeau les ornemens qui doivent accompagner ce monument.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.869, 11 de abril de 1806]. A negociação sobre a restituição de quadros é extensa, em junho do mesmo ano escreve ao intendente geral descrevendo os quadros que já foram enviados: “*Indépendamment de ces tableaux, il en a déjà été remis une très grande quantité à Notre-Dame, Saint-Sulpice, Saint-Eustache, Saint-Roch, Saint-Méry. Ces églises ont reçu, sinon la totalité, du moins en partie ce qui en avait été extrait pendant la Révolution.*” Ibid., corpus 1 [n.926, 13 de junho de 1806]. Por fim, em 1811, um novo lote de 100 quadros é restaurado às Igrejas parisienses. Ibid., corpus 1 [n.1999, 25 de fevereiro, 1811].

⁸¹⁴ Escreve ao ministro do Interior: “*Conformément à votre invitation, je me suis transporté à l’église impériale de Saint-Denis pour y examiner les travaux exécutés et vous faire un rapport sur les moyens de rétablir dans cette ancienne sépulture des rois de France les tombeaux qui en ont été enlevés pendant la Révolution.*” Ibid., corpus 1 [n.2095, 17 de maio de 1811]. Nessa carta, Denon exercita ainda seus conhecimentos sobre arquitetura gótica ao opinar sobre a reforma, procurando valorizar o caráter original da igreja.

muitos túmulos curiosos para a história ou cuja memória interessa aos franceses, como os de Heloisa e Abelardo, Agnes Sorel, do almirante Bonivet, de Villiers de L'Ile-Adam?⁸¹⁵

Um dos acontecimentos mais marcantes desse processo de afirmação perante as cabeças coroadas da Europa e de identificação com a dinastia dos Bourbon foi seu casamento com a princesa Maria Luísa de Habsburgo em 1810. O fato do casamento com Josefina não ter lhe dado herdeiros preocupava o imperador, pois um filho garantiria sua continuidade política e o inseriria ainda mais nas práticas de hereditariedade das demais lideranças monárquicas, que relutavam em reconhecer um governo com um aspecto demasiado republicano, que evocava as memórias da Revolução.⁸¹⁶ A obsessão pela linhagem, que certamente faltava a Napoleão, impôs um forte empenho na busca por legitimidade em toda a parte, chegando ele até mesmo a chamar Luís XIV de *oncle* [tio] na ocasião de seu casamento, tomando para si o parentesco de sua esposa Maria Luísa, sobrinha de Maria Antonieta.⁸¹⁷

Denon, por sua vez, esteve presente na cerimônia da chegada da imperatriz, “no caso de ter que encomendar um quadro.”⁸¹⁸ Sua visão política também lhe permitiu tomar algumas providências para o recebimento da princesa, como a retirada dos quadros representando as vitórias napoleônicas sobre a Áustria.⁸¹⁹ A cerimônia de casamento foi realizada no palácio do Louvre, demonstrando mais uma vez o estatuto político e estratégico que a instituição do museu possuía durante o governo de Napoleão. Para a cerimônia, o museu foi também preparado de acordo com as prerrogativas ditadas por Denon, expressas com seu zelo habitual:

Há talvez entre os quadros algumas produções que pesam em minha consciência, mas o público não cuida se não da grande cerimônia e do interesse nos augustos personagens que constituem

⁸¹⁵ “*Remettra-t-on dans l’église haute de Saint-Denis les mausolées des hommes d’Etat qui ont gouverné la France sous la dernière dynastie, tels que Sully, Richelieu, Mazarin, Louvois, Colbert etc.? Placera-t-on dans cette église les monumens des hommes qui ont illustré leurs pays par leurs grands talents et leurs travaux tels que L’Hôpital, Corneille, Descartes, Molière, Racine, La Fontaine? Ou bien ces sculptures devront être portées au Panthéon? Que fera-t-on, Monseigneur, de plusieurs tombeaux curieux pour l’histoire ou dont le souvenir intéresse les français, tels que ceux d’Heloise et Abelard, d’Agnès Sorel, de l’almirail Bonivet, de Villiers de L’Ile-Adam?*” Ibid., corpus 1 [n.2169, 22 de julho de 1811].

⁸¹⁶ A constituição do ano XII designava que o imperador poderia escolher seu sucessor por adoção, entre seus sobrinhos, mas tal garantia não foi suficiente a Napoleão, já que não reproduzia a imagem mais tradicional de uma dinastia. Tulard, *Napoleão*, op. cit.

⁸¹⁷ Englund, op. cit.

⁸¹⁸ “*dans le cas d’en ordonner un tableau.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.1758, 20 de março de 1810].

⁸¹⁹ “*Relativement à la galerie de Diane, je sens la nécessité d’ôter maintenant l’Entrée à Vienne.*” Ibid., corpus 1 [n.1755, 17 de março de 1810].

seu objeto, e não perceberá o que em outro momento poderia ser tomado por negligência ou falta de conhecimento. O senhor Intendente Geral pode então assegurar a Sua Majestade que o público e os estrangeiros verão que sua corte atravessará o mais belo museu do universo.⁸²⁰

Em relação às composições temáticas escolhidas por Denon, a ideologia política por trás de inúmeras de suas realizações pode ser exemplificada na carta de 1811, onde ele oferece ao ministro do interior sugestões para realização dos baixos-relevos que irão ornar o Arco do Triunfo da Étoile. Nesse excerto, nota-se que o monumento teria por utilidade demonstrar a glória do soberano perante seus inimigos, afirmando sua superioridade e ilustrando seus feitos e conquistas:

Esse grande monumento, tendo sido elevado pelo Império à glória de seu soberano, penso, Senhor, que ele deveria ser decorado com temas análogos ao reino do Imperador e considerar seus diversos aspectos, a saber: o da glória militar [sugere mais abaixo a representação da Batalha das Pirâmides, de Marengo, Austerlitz, Iéna, Friedland e Wagram], o da prosperidade do Império [sugere representar a legislação, o comércio, a indústria, as ciências, as letras e as artes], o da política [Paz de Lunéville, Amiens; Presburgo, Tilsitt e a Concordata] e enfim o da reunião de uma parte da Europa à França [exemplificada pela Confederação do Reno, a Toscana, Gênova, Lombardia, Roma, Holanda e outras regiões conquistadas].⁸²¹

A ideia do monumento como representação da glória da nação não era estranha nem mesmo ao governo revolucionário. Porém, a perigosa concentração da magnitude dos eventos sob a figura de Napoleão é uma evidência de sua intenção centralizadora. Os símbolos são aqui reunidos para comunicar ao povo as realizações de Bonaparte como soberano, e não somente as realizações da nação francesa. Essa confusão entre os anseios do povo e o Imperador é explícita no seguinte excerto, em que Denon trata do projeto de um monumento que deverá ser digno de Napoleão e servir ao embelezamento

⁸²⁰ “Il y aura peut-être parmi ces tableaux quelques productions qui pèseront sur ma conscience, mais le public s’occupe de la grande cérémonie et de l’intérêt attaché aux augustes personnages qui en font l’objet, et n’apercevra point ce qu’en d’autre temps il pourroit prendre pour des négligences ou des fautes de connoissances. Vous pouvez donc, Monsieur l’Intendant general, assurer Sa Majesté que le public et les étrangers verront que sa cour traversera le plus beau musée de l’univers” Ibid., corpus 1 [n.1762, 26 de março de 1810], ao intendente geral.

⁸²¹ “Ce grand monument étant élevé par l’Empire à la gloire de son souverain, je pense, Monseigneur, qu’il doit être décoré de sujets analogues au règne de l’Empereur et considérés sous divers aspects, savoir: celui de sa gloire militaire, celui de la prospérité de l’Empire, celui de la politique, en enfin sous celui de la réunion d’une partie de l’Europe à la France.” Ibid., corpus 1 [n.2174, 23 de julho de 1811].

de “*sua capital*”: “O Imperador (diz a nação) que acabou de elevar tantos troféus, deve desejar vê-los consagrados pelos monumentos.”⁸²²

Esse trecho foi retirado de uma longa nota onde Denon discorre sobre o desenvolvimento das artes sob os diversos reinos da história da França, desde Clóvis e Dagoberto, passando por Carlos Magno, Lourenço de Médici e os Luíses, inserindo Napoleão nessa tradição e clamando-lhe o cumprimento desse legado. A Revolução é apontada como um momento de despertar das artes, em decadência desde o reinado de Luís XV – visão tradicional da teoria da decadência da escola francesa – mas que seria somente um efervescimento efêmero sem a condução posterior de Napoleão: “Essa fermentação que tendia à dissolução, foi apenas uma crise que o senhor tomou para si, para revigorar a nação e a regenerar.”⁸²³ Aqui, o discurso acerca da regeneração da nação por meio das artes é reapropriado – o que a expressão *tomou para si* representa afirmativamente – por Denon no contexto da legitimação do poder napoleônico; e termina: “Os edifícios apressados em sua construção são efêmeros e se tornam as ruínas dos estados; mas aqueles construídos na prosperidade são a glória dos séculos. Eles vertem sobre si mesmos a opulência das nações.”⁸²⁴ A própria concepção da Coluna Vendôme, inicialmente chamada de Monumento a Carlos Magno, passará a ostentar a figura de Napoleão, representada em uma estátua em bronze coroada por louros e vestida nos moldes dos imperadores romanos, segurando ainda uma espada e um globo nas mãos.⁸²⁵ Essa mudança de perspectiva ilustra a concepção de que a glória do tempo

⁸²² “*votre capitale*”; “*L’Empereur (dit la nation), qui vient d’élever tant de trophées, doit désirer de les voir consacrés par des monumens.*” Ibid., corpus 2 [AN 46, 9 de fevereiro de 1806]. Entre os muitos anseios grandiosos de Napoleão, estava fazer de Paris a capital política e artística de seu *Grande Empire*. Cf. Boime, *Art in Age of Bonapartism*...op. cit.

⁸²³ “*Cette fermentation qui tendait à la dissolution n’a été pour vous qu’une crise dont vous vous êtes emparé pour retremper la nation et la régénérer*” Vivant Denon, *Directeur des Musées*...op. cit., corpus 2 [AN 46, 9 de fevereiro de 1806]. (Lembremos que estamos utilizando a referência fornecida pela edição aqui consultada, ou seja, apontando se se trata do corpus 1 ou 2 da correspondência, seguido pelo número de classificação da carta – precedido pela sigla AN no caso daquelas do Archives Nationales, e somente “n.” para as demais – e sua data).

⁸²⁴ “*Les bâtimens pressés dans leur construction sont éphémères et deviennent la ruine des états; mais les édifices construits dans la prospérité, sont la gloire des siècles. Ils répandent sur elles-mêmes l’opulence des nations*” Ibid.

⁸²⁵ “*(...) un des plus beaux monuments du globe serait élevé à la plus belle gloire. Il serait construit des dépouilles de l’ennemi [bronze dos canhões], il serait construit de la matière qui convient le mieux au climat de la France, il serait d’une magnificence au-dessus de tout ce qu’on fait les nations modernes, il serait, enfin, un monument digne de Votre Majesté.*” Ibid., corpus 2 [AN 52, 10 de março de 1806]. A figura de Carlos Magno será substituída pela de Napoleão no topo da coluna. Sua exemplaridade do simbolismo do poder napoleônico é tamanha que ela será um dos primeiros monumentos a serem depostos com a entrada dos aliados em Paris em abril de 1814. Ibid., corpus 1 [n.638, 16 de março de 1805.] Como vimos, Denon teve uma forte influência nessa decisão (cf. nota. 274).

presente supera a dos tempos passados e caracteriza essa centralização do poder na figura de Napoleão no decorrer de seu império.

Outras produções artísticas, como as inúmeras estátuas de Napoleão distribuídas pelo Império e as pinturas históricas, também foram parte do processo de centralização dos símbolos em torno da figura de Napoleão. Porém, o museu talvez seja sua imagem mais vigorosa – lembremos que seu próprio nome é oferecido à instituição em 1803.

Conforme comentamos brevemente no primeiro capítulo deste trabalho, uma das características das coleções principescas italianas formadas desde a época da Renascença era a valorização e ostentação de seu proprietário. Desse modo, a exposição dos objetos era realizada com o intuito de enaltecer e reafirmar o poder de seu senhor.⁸²⁶ Conforme lembrou Ulpiano Bezerra de Menezes, a cultura material participa de maneira decisiva na produção e reprodução dos lugares sociais.⁸²⁷ Assim, a experiência de Denon como viajante *amateur* propiciou um extenso conhecimento desses mecanismos, permitindo sua apropriação e reprodução no espaço museológico, afirmando a magnificência de Napoleão como soberano.

A aproximação realizada na concepção do Museu com o passado monárquico francês também é bastante sintomática. Luís XIV havia levado a cabo um projeto de formação de um museu em Versalhes que abrigasse esculturas antigas, adquirindo muitas delas em Roma, assim como faziam outros membros da aristocracia: “Além disso, por quase uma metade de século, todo ministro francês rico ou poderoso o suficiente para fazê-lo – Richelieu, Mazarin, Fouquet – decorava ricamente suas casas na cidade e especialmente no campo com antiguidades tão genuínas quanto fosse possível extrair da Itália.”⁸²⁸ Portanto, a primeira leva de obras italianas importantes que tomaram o caminho de Paris foi encomendada pelo Rei Sol, que, logo depois do desmantelamento da Vila Médici em 1685, pressionou o Papa a autorizar a exportação. Nas palavras de seu ministro Colbert: “devemos nos certificar de possuir na França tudo aquilo que há de belo na Itália.”⁸²⁹ Após um entusiasmo inicial, Luís XIV contentou-se

⁸²⁶ O próprio projeto iconográfico das composições era confiado a artistas importantes com esse objetivo – como foi muitas vezes o caso dos Médici ao longo dos séculos XV e XVI. Fiorio, op. cit.

⁸²⁷ Bezerra de Menezes, “Do teatro da memória ...”, op. cit.

⁸²⁸ “Moreover, for nearly half a century every french minister rich or powerfull enough to do so – Richelieu, Mazarin, Fouquet – had lavishly decorated town and specially country houses with such genuine antiquities as could be extracted from Italy”. Haskell e Nicholas, op. cit., p.37. Foi nesse mesmo período que o rei trouxe Bernini a Paris e que a *Académie de France* foi aberta em Roma.

⁸²⁹ “nous devons faire en sorte d’avoir en France tout ce qu’il y a de beau en Italie”. Colbert apud Haskell e Nicholas, op. cit., p.37. Veremos, no Capítulo 3, Napoleão e Denon reproduzindo cenas muito parecidas com essa.

com as cópias realizadas pelos artistas franceses residentes em Roma, que visavam mostrar a superioridade da *Académie Royale*.⁸³⁰ Luís XIV pretendia ainda transformar Paris em uma nova Roma, também através de uma aproximação com o imaginário mítico da Antiguidade clássica. Antes de ser conhecido como o Rei Sol, sua pretensão era ostentar o título de Luís Augusto, buscando fazê-lo por meio de inúmeras encomendas artísticas, reformas e construções de edifícios e monumentos que contribuíssem para essa associação, oferecendo um novo vigor político à monarquia.⁸³¹ As semelhanças são autoexplicativas, tanto no tocante à concepção de museu como reflexo da glória do soberano, quanto na valorização da Escola nacional de pintura e até mesmo nas práticas dos favoritos do Rei e nas práticas do próprio Denon.

Portanto, é a partir desse ponto de vista que se tentou compreender a formação dessa narrativa, presente nos escritos de Denon, de magnificência do museu napoleônico; seja através da ostentação das obras mais belas da Europa, da valorização da escola nacional, das conquistas militares, do recurso simbólico da Antiguidade clássica ou da afirmação da vocação protetora das artes.

O fim de uma carreira pública, o fim de um império

Durante sua gestão, Denon tratou da distribuição de obras por todo o império, cuidando daquelas enviadas para as nações anexadas à França (em geral retratos de Napoleão, feitos heroicos e momentos políticos importantes) e para outros museus da França, embora demonstre, desde seus primeiros anos como *directeur*, uma predileção pela coleção do Louvre, que considerava “a mais bela do universo”.⁸³² Os próximos acontecimentos políticos vieram colocar em cheque essa grande conquista, que Denon defenderá zelosamente.

A crise econômica dos anos de 1810 e 1811 indisps grande parte da população com o governo, que tomava cada vez mais os ares de uma quarta dinastia. O distanciamento em relação aos interesses dos notáveis, a crise com a Igreja Católica e as

⁸³⁰ Para Pommier, essa iniciativa também era justificada pelo discurso protetor das artes, que deveriam ser copiadas pelos artistas franceses a fim de serem salvas das intempéries do tempo. Pommier, *L'art de la liberté...* op. cit.

⁸³¹ J.M Apostolidès. *O Rei Máquina: espetáculo e política no tempo de Luís XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993; Peter Burke. *A fabricação do Rei – A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1994.

⁸³² *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.1762, 26 de março de 1810], ao intendente geral.

sucessivas derrotas militares do período que culminou na entrada dos aliados em Paris no início de 1814, somados a uma boa dose de intriga política, levaram, em abril do mesmo ano, Napoleão a renunciar.

Denon continuará trabalhando durante todo o ano de 1814, buscando dar continuidade aos projetos já iniciados.⁸³³ Não é possível inferir, a partir da leitura da correspondência, se ele acreditava que a situação seria temporária ou quais seriam suas expectativas para o futuro. Com a complicada conjuntura política após abril, as cartas se tornam mais esparsas e o museu encontra-se em um período de operação vagarosa. Entretanto, desde 1813 seu zelo para com a coleção pode ser observado, como em uma de suas cartas ao intendente geral, em que demonstra descontentamento com a iniciativa de um governo já em decadência de devolver algumas obras a antigos proprietários, expropriados durante a Revolução.⁸³⁴

No dia 6 de abril de 1814, Luís XVIII é convocado pelo Senado com base em uma constituição que, embora representasse intenções de fundar uma monarquia parlamentar, não mais representava o ideal de soberania popular conquistado pela Revolução. A imagem de um Luís restituído ao trono, afora suas reais práticas de governo, também desagradava a população, demonstrando a importância que os símbolos possuíam no imaginário popular e favorecendo uma nova investida napoleônica, que ficou conhecida como “Governo dos cem dias.”⁸³⁵

Denon é mantido na direção do agora Musée Royal. Escreve a Isabella em maio do mesmo ano, afirmando que crê em sua manutenção provisória no cargo:

⁸³³ Um dos principais projetos do período será a exposição organizada sobre os primitivos italianos, alemães e flamengos, que considera “*le monument des arts le plus complet et le plus historique.*” Ibid., corpus 1 [n.3120, 9 de junho de 1814], ao ministro da Casa Real.

⁸³⁴ “*La plus grande partie des tableaux qui proviennent des émigrés décorent maintenant le musée, les palais, les églises ou ayant été donnés avant ma direction en échange par ordre du ministre de l’Intérieur pour d’autres tableaux, ou enfin envoyés dans les 17 musées et principales villes de l’Empire, à qui sa Majesté a accordé le superflu de la collection du musée Napoléon. (...) pour toutes les réponses que j’ai fait aux réclamations de cette nature qui m’ont été adressées, je les ai toujours éloignées et me suis toujours opposé aux des émigrés.*” Ibid., corpus 1 [n.2843, 7 de junho de 1813].

⁸³⁵ Nas palavras de Englund: “O penúltimo rei Bourbon da França revelou-se liberal e conciliador sob importantes aspectos – suspendeu a censura, estabeleceu uma legislatura bicameral com poderes reais, conservou grande parte do serviço civil e das escrituras administrativas napoleônicas. Era porém, reacionário na forma: recusou o título de “Rei dos Franceses”, que lhe fora oferecido pelo governo provisório, preferindo o tradicional “Rei de França e Navarra”. Demonstrou-se inarredável em sua decisão de se enumerar como o “décimo oitavo” e em qualificar 1814 de “o décimo nono ano de nosso reinado”, como se tivesse ascendido ao trono quando da morte do delfim, em 1795. A nobreza *émigrée* retornou em grande número, liderada pelo arquirreacionário conde d’Artois, irmão do rei. Artois e a aristocracia acintosamente monarquista (“os ultra”) deram um tom de fúria contida e desdém manifesto à corte e à alta sociedade que dominavam. Os venais acorriam aos novos patronos; aos olhos do povo, a Legião de Honra fora substituída pela Ordem do Cata-Vento, como sugeriu um livro que foi campeão de vendas em 1815. Englund, op. cit., p.463.

Você quer saber da minha situação, ei-la: eu ainda sou provisoriamente tudo que eu era, eu já perdi 25 mil *livres* de renda, não tenho agora mais do que 15 mil a perder (...). De resto, que isso não a aflija, me restam bons 15 mil *livres* de renda, você me conhece suficientemente para saber que com isso eu não serei de maneira alguma infeliz.⁸³⁶

Durante os primeiros meses do governo da restauração, o principal tópico da sua correspondência administrativa passa a ser a restituição das obras de arte, iniciativa que surgiu juntamente à política de devolução dos territórios anexados durante o Império. Denon realiza a separação das obras particulares pertencentes a Napoleão para serem levadas com ele ao exílio; no restante, embora servindo ao rei, parece bastante desconfortável com as inúmeras requisições dos governos de Espanha, Prússia, Bélgica e outras, além de alguns particulares e algumas igrejas. Na carta do dia 21 de agosto de 1814, Denon demonstra sua indignação com o processo de restituições ao Ministro da Casa Real:

Permita-me, Senhor, por meu zelo pela conservação da preciosa coleção da Coroa, uma observação sobre a demanda feita a Vossa Excelência (...). Não há paróquia ou sucursal de Paris que não se acredite no direito de reivindicar seus quadros; nem mesmo cidade ou país conquistado durante a última guerra que não demande a mesma restituição. Uma vez acordada essa graça, quantas solicitações de todos os gêneros não atormentarão Vossa Excelência? (...) Dessa massa enorme de produções da pintura, formou-se, Senhor, um grande e magnífico monumento que, graças à poderosa solicitude de Sua Majestade, os aliados respeitaram. Nós formamos vinte museus nas mais importantes cidades do reino para difundir a instrução e o gosto pelas artes, por fim mobiliamos os palácios reais, e esse grande resultado se esvaneceria insensivelmente se se abrir a porta às reclamações.”⁸³⁷

⁸³⁶ “*Tu veux connaître ma situation, la voici: je suis provisoirement encore tout ce que j’étais, j’ai déjà perdu 25 milles livres de rente, je n’en ai plus que 15 à perdre (...). Du reste, que cela ne t’afflige pas, il me reste de bien 15 mille livres de rente, tu me connais assez pour savoir qu’avec cela je ne serai point malheureux.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 27 de maio de 1814.

⁸³⁷ “*Permettez, Monseigneur, à mon zèle pour la conservation de la précieuse collection de la Couronne, une observation sur la demande faite à Votre Excellence (...). Il n’est point de paroisse ou de succursale de Paris qui ne se crût en droit de revendiquer ses tableaux, point même de ville, même pays conquis pendant la dernière guerre, qui ne demandât la même restitution. Cette grâce une fois accordée combien de sollicitations de tous genres n’assailliraient pas Votre Excellence? (...) De cette masse enorme de production de la peinture, on a formé, Monseigneur, un grand et magnifique monument que, grâce à la puissance sollicitude de Sa Majesté, les alliés ont respecté. On a formé vingt musées dans les plus importantes villes du royaume pour y repandre l’instruction et le goût des arts, enfin on a meublé les palais royaux, et ce grand résultat s’évanouirait insensiblement si l’on ouvre la porte aux réclamations.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.3183, 21 de agosto de 1814].

É também deste período – mais especificamente julho de 1814 - a grande exposição que Denon irá inaugurar dos primitivos italianos, assunto do qual havia cuidado nos últimos anos, fruto de suas pesquisas e de sua missão na Itália em 1811, quando muitas dessas obras foram levadas para o Louvre. Essa mostra, enaltecida tanto por seus contemporâneos quanto pela historiografia mais recente, contou com a exposição de 123 obras de “antigos mestres italianos”, e alguns alemães e espanhóis. Para cada artista apresentado, Denon estabeleceu ainda uma sucinta nota biográfica, bem como um pequeno comentário sobre as telas mais relevantes, demonstrando mais uma vez seu interesse em instruir o público.⁸³⁸

Depois de exilado na Ilha de Elba, após a renúncia, Napoleão encenou ainda seu último grande ato como Imperador dos franceses ao marchar de volta a Paris e retomar seu posto no chamado governo dos cem dias na primavera de 1815. Durante esse período, Denon volta a tratar com o imperador e retoma a realização de alguns projetos. Porém, após a derrota marcada pela batalha de Waterloo, sua expulsão da França é definitiva, sendo enviado para um novo exílio, mais severo que o primeiro, na ilha de Santa Helena. Após essa definição, Denon parece ainda mais intolerante com as restituições, opondo-se abertamente a elas em suas cartas, ainda que continue trabalhando intensamente e obedecendo às ordens no novo monarca.⁸³⁹ Embora seu trabalho continue sendo realizado, Denon expressa sua resignação em uma carta para Isabella – datada do fatídico dia da derrota em Waterloo – em que compara ruínas da Antiguidade com o museu: “Pois é, minha cara amiga, ainda não construímos por cima [das ruínas], mas aqui não estamos no Oriente, nossa inquietude nos faz começar por demolir; logo não será mais questão de minha pessoa, mas eu não me espantarei com isso, não ficarei contrariado, nem mais tolo, nem menos amado por isso, não é mesmo, Bettine?”⁸⁴⁰

⁸³⁸ Spiegel, *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix...* op. cit. Ver também : Haskel, *La norme et le caprice...* op. cit.; Gombrich, *The preference for the primitive*, op. cit.

⁸³⁹ Em carta do dia 26 de setembro de 1815, M. de Pradel escreve a Denon afirmando que suas atitudes estão corretas – é ele quem utiliza a expressão “oposição passiva” – e que buscará auxiliá-lo em suas iniciativas: “*La réponse que vous avez faite à cette proposition est conforme au devoir qui vous était prescrit et je ne puis qu'approuver l'opposition passive que vous dictaient les ordres du Roi. Le 22 de ce mois j'ai l'honneur d'adresser au ministre des Affaires étrangères l'exposé fidèle de toutes les entreprises formées contre le musée. J'ai prié Son Excellence de me faire connaître s'il n'y avait pas quelque moyen de prévenir la ruine entière de cette magnifique collection.*” Ibid., corpus 1 [n.3544, 26 de setembro de 1815].

⁸⁴⁰ “*Hé bien, ma chère amie, on n'a pas encore bâti dessus, mais nous ne sommes pas ici en Orient, notre inquiétude nous fait commencer par démolir; il ne sera donc bientôt plus question de moi, mais j'en serais point étonné, je n'en aurai donc point d'humeur, je n'en serai pas plus bête, et on ne m'en aimera pas moins, n'est-ce pas Bettine?*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit., Paris, 18 de junho de 1814.

A argumentação de Denon quando critica as políticas de restituição de obras segue na defesa da proteção que o museu e a França renderam às artes graças ao amparo estatal e de que seu desmantelamento seria uma perda irreparável para o patrimônio europeu. Nesse período, sua correspondência é entrecortada por algumas notas de sua autoria, arquivadas juntamente com as cartas, mas sem destinatário específico. Em uma dessas notas, Denon reproduz a conversa estabelecida em um encontro com o diplomata e colecionador britânico Sir Hamilton, no qual defende a legitimidade do museu francês, ao passo que este último o acusa de ter os ânimos exaltados pela vaidade que o museu lhe aguça: “O senhor defende aqui sua própria causa, e eu perdoo suas veemências.” Denon replica:

Eu não me gabo por ter feito o museu. Eu sou em tudo isso o homem das circunstâncias e, no entanto, se eu só consultasse o interesse de meu orgulho, eu poderia ajudá-lo a aniquilar esse colosso que se tornará ainda mais gigantesco na imaginação, mas se o senhor persistir em destruí-lo, eu vou perseguir sua sombra. Eu publicarei um catálogo do museu e, provando que sua destruição é obra de seu governo, ele se tornará seu tormento. Minhas notas serão lidas, nelas ver-se-á a memória escrita pelo senhor e seu nome será banido para sempre dos anais das artes.⁸⁴¹

Embora ironize a acusação de ser um “homem de circunstâncias”, nessa autodefesa tão intensa, Denon dava extrema importância à perpetuação de sua obra. Em uma carta escrita a Isabella em abril de 1810, ele demonstra mais uma vez o envaidecimento que a coleção do Louvre lhe causava: “Se você visse o museu, você se exaltaria de escrever sobre ele, e as boas pessoas que lá se encontram a deixariam dizer tudo o que você pensasse (...). Você ficaria, aliás, tão contente em dizer: foi meu amigo que reuniu tudo isso, que a aumentou [a coleção] em um grande terço.”⁸⁴² Esse mesmo envaidecimento também pode ser percebido na carta para Isabella datada de setembro de 1815, um mês antes de sua demissão, na qual demonstra ter consciência do motivo

⁸⁴¹ “*Vous défendez ici votre propre cause et je vous pardonne vos vivacité.*”; “*Je n’ai point l’amour-propre d’avoir fait le musée. Je suis en tout ceci l’homme des circonstances et, cependant, se je ne consultais que l’intérêt de mon orgueil, je pourrais vous aider à anéantir ce colosse qui deviendra plus gigantesque encore dans l’imagination, mais si vous persistez à le détruire, je vous poursuivrai de son ombre. Je publierai le catalogue du musée et, en prouvant que sa destruction est l’ouvrage de votre gouvernement, il sera votre tourment. On lira mes notes, on y verra le mémoire que vous avez écrit et votre nom sera flétri à jamais dans les annales des arts.*” Vivant Denon, *Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.3574, p.283, setembro de 1812].

⁸⁴² “*Si tu voyais le Musée, tu brûlerais d’écrire et les braves gens qui sont là te laisseraient dire tout ce que tu penserais (...). Tu serais d’ailleurs si aise de dire: c’est mon ami qui a rassemblé tout cela, qui l’a augmenté d’un grand tiers.*” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 21 de abril de 1810.

de ainda permanecer no cargo, ou seja, a redistribuição das obras de arte entre as potências aliadas:

Você quer saber de mim, pois bem, minha cara amiga, continuo, ou melhor, ainda estou, onde estive por muito tempo [refere-se ao cargo], mas que diferença em minhas ocupações! Eu erigia, eu realizava o mais belo, o mais grandioso monumento que jamais existiu; hoje, estou lá somente para distribuir metodicamente e provar à Europa reunida que ainda há um homem honesto em seu posto.⁸⁴³

Nesses últimos meses, não foi somente com Hamilton que a discussão tornou-se acalorada; Canova também se coloca do lado das restituições, invocando a fúria do diretor do museu.⁸⁴⁴ Em setembro, Denon causa ainda alvoroço ao recusar a ordem de retirada dos cavalos de São Marco do topo do Arco do Triunfo do Carrousel, alegando não ter responsabilidade por um monumento público.⁸⁴⁵

Portanto, não é estranho que, após inúmeros entreveros, Denon apresente sua demissão, no dia 3 de outubro de 1815, depois de treze anos como Directeur General. A nota apresentada ao rei na ocasião é discreta, digna de um *gentilhomme*, e diz apenas:

Sire, minha idade avançada e minha saúde debilitada me ordenam o repouso. Eu ousou, então, fazer tal demanda a Vossa Majestade. Me encontro feliz nesse momento, Sire, de que meu zelo pelo interesse das artes e minha devoção por Vossa Majestade possam lhe parecer um sinal de respeito, com o qual sou, Sire, de Vossa Majestade, o mais fiel sujeito. Assinado Denon.⁸⁴⁶

A história das restituições das obras de arte pilhadas durante o governo de Napoleão se estenderá pelos próximos anos e constitui um capítulo à parte na história do Museu do Louvre. A atuação de Denon como homem público termina aqui; seus

⁸⁴³ “*Tu veux savoir ce qu’il en est de moi, hé bien ma chère amie, je suis toujours, ou pour mieux dire, encore, ce que j’étais depuis bien longtemps, mais quelle différence dans mes occupations! J’élevais, j’achevais le plus beau, le plus grand monument qui ait jamais existé, à présent je ne suis là que pour le distribuer méthodiquement et prouver à l’Europe rassemblée qu’il y a encore un honnête homme en place.*” Ibid., Paris, 11 de setembro de 1815.

⁸⁴⁴ *Vivant Denon, Directeur des Musées...* op. cit., corpus 1 [n.3554, setembro de 1815]. Canova fica, inclusive, conhecido por esse episódio como “o empacotador do Papa”.

⁸⁴⁵ Após essa negativa, Denon foi interrogado sobre o endereço do arquiteto responsável, ao que responde que já não sabe onde ele mora. Para evitar mais comoções, os oficiais alegaram que iriam averiguar o processo; os cavalos foram então retirados silenciosamente durante a madrugada seguinte. Ibid., corpus 1 [n.3597, 25 de setembro de 1815 – *note relative à la descente des 4 chevaux de bronze placés sur l’arc de triomphe du Carrousel.*].

⁸⁴⁶ “*Sire, mon âge avancée, ma santé dérangée me commandent le repos. J’ose donc demander à Votre Majesté. Je me trouve heureux en ce moment, Sire, que mon zèle pour l’intérêt des arts et mon dévouement pour Votre Majesté aient pu lui paraître en gage de respect avec lequel je suis, Sire, de Votre Majesté, le plus fidèle sujet. Signé Denon.*” Ibid., corpus 1 [n.3561, 3 de outubro de 1815].

últimos dez anos de vida serão vividos tranquilamente em um *hôtel* no Quai Voltaire, em meio a sua coleção particular, remanescentes ruínas de tempos passados, até sua morte, em abril de 1825.⁸⁴⁷

Em 28 de março de 1816, escreve a Isabella:

Eu me tornei de novo exatamente aquele que você conheceu, e você sabe que me encontrava então bem feliz. Retomei tantos tipos de ocupações que, passando meu dia em casa, ele é sempre muito curto; à noite saio para ver o *monde* e como a *société* se tornou demasiado espinhosa, vejo somente estrangeiros e espetáculos. Eu perdi muito conforto, mas você sabe o quanto, pessoalmente, necessito de pouco, (...), eu não tenho pena, a não ser por aqueles que eram ligados a mim e dos quais precisei me separar (...). Eu tenho ainda uma bela casa, mas ela é demasiado repleta, e aquilo que a preenche faz minha alegria, eis meu luxo. Você vê que continuo sendo amado, e você me prova isso, não lastime muito minha sorte.⁸⁴⁸

⁸⁴⁷ Denon faleceu em Paris no dia 27 de abril de 1825, aos setenta e oito anos. Alguns estudiosos relatam que ele teria contraído uma gripe indo a um leilão de arte que ocorreria cinco dias antes de sua morte, atestando seu envolvimento com as artes até o fim de sua vida. Cf. Chatelain, op. cit.

⁸⁴⁸ “*Je suis redevenu tout juste ce que tu m’as connu et tu sais que je me trouvais bien heureux. J’ai repris tant d’espèces d’occupation que, passant ma journée chez moi, elle est toujours trop courte ; le soir je vois du monde et comme la société est devenu épineuse, je ne vois que des étrangers et les spectacles. J’ai perdu beaucoup d’aisance mais tu sais combien personnellement il me faut peu de chose, (...), je n’ai eu des regrets que pour ceux qui s’étaient attachés à moi et dont il a fallu me séparer (...). J’ai encore une trop belle maison mais elle est toute pleine et ce qui la remplit fait mon bonheur, voilà tout mon luxe. Tu vois que l’on m’aime toujours et tu me le prouves, ne me plains donc pas beaucoup.*” *Lettres à Bettine*, op. cit., Paris, 28 de março de 1816.

3.2. Coleções em paralelo: uma possível abordagem sobre continuidades e rupturas

Existem diversas maneiras de abordar uma coleção, pois os pontos de vista que podemos considerar a partir dela são inúmeros. Os novos estudos sobre a temática do colecionismo do período em questão apontam na direção da prolífica relação entre colecionismo público e privado, suas influências e transformações.⁸⁴⁹ A questão que se impõe nesse campo de estudo foi resumida por Monica Preti-Hamard: “No momento propriamente dito em que o museu se torna uma instituição à parte, as coleções privadas, que haviam constituído o embrião das primeiras coleções públicas do século XIX, destituídas de uma parte de suas atribuições tradicionais, não adquiriram um caráter novo?”⁸⁵⁰

Nesse sentido, os inventários de coleções particulares são reveladores não somente da variedade das obras que elas contêm, mas do papel que desempenharam na narrativa que a coleção – e o colecionador – desejam contar. Ao analisarmos a trajetória de Denon relacionando sua atuação privada e pública, encontramos um *amateur* apaixonado, sempre disposto a adquirir uma obra que lhe parecesse relevante, mas consciente das despesas financeiras envolvidas nesse processo e ainda atento ao interesse público, à conservação do patrimônio, e ao poder e prestígio que a coleção confere a seu dono, seja ele um particular ou uma nação. Denon não se distraiu cumprindo com as obrigações e hábitos de um colecionador de sua estirpe e classe social, tampouco se conformou em seguir unicamente as modas e tendências ditadas por contemporâneos. Assim, as atividades realizadas através de sua mediação possuem um importante papel na elaboração de inúmeros fundamentos do museu moderno, público e nacional, que se desenvolverá ao longo de todo o século XIX.

Como já afirmamos, essas facetas do colecionador Vivant Denon podem ser vistas como um reflexo de seu tempo – das complexas questões colocadas na ordem do dia pelos *philosophes* e eruditos, da apropriação realizada pelos revolucionários, e também das contradições inerentes ao governo de Napoleão Bonaparte.

⁸⁴⁹ Cf. Preti-Hamard, Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, op. cit.

⁸⁵⁰ “*Au moment même où le musée devient une institution à part entière, les collections privées, qui avaient constitué l'embryon des premières collections publiques au XVIIIe siècle, déchargées d'une part de leurs attributions traditionnelles, n'acquirent-elles pas un caractère nouveau?*” Preti-Hamard, “Introduction”, op. cit., p.11.

Como vimos, desde muito jovem – antes mesmo de sua viagem a São Petersburgo – Denon já tinha o hábito e o gosto em adquirir obras de arte.⁸⁵¹ Também já foi comentada no primeiro capítulo a sua intenção de escrever uma obra dedicada à História da Arte; embora não tenha tido tempo de cumprir essa tarefa, suas anotações foram anexadas postumamente a uma obra publicada por Amaury Duval.⁸⁵² Nestes excertos, Denon comenta sobre seu primeiro contato com a ideia de colecionar:

Eu nasci em uma cidade de província, que não oferecia nenhuma espécie de recurso para cultivar um talento. Um particular que havia reunido cinquenta desenhos me pareceu o homem mais liberal e o mais útil ao Estado. Meu respeito por ele conquistou sua confiança e seu interesse: ele me confiou uma cabeça desenhada por Carracci; eu acreditei que ele me havia dado um voto de confiança tamanho que meu reconhecimento não teve limites; e a sensação que experimentei foi tão viva que, cinquenta anos depois, eu não podia manter o sangue frio ao ver a casa em que ele tinha morado.⁸⁵³

É possível obter um panorama da coleção que Denon reuniu ao longo de toda sua vida através da observação de um inventário, realizado após sua morte, em 1826.⁸⁵⁴ A obra, realizada em três volumes, teve por objetivo difundir a venda das peças após o falecimento do proprietário. As vendas aconteceram no próprio apartamento de Denon, em três momentos, que respeitaram a organização do catálogo, nomeado *Description des objets d'art qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon*.

O primeiro tomo foi organizado por Alexis Nicolas Pérignon, e diz respeito aos *Quadros, desenhos e miniaturas*. Na introdução, Pérignon comenta: “essa variedade e

⁸⁵¹ Lelièvre, op. cit., p.7.

⁸⁵² Cf. Nota 68 deste trabalho. Amaury Pineu Duval. *Monuments des arts du dessin chez les peuples tant anciens que modernes – Notices sur la vie et les ouvrages de M. le baron Vivant Denon*. Paris: Brunet-Denon, 1829; cujos excertos redigidos por Denon foram reproduzidos em Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998.

⁸⁵³ “J’avais vu le jour dans une ville de province, qui n’offrait aucune espèce de ressource pour cultiver un talent. Un particulier qui avait rassemblé une cinquantaine de dessins me parut l’homme le plus libéral et le plus utile à l’État. Mon respect pour lui m’attira sa confiance et son intérêt: il me confia une tête dessinée par le Carrache; je crus qu’il me donnait une marque de confiance telle que ma reconnaissance ne pouvait avoir de bornes; et la sensation que j’éprouvai fut si vive que, cinquante ans après, je ne pouvais voir de sang-froid la maison qu’il avait habitée.” Citado por Amaury Duval, *Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet* In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.90-1.

⁸⁵⁴ *Description des objets d'art qui composent le Cabinet de feu M. le Baron V. Denon*. Paris: Imprimerie d’Hippolyte Tilliard, 1926.

essa riqueza são o resultado das ideias gerais que deram ao Sr. Denon tanto a extensão de seus conhecimentos adquiridos quanto o espírito de observação que lhe era natural”, tratando ainda “da ciência, do discernimento e do gosto que presidiram a formação do gabinete do Sr. Denon”.⁸⁵⁵ Exaltando a qualidade da coleção, o autor afirma que ela teria sido organizada para o desfrute de *amateurs*, artistas e curiosos, que lá poderiam observar os períodos de progresso e decadência das artes, bem como os diversos gênios de diferentes escolas. Sua coleção privada materializava a noção de desenvolvimento histórico das artes, também valorizada na organização das exposições do Louvre.

As escolas do norte – alemã, flamenga e holandesa – ocupam o primeiro lugar em quantidade, com 81 quadros, seguida pela italiana, com 56 quadros, e, por fim, a francesa, com 54. No aspecto temporal, a coleção inicia-se pelos primitivos, tanto italianos quanto do norte, chegando até a produção contemporânea – a maioria francesa, o que nos lembra de seu empenho em valorizar a Escola nacional de pintura na correspondência administrativa do museu. Quanto aos desenhos, a primazia é italiana, obedecendo à classificação por escolas (florentina, romana, veneziana, lombarda, bolonhesa e outras), seguida pela francesa. Sendo considerada uma das partes mais importantes de sua coleção, soma aproximadamente 1400 desenhos, muitos dos quais foram adquiridos em lotes (e assim relacionados no inventário), como no caso das coleções italianas do banqueiro Antonio Maria Zanetti e dos irmãos Albani.

O primeiro tomo conta ainda com a descrição de miniaturas de retratos, cabeças e outros objetos, como imitações de camafeus. Alguns artistas são ressaltados ainda na introdução; entre eles estão Andrea del Sarto, Rafael, Correggio, Ticiano e Carracci; Rembrandt, Teniers, Ruysdael, Dürer e Rubens; Poussin, Lorrain, Lesueur, Lebrun, Coypel e Boucher.

Organizado por Léon J. J. Dubois, o segundo tomo é destinado aos *Monumentos antigos, históricos e modernos; obras orientais etc.*, apresentando 1390 peças, entre elas objetos egípcios, gregos e orientais, fragmentos de peças e ruínas, relíquias de personagens históricos, moedas, mobiliário etc. A primeira seção é dedicada às *Antiguidades*, entre as quais os monumentos egípcios ocupam o primeiro lugar, com 264 itens – objetos de cera, betume, figuras esmaltadas, terracotas, pedras diversas, papiros, múmias, sarcófagos –, seguidos pelos monumentos romanos, com 164 –

⁸⁵⁵ “cette variété et cette richesse sont le résultat des idées générales qu’avaient donné a M. Denon, autant l’étendue de ses connaissances acquises, que l’esprit d’observation qui lui était naturel”; “de la science, du discernement et du goût qui ont présidé à la formation du cabinet de M. Denon”. *Description des objects...* op. cit., t.1, “Aversissement”.

terracotas, pedras diversas, bronzes, joias, medalhas. Na sequência, estão os 130 itens classificados como monumentos gregos – além da grande quantidade de vasos, são listados novamente bronzes, pedras diversas e medalhas.⁸⁵⁶ Ainda na classificação referente às antiguidades, encontramos, em menor número, monumentos babilônios e persas, itálicas e gauleses.

O próximo item é *Objetos copiados e moldados a partir de antigos*, seguido por *Monumentos históricos* – onde encontram-se, por exemplo, um fragmento da pirâmide de Quéops, objetos utilizados nos tribunais do Santo Ofício, objetos pertencentes a Marat, Voltaire e outras importantes figuras da história da França e seu famoso relicário, que comentaremos adiante. O inventário também cataloga 131 *Monumentos da Idade Média e Moderna*, como objetos de cera, terracota, madeira, mármore, gesso, diversas pedras e metais, vitrais, moedas e medalhas.⁸⁵⁷ A posse de objetos referentes à Idade Média, cuja prática se expandiu principalmente com a difusão do romantismo ao longo do século XIX, mas que em sua época possuía uma gama de admiradores mais restrita – em geral eruditos – exemplifica seu interesse histórico nos objetos, remetendo às interpretações de Caylus, por exemplo. As moedas e medalhas comemorativas, referências que, como vimos, foram bastante usadas pela aparelhagem simbólica do Império, têm aqui bastante espaço; sobre aquelas específicas do século XV, Denon afirmara “me parecem ser negligenciadas pelos dissertadores e compiladores”.⁸⁵⁸ A presença de duas peças classificadas como “gaulesas”, uma figura humana em granito e um júpiter gaulês em bronze, remetem aos debates acerca da construção de uma identidade nacional francesa, já iniciada no período.⁸⁵⁹ Segundo Pommier, os debates acerca da questão patrimonial que se desenrolaram com a Revolução também contribuíram com o desenvolvimento de uma consciência histórica, que, por exemplo,

⁸⁵⁶ Denon foi um dos primeiros a reconhecer que não se tratava de vasos etruscos, mas sim de gregos, falando sobre a dificuldade dessa diferenciação em *Fragment d'un écrit...* op. cit. Embora muitas vezes os chame de etruscos, em seu relato de viagem ele especifica a impropriedade do termo. Martine Denoyelle, “La première collection de vases de Vivant Denon”. In: Rosenberg (org.), *Dominique-Vivant Denon...* op. cit. A polêmica em torno da distinção entre Antiguidade grega e romana remonta de meados do século XVIII. Para uma síntese do tema, cf. Ricardo Marques de Azevedo. *Antigos Modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAU USP, 2009.

⁸⁵⁷ Segundo Béatrice Bartelot, a grande quantidade de marmoraria reflete seu interesse nas peças ainda impregnadas pela civilização grega, da mesma forma que suas pinturas da época já demonstram o interesse em uma estética próxima da Renascença. Béatrice de Chancel-Bartelot, “Vivant Denon collectionneur d'oeuvres d'art du Moyen Age”. In: Rosenberg (org.) *Dominique-Vivant Denon...* op. cit.

⁸⁵⁸ “me parut avoir été négligé par les dissertateurs et les compilateurs”. Citado por Amaury Duval, *Fragment d'un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet* In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.93.

⁸⁵⁹ Pomian chama a curiosidade antiquária do século XVIII de “bipolar”, por incluir entre seus interesses tanto obras que testemunham uma tradição universal e clássica quanto peças mais voltadas às particularidades dos povos. Pomian, *Des saintes...* op. cit.

fez que o interesse pela Idade Média aumentasse, e os monumentos desse período passaram a ser vistos como documentos necessários ao conhecimento da história da França.⁸⁶⁰

Os próximos tópicos, mais genéricos, são: *Caixas, medalhões e anéis e Móveis, colunas, vasos etc.* Há ainda uma última seção, também contendo muitos itens: *Obras orientais*, com peças árabes, persas, hindus e chinesas – a seção de obras chinesas era proeminente, contendo porcelanas, objetos de bambu, madeira, marfim, pedras e metais preciosos, desenhos, gravuras e indumentárias. Segundo Pomian, na Veneza do século XVIII já estava em voga o interesse pelo Oriente, mais especificamente pela China.⁸⁶¹ Lembremo-nos da estada de Denon em Veneza, e poderemos inferir uma possível inspiração para tal coletânea.⁸⁶² As estudiosas Geneviève Bresc-Bautier e Susana Guimarães afirmam que seu gosto pelo exotismo era tão raro e precoce que na época não se sabia a proveniência exata de muitos daqueles objetos (em especial os pré-colombianos e oceânicos).⁸⁶³

A análise dessa seção nos permite corroborar a ideia já desenvolvida anteriormente sobre seu interesse no aspecto histórico dos objetos e em sua intenção de compreender as artes e a produção material (que chama de *industrie*) das civilizações a partir dessa perspectiva. Vale lembrar que, ainda que valorizasse o atributo técnico e histórico das obras, sua qualidade estética não é de maneira alguma menosprezada. Um exemplo desse duplo estatuto dos objetos pode ser encontrado em seus comentários sobre os vasos antigos: “A descoberta de um vaso grego, ou de algum outro, me parecia um serviço que eu prestava ao bom gosto”; mas também: “os vasos devem aparecer, por sua vez, na história do gosto entre os povos. Um utensílio de primeira necessidade, não somente entre as nações civilizadas, mas mesmo entre os selvagens, pode servir para indicar a tendência de cada um deles em direção ao belo ou ao gracioso”.⁸⁶⁴

⁸⁶⁰ Pommier, *L'art de la liberté...* op. cit.

⁸⁶¹ Na França, o auge do interesse nas então chamadas *chinoiseries* será no final do século XIX.

⁸⁶² Pomian cita as famosas coleções de Antonio Vallisnieri e dos Nani. Pomian, *Collectionneurs...* op. cit., p.279.

⁸⁶³ Geneviève Bresc-Bautier e Susana Guimarães, “Monuments barbares, temps incertains” In: Rosemberg (org.) *Dominique-Vivant Denon...* op. cit. Quanto aos orientais, percebe-se certa indistinção entre Japão e China, que também dificulta a classificação. Préaud, op. cit., In: Rosemberg (org.) *Dominique-Vivant Denon...* op. cit.

⁸⁶⁴ “La découverte d’un vase grec, ou d’un vase quelconque, me paraissait un service signalé que je rendais au bon goût”; “les vases doivent apparaître, à leur tour, dans l’histoire du goût chez les peuples. Un ustensile de première nécessité, non seulement chez les nations policées, mais même parmi les sauvages, peut servir à indiquer la tendance de chacune d’elles, vers le beau ou le gracieux” citado por Amaury Duval, *Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet* In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.91 e 93.

Finalmente, o terceiro tomo foi organizado por Duchesne Ainé e inclui *Gravuras e obras com figuras*. Já foi bastante comentada a relação de Denon e outros *amateurs* com o exercício da gravura, enfronhada nas práticas da elite europeia no século XVIII. A coleção de gravuras que recolheu ao longo de sua vida é, juntamente com a de desenhos, parte importantíssima de seu legado como colecionador. O volume é organizado por escolas (italianas, germânicas, francesas e inglesas), com subclassificações por técnica e temática. É difícil avaliar o número exato de gravuras correspondentes a cada escola, pois os itens listados – 608, no total – não têm uma correspondência que nos pareça lógica, sendo que alguns deles compreendem lotes inteiros de gravuras, outros apenas uma peça ou ainda um conjunto de obras do mesmo artista. Podemos deduzir que a primazia continue sendo dos germânicos, embora as obras italianas também sejam bastante numerosas. As francesas ainda são abundantes se comparadas às inglesas, que correspondem à menor parte do catálogo.

Na introdução desse tomo, Duchesne Ainé comenta a variedade das obras, de diversas Escolas e épocas, desde a Florença do século XVI até a Inglaterra e a França do século XIX.⁸⁶⁵ São destacados alguns artistas, como Lucas von Leyden e Rembrandt – cujas obras presentes na coleção são consideradas notáveis. Charlotte Guichard chama a atenção para a importância do estudo de Rembrandt entre a *connoisseurship* nesse período, afirmando que seu estilo obrigava os artistas e *amateurs* a se desapegar dos hábitos visuais e das afetações do rococó.⁸⁶⁶

As gravuras de Jacques Callot, muitas delas raras, também ganham destaque na introdução do volume. Sobre o caráter de raridade de muitas obras da coleção, Ainé ressalta ainda o favorecimento gerado por suas boas relações: “As ligações do Sr. Denon com todos os artistas franceses e com *amateurs* de todos os países colocaram-no ainda em posição de recolher as água-fortes que seria quase inútil procurar no comércio”.⁸⁶⁷ As obras de sua própria autoria, aproximadamente quinhentas, entre

⁸⁶⁵ Charlotte Guichard chama a atenção para a importância do estudo de Rembrandt – consideravelmente presente na coleção de Denon – entre a *connoisseurship* nesse período, afirmando que seu estilo obrigava os artistas e *amateurs* a se desapegar dos hábitos visuais e das afetações do rococó. Afirma ainda que esse interesse específico era nutrido por uma identificação com o pintor, como provam os inúmeros autorretratos *à la* Rembrandt, como o realizado pelo próprio Denon. Guichard, op. cit., p.295-298.

⁸⁶⁶ Essa autora afirma ainda que esse interesse específico era nutrido por uma identificação com o pintor, como provam os inúmeros autorretratos *à la* Rembrandt, como o realizado pelo próprio Denon. Guichard, op. cit., p.295-298.

⁸⁶⁷ “*Les liason de M. Denon avec tous les artistes français et avec des amateurs de tous les pays, l’ont encore mis dans le cas de recueillir des eaux-forts qu’il serait presque inutile de chercher dans le commerce.*” *Description des objets...* op. cit., t.3, “Aversissement”. Pomian afirma que um objeto raro não é apenas aquele cuja oferta é pequena. Ele naturalmente atrai a atenção, sendo um forte candidato a

desenhos e gravuras, não estão presentes na catalogação. De acordo com Ainé, naquele período a maioria delas encontrava-se com seus familiares.⁸⁶⁸

Por último, estão catalogados os livros de sua biblioteca particular. Em sua introdução, Duchesne Ainé notou que não há muitas obras de literatura, ciência e história geral. A seção é dividida por assuntos: galerias, museus etc.; coletâneas diversas; esculturas, pedras gravadas e medalhas; antiguidades; arquitetura; história natural; poesia; topografia; belas-artes – o total corresponde a 197 volumes.

A leitura desse inventário confirma a “impressão de caverna de Ali Babá que era sentida pelo visitante, que lá descobria objetos de todas as espécies, de origens variadas, às vezes misteriosa, misturados a obras mais clássicas.”⁸⁶⁹ Uma de suas características mais marcantes é a aspiração pela universalidade, que vimos se repetir na formação da coleção do Louvre, atestada pela presença de seções completas representando os mais variados momentos da história em vários lugares do mundo.

No entanto, é difícil afirmar com certeza se a divisão catalogada de fato respeitou as classificações que eram realizadas por Denon em sua residência particular. A escritora irlandesa Lady Morgan foi uma das visitantes do seu gabinete que deixou suas impressões registradas; seu relato permite desvendar um pouco mais essa coleção, pois, ao contrário do inventário, que apresenta as obras em ordem alfabética, Morgan permite uma ideia mais concreta da organização realizada pelo próprio Denon. A leitura desse relato confirma a importância dada à inteligibilidade do desenvolvimento da arte entre os povos. Lady Morgan faz inúmeros comentários sobre a organização do gabinete, “que oferece uma bela história do progresso das artes”: “Quadros, medalhas, bronzes, desenhos, antiguidades e curiosidades da China, da Índia e do Egito são organizadas em uma ordem filosófica e cronológica, na intenção de lançar mais luzes sobre os tempos mais remotos, e demonstrar, por algumas peças notáveis, o progresso do espírito humano”.⁸⁷⁰

posição de objeto colecionável. Ao contrário das peças mais comuns, são muito suscetíveis a adquirir significados, transfigurando-se facilmente em semióforos. Pomian, *Des saintes reliques...* op. cit., p.159-60.

⁸⁶⁸ Provavelmente seu sobrinho, Brunet-Denon. Sobre a obra gravada de Denon, cf. *Dominique Vivant Denon* In: *The illustrated Bartsch - Le Peintre-Graveur Illustré*, vol. 121, 2 tomos. Norwalk: Abaris Book, 1988. Infelizmente, a edição encontra-se esgotada e não foi possível localizar um exemplar dessa publicação nos acervos ao nosso alcance, tanto físicos quanto digitais.

⁸⁶⁹ “*l'impression de caverne d'Ali Baba ressentie par le visiteur qui découvre des objets de toute nature, aux origines variées, parfois mystérieuse, mêlées à des oeuvres plus classiques*” Marie-Anne Dupuy, “*C'est mon sort d'avoir un cabinet*” In: Rosenberg (Org.). *Dominique-Vivant Denon...* op. cit.

⁸⁷⁰ “*qui offre une belle histoire des progrès de l'art*”. Lady Morgan, “*L'hôtel du Baron Denon*”. In: Mauriès, op. cit., p.99; “*Des tableaux, des médailles, des bronzes, des dessins, des antiquités et des*

A ideia de mostrar, com sua coleção, a história da arte e seu processo de desenvolvimento, progresso e decadência, pode ser comprovada pelas próprias palavras de Denon, que, ao tratar de algumas medalhas de seu gabinete, afirmou: “foi-me possível reunir, nessa arte, todos os monumentos próprios para se constatar o nascimento, o crescimento, a decadência, o renascimento e a extensão entre todos os povos”.⁸⁷¹ As várias *pierres gravées* presentes em sua coleção (classificadas em “pedras diversas”: sessenta peças egípcias, seis romanas, quatro gregas e ainda alguns livros sobre o tema) refletem esse olhar sobre a Antiguidade, presumindo uma valorização dos atributos estéticos pela perspectiva do desenvolvimento das artes. Winckelmann escreveu: “nós encontramos uma enorme extensão dos degraus da arte em uma coleção de *pierres gravées* (...). O conhecimento da Arte consiste principalmente na diferença da *manière* tanto das Nações quanto dos Séculos, e no sentimento do Belo”, afirmação que muito se assemelha às de Denon e Lady Morgan.⁸⁷²

O estudioso do tema Benjamin Peronnet reúne em um artigo de sua autoria vários excertos extraídos de jornais e escritos após a morte de Denon, por ocasião da venda da coleção – prática incomum nos periódicos da Restauração, constituindo mais uma prova de sua excepcionalidade.⁸⁷³ O *Le Constitutionnel*, por exemplo, enfatizava a variedade e a representatividade da evolução dos povos e da história:

As coleções preciosas que esse erudito tão amável reuniu em suas viagens, que ele adquiriu a grandes custos, dispostas com um gosto requintado, e que ele continuava a fazer até o momento de sua morte, formavam, no seio da capital, um museu enciclopédico, onde a história dos deuses, dos homens, dos impérios era representada por um número imenso de monumentos.⁸⁷⁴

curiosités de la Chine, de l'Indie et de l'Égypte, sont rangés dans un ordre philosophique et chronologique, dans l'intention de jeter plus de lumière sur les temps les plus reculés, et de démontrer, par quelques morceaux remarquables, les progrès de l'esprit humain”. Ibid., p.97.

⁸⁷¹ “il m’a été possible de rassembler, dans cet art, tous les monuments propres à en constater la naissance, croissance, décadence, renaissance et extension chez tous les peuples”, citado por Amaury Duval, *Fragment d’un écrit de M. Denon sur la formation et la composition de son cabinet* In: Patrick Mauriès. *Vies remarquables de Vivant Denon – Anthologie*. Paris: Gallimard, 1998, p.92. Outra passagem de interesse a esse respeito retirada do mesmo texto é: “On trouve dans l’industrie sauvage des points intéressants; et dans leurs ouvrages du jour, un exemple, un aperçu de la naissance des arts chez les hommes. Ce sont des enfants de la nature, qui, chaque jour, en recommencent l’histoire” Ibid, p.95.

⁸⁷² “on trouve dans une bien plus grande étendue les degrés de l’art dans une collection de pierre gravées (...). La connaissance de l’Art consiste principalement dans la différence de la manière tant des Nations que des Siècles, et dans le sentiment du Beau”. Winckelmann, *Description*, apud Pomian, *Des saintes...* op. cit., p.245.

⁸⁷³ Benjamin Peronnet, “Denon, collectionneur typique ou atypique?” In: Gallo (org.), *Les vies...* op. cit.

⁸⁷⁴ “Les collections précieuses que ce savant si aimable avait rassemblées dans ses voyages, qu’il avait acquises à grand frais, disposées avec un goût exquis, et qu’il continuait encore au moment de sa mort, formait au sein de la capitale, un musée encyclopédique, où l’histoire des dieux, des hommes, de empires,

É tentador rotular a coleção de Denon como enciclopédica, assim como fez o *Constitutionnelle*. A influência do século das Luzes esteve sempre presente na trajetória de Denon – tanto como na organização de “seu” museu – e a tradição enciclopedista certamente está presente aqui. Entretanto, podemos notar pontos de divergência que colocam a coleção de Denon em um estatuto novo, distinto dos gabinetes ilustrados do século XVIII. Um dos mais marcantes refere-se ao tratamento oferecido às produções mais exóticas. Embora os iluministas fossem extremamente interessados no contato e no reconhecimento de outros povos e culturas, é inegável que existia uma relação de superioridade implícita em seus discursos, sempre colocando os europeus como os verdadeiros portadores das Luzes e da civilização. Dessa forma, os interesses iluministas sempre se voltavam ao conhecimento do “outro”, mas poucas vezes equiparavam as produções artísticas dos demais povos com as europeias. A leitura do inventário de Denon e do relato de Lady Morgan nos permitem inferir que sua valorização dos objetos não era mediada por esse filtro invisível, porém existente, que classificava como obra de arte as produções europeias e como curiosidades exóticas aquelas dos demais continentes. No tocante às artes orientais, Lady Morgan notou a sensibilidade de Denon nessa apreciação: “Entre os bronzes gregos, aquele que ele [Denon] mais estima é uma charmosa pequena figura de Jupiter Stator; mas ele vê as obras que possui da China, nessa arte, como iguais, se não superiores a todas as outras.”⁸⁷⁵

O artigo do *Le Globe*, por sua vez, ressaltou não só a variedade e o bom gosto da coleção, mas também sua originalidade:

O gabinete do Sr. Denon fazia jus ao seu título de um dos mais preciosos da Europa. (...) ele não poupou nem sua fortuna nem seu suor para descobrir e adquirir aquilo que havia de mais raro e mais estimado nos diversos tipos de curiosidade. Assim, seu gabinete compreendeu em si sete ou oito gabinetes diferentes e igualmente interessantes.⁸⁷⁶

était représentée par un nombre immense de monuments”. Le Constitutionnel, 22 de abril de 1826, apud Peronnet, op. cit., p.747.

⁸⁷⁵ “Parmi les bronzes grecs, celui qu’il estime le plus est une charmante petite figure de Jupiter Stator; mais il regarde les ouvrages qu’il possède des Chinois, dans cet art, comme égaux, sinon supérieurs à tous autres”. Lady Morgan, op. cit., p.100.

⁸⁷⁶ “Le cabinet de M. Denon passait à juste titre pour l’un des plus précieux d’Europe. (...) il n’épargna ni sa fortune ni sa peine pour découvrir et acquérir ce qu’il y avait de plus rare et de plus estimé dans ces diverses sortes de curiosités. Par là, son cabinet se trouva comprendre en lui seul sept ou huit cabinets différents tous également intéressants.” *Le Globe*, 6 de maio de 1826. Ibid., p.748-9.

A presença de coleções pouco usuais, como as medievais, oceânicas, ameríndias, hindus, entre outras, é mais uma evidência de sua autenticidade e variedade.⁸⁷⁷ Segundo Lady Morgan, “Nenhum particular jamais possuiu em Paris uma coleção de objetos relativos às artes e às antiguidades tão curiosa, tão variada e singular quanto aquela que se encontra no *hôtel* do barão Denon”.⁸⁷⁸ Mesmo no que se refere às pinturas, a variedade encontrada em seu gabinete também é bastante incomum para sua época. Embora correspondesse ao gosto dos *amateurs* contemporâneos pelos holandeses, por exemplo, que representavam uma importante parcela da sua coleção, possuía ainda artistas primitivos (italianos e flamengos) de alta qualidade, além de obras francesas que não costumavam agradar muito ao público politicamente engajado, como as telas de Watteau, Chardin e Fragonard.⁸⁷⁹ Há uma anedota, originalmente escrita por Clément de Ris, que narra a aquisição do *Gilles* de Watteau – obra que na época gozava de pouco prestígio, embora hoje seja reconhecida como uma das mais notáveis e *avant garde* das produções de Watteau. Denon teria contado a Clément de Ris que comprou a tela em 1804, “de um comerciante de bricabrac na praça do Carrousel, a quem servia de instrutor (...). Denon passava todos os dias diante dessa loja. O apelo incessante desse favorecido acabou por lhe irritar os nervos. Ele cedeu à tentação, e, apesar das censuras de seu mestre David, acabou por adquirir o *Gilles* por 300 francos”.⁸⁸⁰

A valorização dos artistas primitivos é atualmente um dos vieses mais apontados de sua coleção pela historiografia contemporânea. De fato, Denon foi um dos primeiros colecionadores (em especial quando falamos de sua atuação no âmbito público) a se

⁸⁷⁷ Pomian avalia que, mesmo nos gabinetes mais variados, que já lidavam com peças medievais, chinesas e egípcias, é rara a presença de objetos hindus, árabes e pré-colombianos. Pomian, *Des saintes...* op. cit.

⁸⁷⁸ “*Aucun particulier ne possède à Paris une collection d’objets relatifs aux arts et aux antiquités aussi curieuse, aussi variée et aussi singulière, que celle que renferme l’hôtel du baron Denon.*” Lady Morgan, “L’hôtel du Baron Denon”. In: Mauriès, op. cit., p.97. Pomian utiliza o termo “universalidade extensiva” para designar esse tipo de coleção, em contraposição àquela “intensiva”, praticada pelos iluministas e muito presa a conceitos eurocêntricos. Pomian, *Des saintes reliques...* op. cit., p. 269.

⁸⁷⁹ *Descriptions des objets...* op. cit., t.1. Peronnet afirma que, entre os 18 mil quadros catalogados na França entre os anos 1801 e 1810, 50% pertenciam às escolas nórdicas, 25% à francesa, 20% à italiana, sendo o restante pertencente a outras escolas. Peronnet, op. cit., p.754. Podemos encontrar certa correspondência entre essas porcentagens na coleção de Denon, onde havia oitenta quadros nórdicos, 56 italianos e espanhóis e 52 franceses, como vimos. No entanto, o número de pinturas contemporâneas francesas esteve em ascensão nas coleções de particulares durante as décadas intermediárias do século XVIII, o que, segundo Colin Bailey, era um indício do surgimento do gosto patriótico que resultará, por exemplo, na valorização posta em prática por Denon da Escola nacional de pintura. Bailey, *Patriotic Taste...* op. cit. Essa tendência também foi apontada por Guichard, *Les amateurs d’art...* op. cit.

⁸⁸⁰ “*à un marchand de bric-à-brac de la place du Carrousel, à qui il servait d’enseigne (...). Denon passait tous les jours devant cette boutique. L’appel incessant de cette enseigne finit par lui agacer les nerfs. Il céda à la tentation, et, malgré les reproches de son maître David, finit par emporter le Gilles pour 300 francs.*” Clément de Ris, 1877, apud Marie-Anne Dupuy, “Tableaux anciens et modernes des trois écoles” In: Rosenberg (org.), *Dominique-Vivant Denon...* op. cit., cat. 537.

interessar pelos primitivos, tendo organizado, como vimos, uma importante exposição no Louvre em 1814. Francis Haskell corrobora nossas proposições ao afirmar que a aquisição dessas obras tinha por objetivo destacar a evolução da pintura na Renascença, como também foi o caso das obras adquiridas na Itália em 1807 sob o comando de Napoleão.⁸⁸¹

As escolhas de um colecionador dependem de muitas variáveis, como sua personalidade, sua biografia e sua época, amalgamando conflitos intelectuais, gosto, modismos e questionamentos próprios de seu momento histórico. A coleção particular reunida por Denon ao longo da vida é também reflexo do seu próprio trajeto, fragmentário e variado, passando das engrenagens no Antigo Regime às do Império e seu museu público, cruzando nesse ínterim a Rússia, a Suíça, a Espanha, a Itália, o Egito. Portanto, pode ser pensada a partir de sua variedade, mas deve também ser interpretada como uma seleção, fruto da óptica particular de Denon. Seu olhar representa uma chave para o entendimento da passagem entre o gabinete do século XVIII e o museu do século XIX, já que muitos desses objetos eram antes colecionados a título de “curiosidades”, sendo agora inseridos por Denon em uma lógica histórica, sempre atenta à qualidade estética, mas sem abdicar da relação com o desenvolvimento dos povos.

O relicário

Assim como a intensa virada do século XVIII para o XIX, a vida de Denon reflete um contraste entre a gestão do presente e o culto ao passado. Um relicário contendo inúmeros fragmentos, presente em sua coleção, é uma das peças que representam melhor e que mais nos ajudam a compreender esse contraste. Sua curiosa descrição está presente no segundo volume do inventário, analisado anteriormente:

Um relicário de forma hexagonal e de trabalho gótico, ladeado em seus ângulos por seis pequenos torreões ligados por contrafortes a uma coroa composta de uma pequena construção sobreposta pela cruz: as duas faces principais desse relicário são divididas cada uma em seis compartimentos, e contêm os seguintes objetos: – Fragmento de ossos do Cid e de Jimena,

⁸⁸¹Francis Haskell. *La nascita delle mostre – I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*. Milão: Skira, 2008; Ibid., *La norme et le caprice...* op. cit. Cf. Também: Gombrich, *The preference for the primitive*, op. cit.

encontrados em sua sepultura, em Burgos. – Fragmentos de ossos de Heloísa e Abelardo, extraídos de seus túmulos em Paraclet. – Cabelos de Agnès Sorel, enterrada em Loches, e de Inês de Castro, em Alcaboça. – Parte do bigode de Henrique IV, Rei da França, que foi encontrado inteiro durante a exumação dos corpos dos Reis em Saint-Denis, em 1793. – Fragmento da mortalha de Turenne. – Fragmento de osso de Molière e de La Fontaine. – Cabelos do general Desaix. Duas faces laterais do mesmo objeto são preenchidas, uma, pela assinatura de Napoleão; a outra contém um pedaço ensanguentado da camisa que ele usava na época de sua morte, uma mecha de seus cabelos e uma folha do salgueiro sob o qual ele repousa na ilha de Santa Helena.⁸⁸²

Podemos notar que o relicário também foi dividido cronologicamente, sendo que, de um lado, encontram-se as relíquias referentes aos personagens medievais; do outro, estão personagens do século XVII em diante; e, nas laterais, as relíquias napoleônicas. Béatrice Bartelot aproxima a ideia de Denon das estruturas de pensamento de sua época ao comparar o pequeno relicário ao próprio Panteão criado por Alexandre Lenoir. No início do século XIX, o interesse arqueológico desenvolvido ao longo do século XVIII somou-se à curiosidade profanadora do período revolucionário, que multiplicou a exumação de personagens simbólicos da Idade Média e do Antigo Regime. Assim, Denon teria personalizado esse conceito ao incluir em seu relicário objetos que evocavam sua própria trajetória, como testemunhos de suas viagens e as recordações napoleônicas.⁸⁸³

A ideia de relíquia é muito presente no imaginário do colecionador. Para Pomian, os colecionadores agem como se estivessem guardando tesouros; porém, seu objetivo não é tirar algum proveito financeiro de tais tesouros, uma vez que, enquanto são guardados ou expostos, estão automaticamente retirados do circuito econômico. Portanto, o valor que se estabelece em torno desses objetos é um valor de troca. Para esse autor, as coleções de relíquias muitas vezes oferecem um suporte à memória

⁸⁸² “Un reliquaire de forme hexagone et de travail gothique, flanqué à ses angles de six tourillons attachés par des arcs-boutants à un couronnement composé d’un petit édifice surmonté de la croix: les deux faces principales de ce reliquaire sont divisées chacune en six compartiments, et contiennent les objets suivants: – Fragments d’os du Cid et de Chimène, trouvés dans leur sépulture, à Burgos. – Fragments d’os d’Héloïse et d’Abelard, extraits de leurs tombeaux, au Paraclet. – Cheveux d’Agnès Sorel, inhumée à Loches et d’Inês de Castro à Alcaboça. – Partie de la moustache de Henri IV, Roi de France, qui avait été trouvée entière lors de l’exhumation des corps des Rois à Saint-Denis, en 1793. – Fragment du linceul de Turenne. – Fragments d’os de Molière et de La Fontaine. – Cheveux du général Desaix. Deux des faces latérales du même objet sont remplies, l’un, par la signature autographe de Napoléon; l’autre contient un morceau ensanglanté de la chemise qu’il portait à l’époque de sa mort, une meche de ses cheveux, et une feuille du saule sous lequel il repose dans l’île de Sainte-Hélène”. *Descriptions des objets...* op. cit., v.2., cat. 646.

⁸⁸³ Béatrice de Chancel-Bartelot, “Vivant Denon collectionneur d’œuvres d’art du Moyen Age”. In: Rosenberg (org.) *Dominique-Vivant Denon...* op. cit

coletiva, ao passo que evocam momentos importantes do passado.⁸⁸⁴ Nesse sentido, tanto a experiência pessoal de Denon como colecionador quanto sua atividade pública no Louvre refletem essa intenção de perpetuar uma memória, que, como vimos, foi construída através do aparato cultural da política napoleônica.

Consideremos mais uma interpretação sobre o valor simbólico dos objetos, discutida por Pomian. Desde o culto às relíquias sagradas ou aos objetos funerários – que existiu desde a Antiguidade clássica, tendo seu apogeu com o fortalecimento do cristianismo –, existe a ideia de que objetos representam o sagrado, e que quem os toca traria para si as atribuições “santas” daquele personagem representado pelo objeto. Aí novamente se estabelece a relação entre o visível e o invisível – e, conforme avançamos rumo ao século da razão, esse invisível passa a ser mais o passado histórico do que o mundo do além. Também nesse sentido, Vivant Denon se apresenta como um colecionador que busca tanto a totalidade quanto a imortalidade; imortalidade de seu legado para as artes, imortalidade de um mundo que não mais existe e se transforma demasiado rápido, não obstante seus grandes esforços para acompanhá-lo. Em 1815, um mês antes de sua demissão do cargo de *Directeur*, escreve a Isabella: “Eu não lhe direi nada do meu país, pois não saberei o que dizer. Eu não sei o que a paz se tornou, onde ela se esconde; ela está, talvez junto com a verdade, no fundo de um poço, mas certamente na alma das pessoas. A minha, cara Bettine, é repleta de memórias felizes que ninguém jamais destruirá.”⁸⁸⁵

Seu legado como colecionador – tanto em seu aspecto público quanto no aspecto privado – pode ser entendido como a materialização desses contrastes, sempre presente em sua trajetória: o apego e a utilização da tradição cultural como contrapartida à inovação, ao desejo de sobreviver e a seu poder de se adaptar. O próprio relicário também pode ser entendido sob a óptica dessa aparente contradição, já que, ao tratar a história da França como relíquia, Denon se coloca inquestionavelmente no centro dos novos debates acerca da identidade nacional francesa e da construção de seu passado, bem como de todo o processo de laicização vivenciado pela França durante as últimas décadas. Dessa forma, a existência de um relicário como este é somente possível em um

⁸⁸⁴ Pomian, *Collectionneurs, amateurs...* op. cit., Id. *Des saintes reliques à l'art moderne...* op. cit.

⁸⁸⁵ “Je ne te dirai rien de mon pays car je ne saurais que t'en dire. Je ne sais ce qu'est devenu la paix, où elle se cache, elle est, peut-être avec la vérité au fond d'un puits mais à coup sûr dans l'âme de personne. La mienne, chère Bettine, est rempli d'heureux souvenirs que rien ne détruira jamais.” Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit., Paris, 11 de setembro de 1815.

contexto pós-revolucionário, quando história e política são sacralizadas e tomam o lugar das representações religiosas tradicionais.

Assim, podemos concluir que a coleção de Denon representa, antes de tudo, o momento de transição e transformações no qual esteve inserida. Entre os gabinetes de curiosidade e o museu de arte, estabelecer um rótulo para sua atuação se mostra uma tarefa mais complexa do que se poderia supor. Além de um conflito, suas contradições deixam à mostra verdadeiras habilidades: saber apreciar tanto o valor documental quanto o valor estético das obras e utilizar um imaginário cultural e afetivo a serviço de uma pátria em construção.

O legado de Denon na história do colecionismo

Como vimos, a coleção particular de Denon não se conformava com os modismos e com as generalizações estéticas. Formadora de um discurso histórico do desenvolvimento das artes, constitui um importante legado para os pesquisadores do tema, que buscam compreender o estabelecimento de uma disciplina da História da Arte, ainda em meados do século XIX. Em outra perspectiva, Francis Haskell, ao comentar a atuação de Denon entre os colecionadores do período, afirma que seu pioneirismo está justamente em sua afeição sincera pelas obras. Essa afeição, de fato presente nos inúmeros excertos reunidos neste trabalho, por vezes não correspondia ao gosto comum contemporâneo; ao exibi-las, estabelecia novos paradigmas para o gosto das próximas gerações de artistas e *amateurs* – cujo exemplo mais marcante é a redescoberta dos primitivos.⁸⁸⁶

Segundo o especialista na história do Louvre, Andrew McClellan, a exposição realizada por Denon sobre obra de Rafael Sanzio em 1804, também comentada na correspondência administrativa, teve como prerrogativa mostrar o viés histórico da carreira do artista, através da influência de artistas contemporâneos – como Da Vinci e seu mestre, Perugino – e da Escola romana no desenvolvimento estilístico de sua pintura, que culminaria no famoso quadro representando a transfiguração de Cristo; para McClellan, a disposição das obras adotada por Denon foi considerada praticamente

⁸⁸⁶ Haskell, *La norme et le caprice...* op. cit.

perfeita por seus visitantes, pois ali “a nova museologia se harmonizava com a antiga sensibilidade estética.”⁸⁸⁷

Dessa forma, sob a supervisão de Denon, “no Louvre, o desejo de respeitar uma simetria visual herdeira das coleções principescas fundiu-se à ambição pedagógica por formar uma museologia ideal, ainda em vigor.”⁸⁸⁸ O legado do Museu do Louvre reside justamente nesse modelo expográfico e narrativo da história da arte que, por sua vez, também é herdeiro das dicotomias personificadas por Denon. Embora muitas de suas inspirações tenham vindo de outros países, especialmente da Itália, o Louvre superou seus antigos modelos, tornando-se um paradigma para todo o mundo.⁸⁸⁹ Ainda citando McClellan:

O Louvre se tornou o modelo de museu nacional de arte tal qual o conhecemos hoje. A abordagem das obras de arte pode diferir em certos aspectos, as ferramentas pedagógicas se tornaram mais sofisticadas, mas, dois séculos depois, os princípios de exposição de grandes museus internacionais, assim como seus objetivos de vulgarização, mantiveram-se fundamentalmente os mesmos.⁸⁹⁰

Assim, o colecionismo de Denon no espaço privado não deve ser analisado isoladamente, mas em sua relação com a prática estabelecida no espaço público. Ele carrega em sua concepção não só as influências do pensamento intelectual europeu da segunda metade do século XVIII, mas também os intensos debates em torno da conservação do patrimônio, que irá crescer com o passar dos anos, ainda que fossem módicos durante a Revolução.⁸⁹¹ Embora alguns aspectos de seu gosto abrangente ainda reflitam hábitos e paradigmas próprios dos colecionadores e *amateurs* da sociedade de

⁸⁸⁷ “la nouvelle muséologie s’harmonisait avec l’ancienne sensibilité esthétique.” Andrew McClellan. “Rapports entre la théorie de l’art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle.” In.: Pommier (dir.), *Les Musées de l’Europe à la veille de l’ouverture du Louvre*, op. cit., p.569. Nesse modelo, podemos reconhecer a influência da obra de Vasari, *Vida de artistas*, além daquela já comentada de Winckelmann.

⁸⁸⁸ “au Louvre, le désir de respecter une symétrie visuelle héritée des collections princières, fonctionna avec l’ambition pédagogique pour former une muséologie idéale, toujours en vigueur.” Ibid.

⁸⁸⁹ McClellan, *Inventing the Louvre*...op. cit.

⁸⁹⁰ “Le Louvre devint le modèle du musée national d’art tel qu’on le connaît aujourd’hui. L’accrochage des œuvres d’art peut différer à certains égards, les outils pédagogiques sont devenus plus sophistiqués, mais, deux cent ans plus tard, les principes d’exposition des grands musées internationaux, ainsi que leurs objectifs de vulgarisation, sont demeurés fondamentalement les mêmes.” McClellan, “Rapports entre la théorie de l’art et la disposition des tableaux au XVIII^e siècle.” In.: Pommier (dir.), *Les Musées de l’Europe*...op. cit., p.570.

⁸⁹¹ Segundo Pommier: “L’Histoire de l’art reste la grande absente de la période révolutionnaire. Mais l’essentiel est qu’on avait conscience de cette lacune: car l’histoire absente, c’est l’histoire de l’absente qui aurait pu l’écrire, et l’absente est nommé, avec espoir et nostalgie.” Pommier, *L’art de la liberté*...op. cit., p.392.

corte, a confrontação com o colecionismo público vivenciada no Louvre exerceu uma profunda influência em sua prática, que transmite também os valores cívicos e científicos que o museu procurava encarnar.

Sua experiência junto à engrenagem administrativa do governo de Napoleão coloca em pauta a importância do museu do Louvre como modelo de museu público.⁸⁹² Como vimos, as formas de representação simbólica escolhidas por Bonaparte para alcançar a legitimidade dialogavam profundamente com a tradição cultural dos séculos anteriores, dando margem para a atuação de homens que, como Denon, carregavam consigo esse elemento contraditório, típico dos momentos de transição. Entretanto, essas contradições não devem ser estudadas como um retrocesso do legado revolucionário para a instituição do museu, da mesma forma que o governo de Napoleão não pode ser visto como um retrocesso da Revolução. Nesse sentido, acreditamos que, não obstante os momentos despóticos e autoritários do então imperador, os primeiros quinze anos do século XIX constituíram um momento de consolidação de muitas das questões colocadas pelos revolucionários de 1789, influenciando nos rumos dos fundamentos mais profundos do Estado francês moderno.⁸⁹³

Assim, mesmo em meio a seus anseios dinásticos, Napoleão não deixou de valorizar o passado nacional francês, contribuindo para a construção de um patriotismo que, como se sabe, não existia durante o Antigo Regime – quando se era fiel a determinarda casa reinante, e não ao conceito de nação tal qual o entendemos hoje. Por sua vez, o interesse pelas representações de momentos históricos atuais e as homenagens a personagens contemporâneos também representam um apelo à memória da história recente da França, que constituiu uma importante característica dos Estados modernos e sua relação com a disciplina histórica. As novas utilizações dadas ao aparato propagandístico e à mão de obra artística também foram novidades que não podemos ignorar, e que merecem continuar sendo estudadas e analisadas em sua

⁸⁹² Antes mesmo de ser tornar diretor, Denon atenta, inclusive, para a importância dos banheiros públicos no estabelecimento: “*Vous faites abattre em ce moment, Monsieur, les latrines publiques et particulières de l’établissement... le Musée ne peut se passer de ces lieux, soit pour le public, soit pour les personnes pressées de nécessité.*” Carta a Fontaine, 6 de janeiro de 1800 apud. Chatelain, op. cit., p.105.

⁸⁹³ Tendo em vista, como pequenos exemplos, o juramento pela igualdade de direitos, a liberdade política e civil conquistada, a irrevogabilidade das vendas dos bens nacionais, entre outras consolidações do poder para a burguesia.

complexidade. Suas atitudes em relação à cidade de Paris, ainda que voltadas a um autoenalthecimento, nunca perderam de vista o bem comum.⁸⁹⁴

Por fim, o espaço museológico, ainda que carregado de inúmeras contradições, teve, como força motora, a ideia da arte como regeneradora, nacional e pública, não mais vista como “província da sociedade cortesã”⁸⁹⁵ ou mera ornamentação estética. O museu francês pôde superar o atraso que apresentava em relação às inúmeras instituições espalhadas pela Europa no século XVIII, sobrepondo-se a eles como modelo de instituição pública e estatal e destacando-se nos debates acerca de consciência patrimonial.⁸⁹⁶ No contexto europeu, “enquanto os monarquistas continuaram a hesitar ao longo de todo o século XIX entre uma gestão dinástica ou estatal das coleções existentes, a fundação do Louvre deu aos europeus um exemplo para redefinir o conteúdo e a forma do conceito de ‘patrimônio artístico público.’”⁸⁹⁷

⁸⁹⁴ Englund afirma que seus monumentos grandiosos sempre estiveram em sintonia com a situação dos operários e empregados da construção, além de possuir o orçamento de Estado sob estreita vigilância para não prejudicar a França com suas extravagâncias, como fizeram os últimos Bourbons. Englund, op. cit.

⁸⁹⁵ A expressão é de Englund, op. cit., p.335.

⁸⁹⁶ Como vimos nos capítulos anteriores, outros museus abertos ao público já existiam na Europa, embora o Louvre apresente como particularidade justamente essa relação com os ideais públicos da revolução.

⁸⁹⁷ “*Tandis que les monarchistes continuaient à hesiter tout au long du XIX siècle entre un gestion dynastique ou étatique des collections existentes, la fondation du Louvre a donné aux européens un exemple por redefinir le contenu et la forme du concept de ‘patrimoine artistique public’.*” Robert W. Scheller. “*La notion de patrimoine artistique et la formation du musée au XVIII siècle.*” In.: Pommier (dir.), *Les Musées de l’Europe à la veille de l’ouverture du Louvre.*, op. cit., p.122.

Conclusão

Um servidor entre dois mundos ou O nobre patrono de Napoleão

*“Ma che più? Già lo conosci, e lo ami, o Lettore, de qualunque sesso tu sia, poichè con singolare, e forse unico esempio, fu egli sempre carissimo agli uomini, benchè infinitamente il fosse alle donne.”*⁸⁹⁸

Isabella Teotochi Albrizzi, *Ritratti*.

*“Un paradoxe n’est pas toujours une fausseté.”*⁸⁹⁹

Denis Diderot, *Jacques le Fataliste*

De acordo com Barrington Moore, a continuidade cultural e social observada em um determinado momento histórico não se constitui somente como inércia, mas como algo a ser criado e recriado a cada geração; para esse autor, a figura do *amateur* – personificada neste trabalho por Dominique-Vivant Denon – representa muito bem o desenvolvimento desse conceito de transformação.⁹⁰⁰ Com a ruína da velha ordem, o nobre que pretende sobreviver a ela se vê obrigado a apresentar uma nova imagem de si: “A nobreza deixa de ser dominada se não pender para o reacionarismo, o saudosismo ou a degeneração de outro modo; mantém um diálogo com o iluminismo, compreende o novo pensamento e as suas críticas severas. Mas vai mais longe, transforma os argumentos do iluminismo em sistema.”⁹⁰¹

Vivant Denon se apresenta como uma síntese desse ideal e dessa capacidade de recriação, ao passo que transita entre dois mundos totalmente distintos com a altivez típica do aristocrata do Antigo Regime, mas também com o engenho e arrojo característicos do período revolucionário. Foi uma tarefa bastante difícil procurar

⁸⁹⁸ Isabella Teotochi Albrizzi. “Ritratto IV – Vivente De Non.” In.: *Ritratti*. Pisa: Presso Nicolò Capurro, 1826 (4ª edição.), p.22.

⁸⁹⁹ Denis Diderot. *Jacques le Fataliste*. La Bibliothèque Électronique du Québec, v.824, p.99.

⁹⁰⁰ Barrington Moore Jr. *Origens sociais da ditadura e da democracia*. Lisboa: Edições Cosmos, s.d.

⁹⁰¹ Pierre Serna, “O nobre”, In: Vovelle, *O homem do Iluminismo*, op. cit., p.65.

responder as inúmeras questões que surgiram ao longo deste trabalho. Embora algumas inquietações permaneçam, foi possível compreender com clareza que as atividades culturais desempenhadas por Denon não foram um ato isolado, mas estiveram sempre sujeitas a diversos condicionamentos contextuais, como os de caráter político e social. Dessa forma, sua atuação nos ajuda a refletir sobre os processos simbólicos por trás das transformações ocorridas no período e da reconstrução de uma identidade, tanto no âmbito nacional quanto pessoal.

Sua capacidade de articular, diferenciar e renovar os dispositivos culturais ao seu alcance constituiu a espinha dorsal do presente estudo. Foi seguindo essa linha de raciocínio que o acompanhamos desde sua juventude até sua velhice. Dessa forma, primeiramente buscamos compreender de que maneiras sua vivência como *courtisan*, diplomata e *amateur d'art* – atividades desempenhadas em perfeita harmonia com a ordem do *Ancien Regime* – moldaram-lhe o caráter, constituindo parte integrante de sua personalidade e contribuindo para seu aprendizado tanto sobre arte e cultura quanto sobre relações interpessoais. Nesse período de sua vida, Denon teve a oportunidade de viajar e conhecer inúmeros monarcas, bem como suas coleções de arte, iniciando também sua própria coleção particular.

Após a derrocada de sua carreira diplomática, suas viagens pela Itália permitiram-lhe ainda ampliar seus estudos e sua rede de contatos, como pudemos ver através da análise de seus relatos de viagem. Nesse período, Denon mostrou-se já entrosado com inúmeras questões intelectuais desenvolvidas pelos *philosophes* e eruditos do século XVIII, bem como politicamente consciente de seu tempo e dos perigos relativos às suas mazelas. Sobre essa época, Michel Vovelle escreveu: “sob a máscara, que é também a da festa veneziana, o nobre se vê obrigado a pronunciar palavras que trazem consigo os germes de sua morte.”⁹⁰² Nesse sentido, retomamos a análise tocquevilliana para evocar que, da mesma forma como o homem do século de Napoleão carregava a herança da mentalidade de seu passado, o mesmo homem, naquele passado recente, já carregava consigo o gérmen da mudança.⁹⁰³

⁹⁰² Vovelle, *O homem do Iluminismo*. op. cit., p.20

⁹⁰³ Starobinski também trabalha com essa ideia ao tratar das formas das artes e da cultura: “(...) o homem esclarecido, reivindicando o direito de contradizer todas as autoridades, adquire um sentido da oposição através do qual sabe também tornar-se seu próprio contraditor: o século traz também uma crítica às suas tentações, às suas fórmulas favoritas, e traz, às vezes a vontade determinada de tentar a experiência do contrário.” Jean Starobinski, *A invenção da liberdade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1994, p.17.

O segundo capítulo teve por objetivo abarcar o período de transição da vida de Vivant Denon, quando sua sociedade de corte não mais existia, mas os fundamentos de uma nova ordem social ainda estavam sendo construídos. Aqui, nós o acompanhamos desde os últimos momentos em que viveu em Veneza até sua expulsão da Itália e a consequente volta a Paris, em dezembro de 1793. Procurou-se também compreender o processo de construção da imagem da Revolução Francesa em sua relação com as artes, bem como as contradições inerentes a seu desenvolvimento. Em pleno Terror, Denon procurou mobilizar suas boas relações no mundo artístico, conseguindo alguns pequenos trabalhos que garantiram o início de sua adaptação na nova França. Nesse período, obteve ainda uma profunda experiência no mercado de arte parisiense, que muito contribuiu para sua experiência como mediador entre artista e público consumidor, fundamental em sua carreira como diretor do museu.

Seu envolvimento nas novas redes de sociabilidade permitiram-lhe ainda participar da expedição ao Egito organizada pelo então general Bonaparte, momento fundamental de aproximação entre esses dois personagens, no qual pudemos perceber, a partir da análise de seu relato de viagem, um crescente alinhamento com os ideais napoleônicos. Aqui, foi possível observar o processo de adaptação de Denon em um homem público, a serviço do Estado, no qual sua *politesse* e *esprit* se transformam de atributos típicos da nobreza do *Ancien Régime* no talento pessoal tão necessário a uma sociedade burguesa em ascensão.

Por fim, acompanhamos o desenvolvimento da poderosa administração napoleônica no âmbito cultural, que reorganizou e orientou as forças revolucionárias, ainda que por pouco tempo. No terceiro capítulo analisamos essas engrenagens administrativas do Consulado e do Império a partir da atuação de Denon como Directeur Général des Musées. O estudo do viés cultural da política napoleônica nos permitiu refletir sobre as apropriações e diálogos que esse governo realizou com relação à tradição artística precedente: aos aspectos modernos de seu governo opuseram-se as formas de representação tradicional escolhidas no processo de legitimação de sua imagem.

Como vimos, com o passar dos anos, o governo de Napoleão foi sendo rodeado por um aparato simbólico cada vez mais monárquico; através da utilização de formas artísticas tradicionais, Denon auxiliou o então imperador a equiparar-se em potência e esplendor às antigas casas reinantes da Europa, processo que resultou em uma centralização dos símbolos na figura do imperador, mas também no enriquecimento do

debate acerca da identidade nacional francesa. Segundo Ulpiano Bezerra de Meneses, a construção de uma identidade, individual ou coletiva, se fundamenta nas exigências do presente, ainda que recorra ao imaginário do passado. Ele afirma: “A socialização entendida como forma de criar identidades sociais de indivíduos é que garante a reprodução da estrutura social. Por essas razões todas, a afirmação de identidade está vinculada à necessidade de reforço. Com isso manifesta-se, inquestionavelmente, sua característica tendência conservadora.”⁹⁰⁴

É assim que Denon deixará para a posteridade sua imagem ao lado de outros personagens que utilizaram engenho e astúcia para construir o conceito de erudito a serviço do Estado – monárquico, diga-se de passagem –, como Richelieu e Colbert. Com o primeiro, inclusive, divide a homenagem realizada pelo Louvre, que deu seus nomes a alas do atual museu.⁹⁰⁵ Nas palavras de Régis Spiegel, “Apesar da implacabilidade com a qual Denon dirige suas visitas de ‘*courtoisie*’ aos países conquistados, aqui em Viena, lá, em Berlim, Cassel ou Varsóvia, suas funções o conduzem também a tornar perene, o mais possível, o mais distante no interior das terras, uma imagem poderosa e onipresente de Napoleão”,⁹⁰⁶ contribuindo para transformar o Louvre em um grandioso espaço tanto de conservação e exibição de obras de arte quanto de propaganda política e ideológica.

Durante o mapeamento da prática do colecionismo de Denon, foi possível compreender ainda a importância do estudo dos objetos para o entendimento do contexto histórico da coleção e das ideias com as quais ela dialogava; constatando-se que a coleção não é, de modo algum, fruto apenas do acaso do gosto pessoal de seu proprietário. Nas palavras de Starobinski, “a vida das formas é inseparável da história das intenções formuladas pelos patronos; e essas intenções, esses gostos, por sua vez, não se separam do contexto social, político e psíquico da época.”⁹⁰⁷ A visão de Denon sobre as artes, que subjaz a seu legado, se mostra completamente inserida em uma perspectiva do desenvolvimento histórico das diferentes Escolas e estilos artísticos, mas

⁹⁰⁴ Ulpiano Bezerra de Meneses. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objeto (de ação) à objeto (de conhecimento). In.: *Anais do Museu Paulista*, Nova Série, n.1, 1993.

⁹⁰⁵ As três alas que dividem o museu levam os nomes: Sully (ministro de Henrique IV da Navarra); Richelieu (ministro de Luís XIII) e Denon. A inscrição que consta na entrada principal do museu foi realizada em 1857, sob Napoleão III.

⁹⁰⁶ “*Malgré l’acharnement avec lequel Denon dirige ses visites de ‘courtoisie’ en pays conquis, ici à Vienne, là, à Berlin, Cassel ou à Varsovie, ses fonctions le conduisent aussi à perenniser, le plus possible, le plus loin à l’intérieur des terres, une image flamboyante et onniprésente de Napoléon.*” Régis Spiegel, *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix...* op. cit., p.132.

⁹⁰⁷ Starobinski, *A invenção da liberdade...* op. cit., p.20.

sem abrir mão do prazer e da apreciação estética. Demonstra, assim, uma forte habilidade de compreender os momentos e os lugares da História, tanto passada quanto presente, bem como em utilizar a retórica visual, lingüista e política na realização de seus objetivos.

Ainda que muitas obras de artes levadas ao Louvre de Napoleão tenham sido devolvidas durante o período da Restauração, a maneira de pensar o museu e as exposições criada nesse período não foi efêmera. Essa perspectiva é uma das responsáveis por fornecer a base para a constituição da disciplina da História da Arte e de um importante modelo de museologia, desenvolvido e aperfeiçoado ao longo do século XIX, com o qual dialogamos ainda hoje.

Ao traçar a biografia de Napoleão Bonaparte, Steve Englund defende a ideia de que as ambivalências presentes no governo bonapartista constituíram sua própria modernidade.⁹⁰⁸ Não fez parte do escopo deste trabalho discutir quão inovadora foi a figura de Napoleão como construtor de uma política e de um Estado moderno; no entanto, sua atuação no circuito das artes reflete de maneira exemplar algumas dessas ambivalências – chamadas por Albert Boime de “tensões híbridas”⁹⁰⁹ –, fundamentais para compreendermos a importância do papel desempenhado por Denon como *Directeur Général des Musées* e seu legado na história do colecionismo público.

Procurou-se, neste trabalho, compreender como Denon sobreviveu às inúmeras transformações vivenciadas pela França durante essas três décadas em que o acompanhamos. A resposta para esse questionamento não reside apenas em seu oportunismo. Essa característica sem dúvida faz parte da personalidade de Denon, mas não pode eclipsar a importância de sua habilidade em dar novos sentidos aos antigos discursos, o que foi possível por meio de seu conhecimento intelectual e artístico, mas também de suas habilidades sócias e da consciência das demandas que o momento histórico impunha.

Tanto em sua volta a Paris quanto em sua aproximação de Bonaparte, Denon soube utilizar o repertório cultural que possuía – característico da sociedade aristocrática do Antigo Regime – na nova situação que se apresentava, encontrando seu

⁹⁰⁸ Englund, op. cit.

⁹⁰⁹ Boime, *Art in an Age of Bonapartism*, op. cit.

espaço de ação justamente nas lacunas deixadas pelas contradições dos novos regimes políticos e das práticas de seus representantes. O conceito de ressignificação, tão importante no desenvolvimento deste trabalho, torna-se, nesta conclusão, uma alegoria das próprias ações de Denon – que teve, nesse sentido, a capacidade de ressignificar seus discursos e a si próprio quando necessário. Após sua demissão do museu, escreveu a Isabella: “Eu perdi um modo [de vida], deram-me outro, eu não me importo mais com um do que com o outro; uma alegria de caráter imperturbável, pois creio que é fundada na pureza e numa estima da qual conservei o exercício e da qual não me puderam pedir nem apresentar demissão.”⁹¹⁰

A historiografia do século XIX inseriu Denon na mesma classificação de figuras estigmatizadas como oportunistas – ou, como anunciara uma popular publicação de meados do século: *girouettes*, cata-ventos⁹¹¹ – tais como Talleyrand, Fouché e outros. Consideramos fundamental à proposta deste trabalho trazer à luz a figura de Dominique-Vivant Denon a partir de uma análise que coloca sua atuação em perspectiva. Portanto, se existe a faceta oportunista em Vivant Denon, certamente existe também sinceridade em suas exaltações à beleza, em seu arrebatamento diante da Revolução ou em sua admiração por Bonaparte. Sua proximidade com Napoleão consiste, por sua vez, nessa multiplicidade de aspectos; presente em ambos, os torna tão ricos emblemas de seu tempo e importantes anunciadores da modernidade.

Denon decerto não foi o único que conseguiu sobreviver incólume ou quase intocado desde o ocaso do Antigo Regime até o período pós-napoleônico. Porém, o fato de ter conseguido cruzar um dos períodos mais turbulentos da história da França não apenas sobrevivendo, mas atuando junto às artes – sua grande paixão – e estando sempre estreitamente ligado às esferas de poder, faz dele um caso exemplar e torna o estudo de sua singular trajetória um olhar sobre toda uma época.

⁹¹⁰ *J'ai perdu une mode, on m'en a donné une autre, je ne me soucie pas plus de l'une que de l'autre, une gaieté de caractère imperturbable parce que je crois qu'elle est fondée sur la pureté et une estime dont j'ai conservée l'exercice et dont on n'a pu demander ni me donner l démission.* Denon, *Lettres à Bettine*, op. cit. Paris, 8 de julho de 1816.

⁹¹¹ Sobre essa publicação, cf. nota 50

Caderno de imagens

Imagens referentes aos temas tratados no Capítulo 1

1. O jovem Dominique-Vivant, exibindo uma peruca clássica do período pré-revolucionário [Peter Adolf Hall, *Dominique-Vivant Denon*, s./d. (Coleção particular)].

2. Desenho realizado por Denon na ocasião de sua visita a Voltaire em Ferney [Vivant Denon, gravado por L.J Masquelier, *Le déjeuner de Ferney*, 1775, Paris, Bibliothèque Nationale de France].

3. Neste autorretrato, Denon se representa como *amateur* [Vivant Denon, *Autoportrait*, 1823, Paris, Bibliothèque Nationale de France].

4. Gravura apresentada em sua admissão na Académie Royal [Vivant Denon, água-forte a partir de Luca Giordano, *L'adoration des bergers*, 1787].

5. Pintura original de Luca Giordano, gravada por Denon em ocasião de sua admissão na Académie Royal [Luca Giordano, *L'adoration des bergers*, 1688, Paris, Museu do Louvre].

6. O grupo de Laocoonte é uma das peças mais aclamadas no período, à qual Winckelmann se refere como exemplar do apogeu da arte clássica. Foi levado a Paris no comboio de 1797, durante o Diretório. [Agesandro, Atenodoro, Polidoro, *Laocoonte e seus filhos*, c. 40 a. C, Museu do Vaticano].

7. As escavações dos sítios arqueológicos de Pompeia e Herculano eram grande atração das viagens pela Itália e contribuíram para o estudo da Antiguidade. [J.P. Hackert, *Vue des excavations de Pompeii*. 1799, Paris, Petit Palais].

8. Frontispício do primeiro volume da obra publicada por Saint-Non, *Voyage Pittoresque de Naples et Sicile*, Paris, 1786, que contou com a participação de Denon.
9. Frontispício da obra publicada por Denon, *Voyage a Sicile*, Paris, Didot, 1788.

10. Vista de um templo antigo na região chamada de Magna Grécia, no sul da Itália. [Saint-Non *Voyage Pittoresque de Naples et Sicile*, Paris, 1786].

Imagens referentes aos temas tratados no Capítulo 2

Durante a Revolução, Denon engajou-se no projeto de elaboração das vestimentas republicanas, que, desenhadas por David, foram por ele gravadas.

11. [J.L. David, gravado por Vivant Denon, *Officier municipal avec l'écharpe*, 1794-5. Paris, Bibliothèque Nationale de France].
12. [J.L. David, gravado por Vivant Denon, *Habit civil du citoyen français*, 1794. Paris, Bibliothèque Nationale de France].

13. Um dos quadros mais representativos do movimento neoclássico, onde podemos ver não só suas concepções estilísticas, mas também os valores cívicos e morais pregados pelos revolucionários. [Jacques Louis David, *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils*, 1789, Paris, Museu do Louvre].

14. Nesta gravura Alexandre Lenoir é representado defendendo os monumentos funerários monárquicos da profanação iconoclasta. Lenoir foi por muitos anos responsável pelo Musée des Monuments Français, onde cuidava das esculturas e monumentos do Antigo Regime, sempre atento ao seu valor histórico e documental. [P.-J La Fontaine, *Alexandre s'opposant à la destruction du tombeau de Louis XII à Saint Denis*, 1793, Paris, Museu Carnavalet].

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

15. Chegada dos comboios contendo as obras de arte pilhadas na campanha da Itália durante o Diretório, em 1798. [*Depart de Rome du troisieme convoi de statues et monumens des arts, pour le Muséum national de Paris, le 21 floreal an 5eme de la République: dédié au Directoire executif de la République française par les citoyens Martin et Baugeon. 1798-1799, Bibliothèque National de France*].

16. Vaso decorado com representação da chegada das obras em Paris em 1798 [por Antoine Beranger, *L'entrée a Paris des oeuvres destinés au Musée Napoléon*, 1813, Sèvres, Musée National de la Céramique de Sèvres.] Embora retrate acontecimentos do período do Diretório, foi encomendado por Napoleão com o objetivo de se glorificar pelas conquistas da campanha da Itália para o museu.

17. Detalhe, Lacoonte e seus filhos. [Antoine Beranger, *L'entrée a Paris des oeuvres destinés au Musée Napoléon*, 1813, Sèvres, Musée National de la Céramique de Sèvres].

18. Idem, Apolo Belvedere.

19. Idem, busto de Júpter entrando no museu.

As gravuras de Denon presentes em seu *Voyage dans la Basse et la Haute Egypte* representam tanto cenas das batalhas da expedição quanto inúmeros aspectos da vida do Egito, seus monumentos, o povo, os costumes e a natureza. Contribui, dessa forma, tanto para o desenvolvimento da egiptologia quanto para a glorificação de Bonaparte.

20. Frontispício da edição de 1807 de *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*, publicada em Londres.

21. [*Combat d'Abou-Qyr, Voyage dans la Basse et Haute Égypte*, 1803, Didot, Paris, Bibliothèque Nationale de France.].

22. [1. *Combat d'Abou-Qyr*; 2. *Le Memnonium*; 3. *Palais et temples de Thèbes à Médynet-âboû*. (Planche 45). *Voyage dans la Basse et Haute Égypte*, 1803, Didot, Paris, Bibliothèque Nationale de France].

23. Frontispício da obra *Description de l'Égypte*, ou *Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'Armée française française*. Seu primeiro volume foi publicado em 1810, tendo como autores inúmeros artistas e eruditos que participaram da expedição. Nesta imagem, podemos observar todo o destaque dado ao imperador, colocado no centro da moldura superior, cercado por alegorias de suas vitórias e conquistas. Assim como *Voyage de Denon*, essa obra foi incorporada pela propaganda napoleônica.

24. Este é um dos quadros mais citados da representativa iconografia napoleônica. Aqui, Napoleão é colocado como intocado pela peste, associando sua imagem à generosidade e distraindo, dessa forma, o imaginário popular dos fracassos da campanha. [Antoine-Jean Gros, *Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*. 1804, Paris Museu do Louvre].

Imagens referentes aos temas tratados no Capítulo 3

Nesta sequência, duas imagens antagônicas da iconografia napoleônica. Na primeira, vemos o Primeiro Cônsul cruzando os Alpes com a inscrição “Aníbal, Carlos Magno e Bonaparte” a seus pés. Na segunda, vemos o imperador, com toda a pompa monárquica característica da dinastia Bourbon.

25. [J. L. David, *Bonaparte franchissant le Grand-Saint-Bernard*. 1801, Musée National du Chateau de Malmaison].

26. [J.-A. Ingres, *Napoléon I*. 1806, Paris, Musée de l'Armée].

“Sr. Tomire veio ontem com o escultor encarregado da execução do baixo-relevo para o grande vaso azul; Sr. Le Gay deve lhe dar o esboço da vestimenta, feito à pena, de que ele irá precisar, e a partir do quadro do Sr. Zix, tal é a intenção do Sr. Denon; nada será feito sem a aprovação do Sr. Denon.”⁹¹²

Dentre suas inúmeras atividades como diretor dos museus, Denon encomendou pessoalmente uma série de pinturas, que podem ser entendidas como parte da propaganda política napoleônica, sempre exaltando a imagem de Napoleão, retratando importantes momentos de seu governo, como vitórias tanto políticas quanto militares. A presença de Denon nas campanhas era exigida por Bonaparte para que assim pudesse apreender os acontecimentos para melhor realizar sua tarefa. Algumas das obras por ele supervisionadas, citadas em sua correspondência administrativa, são:

27. [P. Gautherot, *Napoléon harangue le 2^{ème} corps de la Grande Armée sur le pont de Lech à Augsbourg*. 1808, Versailles, Musée National du Chateau de Versailles].

⁹¹² “M. Tomire est venu hier avec le sculpteur chargé de l’exécution du Bas-Relief pour le grand vase bleu; M. Le Gay doit lui donner un croquis à la plume du Costume dont il a besoin et d’après le tableau de M. Zix, tel est l’intention de M. Denon; rien ne sera fait sans l’approbation de M. Denon.” Vautrin, responsável pelos acervos da Manufatura de Sèvres, apud Régis Spiegel, *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix...* op. cit., p.157.

28. [A.L. Girodet, *Napoléon reçoit les clefs de Vienne à Schönbrunn le 13 novembre 1805*. 1808, Versailles, Musée National du Chateau de Versailles].

29. [P. N. Guérin, *Bonaparte fait grace aux révoltés du Caire*. 1808, Versailles, Musée National du Chateau de Versailles].

30. [A. J. Gros, *Napoléon sur le champ de la bataille d'Eylau*. 1808, Paris, Musée du Louvre].

31. [A. J. Gros, *Entrevue de Napoléon Ier et de François II après la bataille d'Austerlitz*. 1812, Versailles, Musée National du Chateau de Versailles].

As medalhas comemorativas também fizeram parte das encomendas que Denon realizou a serviço de Napoleão. Os exemplares seguintes pertencem ao acervo da Bibliothèque Nationale de France. Todas as quatro levam gravados os nomes de Denon, responsável pelo projeto, (em algumas, acompanhado do título *Directeur*) e de Andrieu, *médallieur* responsável pela fundição.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

32. [1804] Além da fronte de Bonaparte, traz o símbolo da Legião de Honra coberto por louros, a águia no centro e a inscrição “Galia Renovata”, que nos remete à questão da construção de uma memória nacional.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

33. [1804] Representação do Museu Napoleão.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

34. [1810] Comemoração do casamento de Napoleão e Maria Luísa.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

35. [1815] Representação do retorno de Napoleão no período conhecido como “o governo de cem dias”, onde é presente o símbolo da águia, voando e levando em seu bico a cruz da Legião de Honra. Em seu verso, podemos ler a inscrição: “Retour de l’Empereur, mars MDCCCXV.”

36. Esboço realizado por Denon para a cunhagem de uma medalha comemorativa por ocasião do nascimento de Napoleão II, o Rei de Roma. [Vivant Denon, *Napoléon. Francisc. Joseph. Carolus. Rex Romae natus die 20. Martii 1811.* 1811, Bibliothèque National de France].

37. Uma das obras mais antigas aclamadas e pelos contemporâneos, trazida pela comissão designada de Bonaparte para Paris em 1803, sob a supervisão de Denon. [*Venus Médici*, séc. I d.C, Florença, Galeria dos Uffizi].

A construção de números monumentos também foi planejada e/ou assessorada por Denon. As duas imagens seguintes referem-se a alguns de seus projetos:

38. [Vivant Denon, *Projet de fontaine pour la place de la Bastille*. S./d., Bibliothèque National de France; 2. Benjamin Zix, *Echafaudages autout de l'arc du Carrousel*. 1808, Coleção particular].

39. [Benjamin Zix, *Echafaudages autout de l'arc du Carrousel*. 1808, Coleção particular].

40. [Benjamin Zix, *L'Empereur Napoléon et l'Impératrice Marie-Louise visitant la salle du Lacoon la nuit*. 1810, Paris, Musée du Louvre].

41. [Charles Normand, Benjamin Zix, *Vue de la salle de la Victoire, lors que d'exposition des objets d'art conquis en Allemagne*. 1807, Paris, Musée du Louvre].

42. [Charles Normand, Benjamin Zix, *La Salle de Diane*. s./d., Paris, Museu do Louvre].

43. [Benjamin Zix, *Denon visitant une galerie d'antiques*. s./d., Coleção particular].

44. [L. C. Couder, *Napoléon I^{er} visitant l'escalier du Louvre sous la conduite de Percier et Fontaine*. 1833, Paris, Musée du Louvre].

45. [G. Serangeli, *Napoléon reçoit au Louvre les députés de l'armée après son couronnement*. 1808, Paris, Museu do Louvre]. Essa composição foi também representada em uma tapeçaria encomendada por Denon [Idem., Paris, Mobilier National].

46. Alegoria de Vivant Denon, representado em meio aos objetos recolhidos e monumentos que ajudara a erigir durante sua atuação como Diretor dos Museus. Entre os objetos encontram-se os caixotões e baixos-relevos do Arco do Triunfo, a Coluna Vendôme, o Obelisco da Place de la Concorde, o Elefante da Bastilha, o busto de Napoleão, relatos de viagem, ente outros. [Benjamin Zix, *Portrait allegorique de Vivant Denon*, 1810-11, Paris, Museu do Louvre].

O legado de Denon é extremamente importante tanto para o estudo do colecionismo privado quanto da história do museu. O *Gilles*, quadro de Watteau presente em sua coleção privada, talvez seja a obra mais famosa de seu acervo. Segundo Starobinski, “representa uma estupidez anterior ao despertar uma consciência prisioneira da própria condição.”⁹¹³ Já os primitivos, como Giotto, representam uma grande redescoberta na História da Arte. *Saint François d’Assise recevant les stigmates* foi um daqueles exibidos na exposição que Denon organizou em 1815.

47. [1. A. Watteau, *Gilles*. 1718, Paris, Museu do Louvre].

⁹¹³ Starobinski, *A invenção da Liberdade*, op. cit., p.105.

48. [Giotto, *Saint François d'Assise recevant les stigmates*. 1295-1300, Paris, Muséu do Louvre].

49. Retrato de Denon no auge de sua carreira de Diretor dos Museus, representado como um conhecedor das artes, exibindo um livro de gravuras da obra de Nicolas Poussin. [Robert Lefèvre, *Le Baron Dominique-Vivant Denon*. 1808, Versailles, Musée National du Château de Versailles].

50. [Adolphe Roehn, *Vivant Denon remettant dans leurs tombeaux les restes du Cid et de Chimène*. 1809, Paris, Museu do Louvre]. Essa cena anuncia o sentimentalismo romântico do século XIX e foi representada por vários artistas, como Gros e Zix.

51. O relicário de Denon.

52. Detalhe do relicário.

Visto como um oportunista, Denon foi alvo de críticas, principalmente após a queda de Napoleão, tendo figurado em inúmeras caricaturas jocosas, nas quais é sempre representado de forma animalesca e servil.

53. [c. 1815, Acervo Bibliothèque National de France]. Aqui, Denon salta em direção ao trono real, onde encontra-se o “âne noir” que, segundo consta, é uma referência ao duque de Blacas, ministro da Casa Real.

54. [c. 1815, Acervo Bibliothèque National de France]. Aqui, Denon é mostrando pulando junto à Flor-de-Lis, símbolo Bourbon, enquanto o busto de Napoleão é retirado do museu.

Dans l'enfance des arts on adoroit apis,
 ibis. chats. Et magots. trop illustres de Nom.
 on les fêtoit encor avec napoleon.
 mais Les arts pour fleurir, n'attendoient que les Lys.
La Babouille reste, et C'est de qu'il nous faut.

G 165342

H 13660

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

55. [c. 1815, Acervo Bibliotèque National de France]. Aqui, é o gosto de Denon pela egiptologia que parece ser ironizado.

56. Gravura original de Denon, onde ele se representa em inúmeras fases de sua vida, ou ainda em suas inúmeras facetas, sendo levado por uma alegoria do tempo. [Vivant Denon, *Les souvenirs de Vivant Denon évoqués par les temps*. 1818, Paris, Bibliothèque Nacional de France].

57. Túmulo de Vivant Denon no cemitério Père-Lachaise, em Paris (Foto: 2014, acervo pessoal).

Fontes

1. Fontes principaux:

Description des objets d'arts qui composent le cabinet de feu M. le Baron V. Denon. Paris, 1826.

VIVANT DENON, Dominique. *Discours sur les monuments d'antiquité arrivés d'Italie, prononcé le 8 vendémiaire an XII à la séance publique de la Classe des beaux-arts de l'Institut national.* Paris, [s.d.].

_____. *Voyages dans la Basse et la Haute Egypte pendant les campagnes de Bonaparte, en 1798 et 1799.* Londres, 1817.

_____. *Voyage en Sicile* [1788]. Paris: Gallimard, 1993.

_____. *Voyage au Royaume de Naples.* Paris: Perrin, 1997.

_____. *Pages d'un journal de Voyage en Italie* (Edição de Elena Del Panta). Paris: Gallimard, 1998.

_____. *Lettres à Isabella Teotochi 1788-1816.* (Edição de Daniella Galligani e Mariana Tagliani) Paris: Méditerranée, 1998.

_____. *Lettres à Bettina.* Paris: Actes Sud, 1999.

_____. *Vivant Denon, Directeur des Musées Sous le Consulat et l'Empire. Correspondances 1802-1815* (Edição de Marie-Anne Dupuy). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.

2. Fontes Auxiliares:

La naissance du musée du Louvre – La politique muséologique sous la Révolution d'après les archives des musées nationaux. Correspondência organizada por Yveline Cantarel-Besson. Paris: Réunion des musées nationaux, 1981.

Vies remarquables de Vivant Denon. Anthologie rassemblé par Patrick Mauriès. Paris: Gallimard, 1998. (Documentos reunidos)

QUATREMÈRE DE QUINCY. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art [suivi de] Lettres sur l'enlèvement des Ouvrages de l'art antiques à Athènes et à Rome.* Paris: Fayard, 1989.

SAINT-NON, Jean-Claude Richard de (1727-1791). *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile.* Paris, 1781-1786.

SWINBURNE, Henry (1752-1803). *Voyage de Henri Swinburne dans les Deux Siciles, en 1777, 1778, 1779 et 1780*. Trad. de l'anglois par un voyageur françois [Benjamin de Laborde]; avec des notes de Denon et le texte de son Voyage en Sicile. Paris, 1785-1787.

VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth. *Souvenirs*. Paris: Librairie de H. Fournier, 1835.

Bibliografia

1. Bibliografia específica

ALSOP, Joseph. *The Rare Art Traditions: The history of Art Collecting and its linked phenomena wherever these have appeared*. Londres: Thames and Hudson, 1982.

AZEVEDO, Ricardo Marques de. *Antigos Modernos: estudos das doutrinas arquitetônicas nos séculos XVII e XVIII*. São Paulo: FAUUSP, 2009.

BAILEY, Colin. *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. New Haven/Londres: Yale University, 2002.

BARBARIN, Juliette. *Les itinéraires de Vivant Denon – Naples et Pompéi*. Paris: Le bec en l'air, 2009.

BARKER, Keith Michael (Org.). *Inventing the French Revolution*. Cambridge University Press, 1999

_____. *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture: The political culture of the Old Regime* (v.1). Oxford: Pergamon, 1987.

BARRIELLE, Jean-François. *O Estilo Império*. (Trad. Maria Teresa Louro Perez) São Paulo: Martins Fontes, 1986.

BECQ, Annie. *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814: de la raison classique à l'imagination créatrice*. Paris: Albin Michel, 1994.

BLACK, Jeremy. *Italy and the Grand Tour*. New Haven / Londres: Yale University Press, 2003.

BOYER, F. “Les artistes italiens et Napoléon”. In : *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, v.1, n° 3 (1964), pp. 241-262.

_____. “Les responsabilités de Napoléon dans le transfert à Paris des oeuvres d'art de l'étranger”. In.: *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, v.11, n° 4 (Out-Dez , 1964), pp. 241-262.

BOÏME, Abert. *Art in an Age of Revolution 1750-1800*. Chicago / Londres: Chicago University Press, 1987.

_____. *Art in an Age of Bonapartism. 1800-1815*. Chicago: The University Chicago Press, 1993.

BONNET, Jean-Claude (dir.). *Le Carmagnole des Muses*. Paris: Armand Colin, 1988

BRET, Patrice. *L'expédition d'Égypte, une entreprise des Lumières (1798-1801)*. Actes du colloque de Paris (8-10 juin 1998) Paris: l'Académie des sciences, 1999.

BRILLI, Attilio. *El viaje a Italia. Historia de una gran tradición cultural*. (Trad. Juan Antonio Méndez) Madrid: A. Machado Libros, 2010.

CHARTIER, Roger. *Origens Culturais da Revolução Francesa*. (Trad. George Schlesinger). São Paulo: Unesp, 2003.

CHASTEL, André. *L'Art Français. Ancien Régime 1620-1775*. Paris: Flammarion, 2000.

_____. *L'Art Français. Le temps de l'éloquence. 1775-1825*. Paris : Flammarion, 2000.

CHATELAIN, P. *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*. Paris: Perrin, 1973.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. (Trad. Luciano Vieira Machado) São Paulo: Estação Liberdade/Unesp, 2001.

CLARK, Anthony M. "The Development of the Collections and Museums of 18th Century Rome" In.: *Art Journal*, v.26, n.2, 1966-7, pp.136-143.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade*. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

COUTY , Mathieu. "Introduction" In: Dominique Vivant Denon. *Voyage au Royaume de Naples* (ed. Pierre Rosemberg). Paris: Perrin, 1997.

CRAVERI , Benedetta. *The Age of Conversation*. (Trad. Teresa Waugh). Nova York: NYRB, 2005.

CROW, Thomas. *Painters and public life in the Eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.

_____. *Emulation, making artists for revolutionary France*. Yale University Press, 1995.

_____. *La Critique des Lumières dans l'art du dix-huitième siècle* In: *Revue de l'Art*, 1986, n. 73.

DELÉCLUZE, Etienne-Jean. *Louis David : son école et sont temps*. Paris : Macula, 1983.

DÉOTTE, Jean-Louis. *Le musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: Harmattan, 1993.

DUPUY, Marie-Anne. *Les itinéraires de Vivant Denon. Dessineur et illustrateur*. Musée Denon/Le bec en l'air, 2007.

EAMES, Clare. "The Emperor's Cabinet". In.: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, v.17, nº 4 (Dezembro, 1958); pp. 108-112.

EITNER, Lorenz. *Neoclassicism and Romanticism. 1750-1850. Sources and documents in the history of art*. New Jersey: Prentice-Hall, 1970.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte. Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte*. (Trad. Pedro Süsskind) Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ERWIN, David. *Neoclassicism*. Londres: Phaidon, 1997

FIGUEIREDO, Betânia G., VIDAL, Diana G. (Orgs.). *Museus: Dos gabinetes de curiosidades ao Museu Moderno*. Belo Horizonte: Argumentum, 2005.

FIORIO, Maria Teresa. *Il museo nella storia*. Milão/Torino: Bruno Mondari e Pearson Italia, 2011.

FRIEDLAENDER, Walter. *De David a Delacroix*. (Trad. Luciano Vieira Machado) São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. “Napoléon as ‘Roi Thaumaturge’”. In.: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.4, nº 4 (Julho, 1942), pp. 139-141.

FUMAROLI, Marc. *Quand l’Europe parlait français*. Paris: Fallois, 2001.

GALLO, Daniela. *Les vies de Dominique-Vivant Denon: actes du colloque organisé au Musée du Louvre*, 2 vol. Paris: La Documentation Française, 2001.

GARRAFFONI, Renata Senna e STOIANI, Raquel. “Escavar o passado, re(construir) o presente: os usos simbólicos da Antiguidade clássica por Napoleão Bonaparte.” In.: *Revista de História da Arte e Arqueologia da UNICAMP*, v.6.

GHALI, Ibrahim Amin. *Vivant Denon ou La conquête du bonheur*. Paris : Institut français d’archéologie, 1986.

GOMES Jr., Guilherme Simões. “Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro”. In: *Anais do Museu Paulista*, v.15, n.1 (jan.-jun. 2007), p.219-246.

GUICHARD, Charlotte. *Les amateurs d’Art à Paris au XVIII^e siècle*. Seyssel : Champ Vallon, 2008.

HASKELL, Francis e NICHOLAS, Penny. *Taste and the Antique. The lure of classical sculpture 1500-1900*. New Haven/Londres: Yale University Press, 2006.

HASKELL, Francis. *La nascita delle mostre*. (Trad. Federica d’Ammiraglio, Roberta d’Adda) Milão: Skira, 2008.

_____. *La Norme et le Caprice – Redécouvertes en art*. (Trad. Robert Fohr) Paris: Flammarion, 1980.

_____. *Mecenas e Pintores. Arte e sociedade na Itália barroca*. (Trad. Luís Roberto Mendes Gonçalves) São Paulo: Edusp, 1997.

HERMANT, Daniel. "Destructions et Vandalisme pendant la Révolution Française" In. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, v.33, n° 4, 1978, pp. 703-719.

HOLTMAN, Robert. *Napoleonic Propaganda*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1950.

HOLT, Elizabeth Gilmore. *The Triumph of Art for the Public 1785-1848*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

HONOUR, Hugh. *Neo-classicism*. Londres: Penguin, 1968

HUNT, Lynn. *Política, Cultura e Classe na Revolução Francesa*. (Trad. Laura Teixeira Motta) São Paulo: Cia das Letras, 2007.

IRVING, David. *Neoclassicism*. Londres: Phaidon, 1997.

LEITE, Beatriz Westin C. *A vida como expressão da glória: Napoleão Bonaparte*. São Paulo: Altamira, 2011.

LELIÈVRE, Pierre. *Vivant Denon, homme des Lumières, ministre des arts de Napoléon*. Paris: Picard, 1993.

LEVEY, Michel. *Rococo to Revolution*. Londres: Thames & Hudson, 2005.

LEWIS, Lesley. *Connoisseurs and Secret Agents in Eighteenth Century Rome*. Londres: Chatto & Windus, 1961.

LILTI, Antoine. *Le monde des salons – Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*. Paris: Fayard, 2005

LOWE, Donald. *Historia de la percepción burguesa*. (Trad. Juan José Utrilla) Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

MacGREGOR, Arthur. *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the sixteenth to nineteenth century*. Yale University, 2007.

McCLELLAN, Andrew. *Inventing the Louvre – Art, Politics, and the origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley / Londres: University of California Press, 1999.

_____. "Watteau's dealer: Gersaint and the marketing of art in Eighteenth Century Paris". In: *The Art Bulletin*, v.78, n° 3, 1993, pp. 439-453.

MICHEL, Patrick. *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

MONNIER, Gérard. *L'art et ses institutions en France de la Révolution à nos jours*. Paris : Gallimard, 1995.

NOWINSKI, Judith. *Baron Dominique Vivant Denon, 1747-1825: Hedonist and Scholar in a Period of Transition*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1975.

NOAKES, Susan. "The Retic of Travel: The French Romantic Myth of Naples". In: *Ethnohistory*, v.33, n° 2 (Primavera, 1986), pp. 139-148.

OZOUF, Mona. *La fête révolutionnaire – 1789-1799*. Paris: Gallimard, 1976.

PANZELLI, Roberta e PRETI-HAMARD, Monica. *La circulation des oeuvres d'art – 1789-1848*. Presses Universitaires de Rennes, 2007.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte. Passado e Presente*. (Trad. Vera Maria Pereira) São Paulo: Cia das Letras, 2005.

POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, Amateurs et Curieux – Paris, Venise: XVIème-XVIIIème siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.

_____. *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago – XIIIème-XXème siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 2003.

POMMIER, Edouard. *L'art de La liberté: Doctrines et débats de La Revolution Française*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. (Org.) *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*. Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre. Paris: Klincksieck/Musée du Louvre, 1995.

_____. *Winckelmann, inventeur de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2003.

POULOT, Dominique. *Une histoire des musées de France, XVIII^e -XIX^e siècle*. Paris: La Découvert, 2005.

_____. *Uma história do patrimônio no Ocidente - Século XVIII – XXI*. (Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira) São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

_____. "Le sens du patrimoine: Hier et aujourd'hui". In: *Annales. Économie, Sociétés, Civilizations*, v.48, n° 6, 1993, pp. 1601-1613.

PRAZ, Mario. *Il gusto neoclassico*. Milão: Rizzoli, 1990.

PRETI-HAMARD, Monica e SÉNÉCHAL, Philippe. *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*. Rennes: Institut National d'histoire de l'art/Presses Universitaire de Rennes, 2005.

RÉGIS, Michel. *Aux armes et aux arts! Les arts de la Révolution*. Paris: Adam Biro, 1989.

RODINIS, Guiliania Toso. *La Commedia degli intrighi e degli amori. Le più belle lettere da Napoli di Dominique Vivant Denon (1782-1783)*. Florença: Olschki, 1977.

ROSEMBERG, Pierre (Org.). *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.

SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Gallimard, 1993.

SOLLERS, Philippe. *Vivant Denon, el caballero del Louvre*. (Trad. Mauro Armiño) Madri: Fórcola Ediciones, 2012.

SPIEGEL, Régis. *Dominique-Vivant Denon et Benjamin Zix. Acteurs et témoins de l'épopée napoléonienne. 1805-1812*. Paris: L'Harmattan, 2000.

_____. "Mythe et Histoire, images et textes: Les vies de Dominique-Vivant Denon". In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, v.63, n° 4, 2000, p.562-566.

STAROBINSKY, Jean. *1789: Os emblemas da razão*. (Trad. Maria Lúcia Machado) São Paulo: Companhia das Letras, 1979.

_____. *A invenção da liberdade*. (Trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto) São Paulo: Editora Unesp, 1994.

STOIANI, Raquel. *Da Espada à Águia – Construção simbólica do poder e legitimação política de Napoleão Bonaparte*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

TAYLOR, Francis Henry. *The taste of Angels. A history of art collecting from Ramses to Napoleon*. Boston: Little, Brown and Company, 1948.

TULARD, Jean. "Y eut-il une politique artistique de Napoléon? " In. *Vivant Denon, Directeur des Musées Sous le Consulat et l'Empire. Correspondances 1802-1815* (Edição de Marie-Anne Dupuy). Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1999.

WARKE, Martin. *O Artista da Corte – os antecedentes dos artistas modernos*. (Trad. Maria Clara Cescato) São Paulo: Edusp, 2001.

WESCHER, P. *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*. Torino: Einaudi, 1988.

WHITE, Harrison C e WHITE, Cynthia A. *Canvases and careers: institutional change in the french painting world with a new foreword and a new afterword*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

YOUNG LEE, Paula. "The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France" In.: *The Art Bulletin*, v.79, n.3, 1997, pp.385-412.

2. Bibliografia teórico-metodológica

ALPERS, Svetlana. *O projeto de Rembrandt – O atelê e o Mercado*. (Trad. Vera Maria Pereira) São Paulo: Cia das Letras, 2009.

BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. (Trad. Gilda de Mello e Souza) São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1979.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente – Pintura e Experiência Social na Itália da Renascença*. (Trad. Maria Cecília Preto Almeida) São Paulo: Paz e terra, 1991.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

_____. *New Directions in the Sociology of Art*. Conferência proferida no Colloque ESA, Paris, abril de 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A produção da crença – Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. (Trad. Sérgio Miceli) São Paulo: Perspectiva, 2011

_____. *As regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. (Trad. Maria Lúcia Machado) São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. (Trad. Fernando Tomaz) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRYSON, Norman. *Vision and painting: the logic of the gaze*. New Haven: Yale University Press, 1995.

BURCKHARDT, Jacob. *O Estado como Obra de Arte*. (Trad. Sérgio Tellaroli) São Paulo: Penguin/ Companhia das Letras, 2012.

BURKE, Peter. *A Escrita da História – Novas perspectivas*. (Trad. Magda Lopes) São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *História e Teoria Social*. (Trad. Klaus Brandini Gerhardt) São Paulo: Editora Unesp, 2000.

_____. *O que é história cultural?* (Trad. Sérgio Goes de Paula) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. (Trad. Vera M. Xavier dos Santos) Bauru: EDUSC, 2004.

CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana – Ensaios de História Social da Arte*. (Trad. Franklin de Mattos) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. (Trad. Maria Manoela Galhardo) Lisboa: Difel, 1988.

_____. “O mundo como representação”. In: *Estudos avançados*, v.11, nº 5, 1991.

FERNIE, Eric. *Art History and its Methods. A critical anthology*. Londres: Phaidon, 1995.

GINZBURG, Carlo. *Micro-história e outros ensaios*. (Trad. Antonio Narino) Lisboa: DIFEL, 1989.

_____. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. (Trad. Federico Carotti) São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso e fictício*. (Trad. Eduardo Brandão) São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. (Trad. Eduardo Brandão) São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HEINICH, Nathalie. *A Sociologia da Arte*. (Trad. Maria Angela Caselatto) Bauru: EDUSC, 2001.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the interpretation of visual culture*. Londres: Routledge, 2006.

HUNT, Lynn. *A nova História Cultural*. (Trad. Jefferson Luiz Camargo) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LUCA, Tania Regina (Org.) e PINSKY, Carla B. (Org). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MENEZES, Ulpiano Bezerra. “A problemática da identidade cultural nos museus: de objeto (de ação) a objeto (de conhecimento).” In: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, Nova Série, v.1, 1993.

_____. “A Psicologia Social no Campo da Cultura Material”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.4, 1996, p. 283-290.

_____. “Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico.” In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.2, 1994, pp. 9-42.

_____. “Visões, visualizações e usos do passado”. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, Nova Série, v.15, nº 2, 2007, p. 117-123.

MOMIGLIANO, Arnaldo. *As raízes clássicas da historiografia moderna*. (Trad. Maria Beatriz Borba Florenzano) Bauru: Edusc, 2004.

NELSON, Robert e SHIFF, Richard. *Critical Terms for Art History*. Chicago: Chicago University Press, 2003.

PEARCE, Susan M (Org.). *Interpreting Objects and Collections*. Londres: Routledge, 2001.

STOCKING Jr., George. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. (Trad. Maria Julia Goldwasser) São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *L'irresistible ascension de Joseph Sec, bourgeois d'aix*. Aix-en-Provence: Edisud, 1975.

3. Bibliografia geral

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado Absolutista*. (Trad. João Roberto Martins Filho) São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BRAUDEL, Fernand. *Civilização material, economia e capitalismo: séculos XV-XVIII*. (Trad. Telma Costa) São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CHANU, Pierre. *A Civilização da Europa das Luzes*, vols. 1 e 2. (Trad. Manoel João Gomes) Lisboa: Editorial Estampa, 1985.

COBBAN, Alfred. *A interpretação social da Revolução Francesa*. (Trad. André Luiz Barros da Silva) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. (Trad. Denise Bottmann) São Paulo: Cia das Letras, 1990.

_____. *Boemia Literária e Revolução – o submundo das letras no Antigo Regime*. (Trad. Luís Carlos Borges) São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ENGLUND, Steven. *Napoleão, uma biografia política*. (Trad. Maria Luísa X. de A. Borges) Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FIEDLAENDER, Walter. “Napoleon as ‘Roi Thaumaturge’”. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, v.4, nº 3/4, 1941-2, pp.139-141.

FURET, François. *La Révolution française*. Paris: Fayard, 2011

_____. *Pensando a Revolução Francesa*. (Trad. Luiz Marques) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____; OZOUF, Mona. *Dicionário Crítico da Revolução Francesa*. (Trad. Henrique de Araújo Mesquita) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

GAY, Peter. *The Enlightenment: An interpretation*. Vol. 2, The Science of Freedom. New York / Londres: W. W. Norton & Company, 1996.

GÉRARD, Alice. *A Revolução Francesa. Mitos e Interpretações*. (Trad. Sérgio Joaquim de Almeida) São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GINZBURG, Carlo. *Medo, reverência, terror*. Quatro ensaios de iconografia política. (Trad. Federico Carotti) São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HAUTECOEUR, Luis. *L'art sous la Révolution et l'Empire en France*. Paris: Guy Le Prat, 1953.

HAZARD, Paul. *Crise da Consciência europeia*. (Trad. Oscar de Freitas Lopes) Lisboa: Edições Cosmo, 1948.

_____. *O Pensamento europeu no século XVIII*. (Trad. Carlos Grifo Babo) Lisboa: Presença, 1989.

HOBBSAWM, Eric J. *A era das revoluções, 1789-1848*. (Trad. Maria Tereza Teixeira) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

_____. (Org). *A invenção das tradições*. (Trad. Celina Cardim Cavalcanti) São Paulo: Paz e Terra, 2007.

LEFEBVRE, Georges. *1789: O surgimento da Revolução Francesa*. (Trad. Claudia Schiling) São Paulo: Paz e Terra, 1989.

_____. *Napoléon*. Paris: PUF, 1953.

MEYER, Arno. *A força da Tradição – A persistência do Antigo Regime*. (Trad. Denise Bottmann) São Paulo: Cia das Letras, 1990.

MOORE Jr., Barington. *Origens Sociais da ditadura e da democracia*. (Trad. Diogo Ramada Curto) Lisboa: Edições Cosmos, 1980.

RUDÉ, George. *Revolutionary Europe 1783-1815*. Nova York: John Wiley Professio, 2001.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. (Trad. Laura Teixeira Motta) São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SOBOUL, Albert. *A Revolução Francesa*. (Trad. Rolando Roque da Silva) Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

TOCQUEVILLE, Alexis. *O Antigo Regime e a Revolução*. (Trad. Rosemary C. Abílio) São Paulo: Martins Fontes, 2013.

TULLARD, Jean. *Dictionnaire Napoléon*. Paris: Fayard, 1999.

_____. *Histoire de la Revolution et de l'Empire*. Paris: PUF, 2004.

_____. *História da Revolução Francesa 1789-1799*. (Trad. Sieni Maria Campos) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

_____. *Napoléon et la Noblesse d'Empire*. Paris: Éditions Tallandier, 2001.

_____. *Napoleão: o mito do Salvador*. (Trad. Sérgio Cerqueda) Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1996.

VOVELLE, Michel (Org.). *A Revolução Francesa. 1789-1799*. (Trad. Mariana Echalar) São Paulo: Editora Unesp, 2012.

_____ (Org.). *Les images de la Revolution française*. Paris : Sorbonne, 1988.

_____ (Org.). *O homem do Iluminismo*. (Trad. Maria Georgina Segurado) Lisboa: Editorial Presença, 1997.