

José Roberto NOCITI Filho

***AS OBRAS DE
JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES
NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO***

JOSÉ ROBERTO NOCITI FILHO

AS OBRAS DE

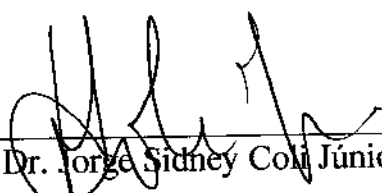
JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES

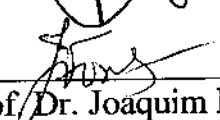
NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

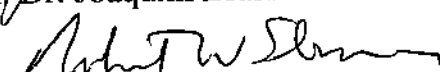
Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departa-
mento de História do Insti-
tuto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. Jor-
ge Sidney Coli Júnior 1997

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela Co-
missão Julgadora em
29/08/1997.

Banca:


Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior - Orientador


Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes Júnior


Prof. Dr. Robert Wayne Andrew Slenes

Prof. Dr. Luís Carlos da Silva Dantas (Suplente)

Agosto de 1997

*A meus pais,
e em memória de
Jimi Hendrix*

Agradecimentos

Quero deixar aqui expresso meu reconhecimento às seguintes pessoas e instituições cujo apoio e colaboração foram fundamentais para a realização deste trabalho:

Ao CNPq, que financiou a pesquisa.

Aos funcionários da Biblioteca e da Secretaria de Pós-Graduação do IFCH da UNICAMP.

Aos funcionários do Museu de Arte de São Paulo, em especial à Eugênia Gorini Esmeraldo, Eunice Moraes Sophia e Ivani di Grazia.

Às pessoas que, de alguma forma, contribuíram para que eu tivesse acesso a textos fundamentais ao desenvolvimento de minha pesquisa. Dentre estas pessoas quero destacar os nomes de Stela Dutra, Daniela Cabrera e José Roberto Nociti.

Aos colegas e ex-colegas do “Programa de História da Arte e da Cultura” do IFCH da UNICAMP - em especial, Renato Brolezzi -, a quem sou grato pela inspiração de muitas das idéias adotadas neste trabalho, nascidas de animadas conversas durante estes anos de colaboração.

Aos membros da banca do exame de qualificação, cujas sugestões e indicações bibliográficas foram fundamentais para o resultado final deste trabalho.

À Maria Inês Nocite, responsável pela revisão do texto.

Sou grato, sobretudo, à minha família, pelo apoio que sempre deram à minha atividade acadêmica, e à minha namorada Adriane Cavalcanti, pela dedicação irrestrita com que pude contar durante estes dois anos e meio de pesquisa.

Por fim, quero salientar aqui meu reconhecimento especial ao Prof. Jorge Coli, meu orientador, a quem sou imensamente grato pela orientação efetiva, pela confiança inspirada e por ter, finalmente, conseguido me fazer ver que, em História da Arte, as relações raramente são diretas, pois “contém nuances”.

“Si l’on consulte l’expérience, on trouvera que c’est en se rendant familières les inventions des autres qu’on apprend, dans l’art, à inventer soi-même, comme on s’habitue à penser en lisant les idées d’autrui.”

J.-A.-D. Ingres

Sumário:

Prólogo	p. 2
Angélica Acorrentada	p. 5
A Virgem com Véu Azul	p. 28
O Cristo	p. 45
Ingres e a Pintura Religiosa do Século XIX	p. 64
Bibliografia	p. 108

PRÓLOGO:

A idéia de realizar um estudo sobre as obras de Jean-A.-Dominique Ingres pertencentes ao Museu de Arte de São Paulo surgiu um pouco por acaso. Meu interesse, durante os anos de graduação, foi sempre muito mais atraído pela arte italiana dos séculos XV e XVI do que pela pintura francesa do século XIX.

Foi durante o último semestre de minha graduação que decidi adotar o presente tema, sugerido pelo Prof. Jorge Coli, após ter tentado, sem sucesso, durante um período de mais ou menos um ano, desenvolver um projeto envolvendo a arte maneirista que me satisfizesse.

Na verdade, não faltavam motivos para que eu aceitasse me dedicar a esta pesquisa. Já havia realizado, durante a graduação, um trabalho envolvendo o quadro *Angélica Acorrentada* cujo resultado havia me agradado bastante. Além disto, Ingres é uma das maiores expressões da pintura “linear” - baseada no primado do desenho - do século XIX e sua obra mantém uma relação de extrema afinidade com a pintura italiana do Renascimento. Por fim, os dois outros quadros, *A Virgem com véu azul* e *Cristo em busto* me ofereciam a oportunidade de trabalhar sobre pintura religiosa, matéria pela qual sempre tive um interesse particular. Por outro lado, a figura de Ingres me intimidava um pouco, pois sabia de sua posição controversa na história da arte do século XIX.

Ao iniciar minha pesquisa, devo confessar que realmente fiquei confuso com a disparidade de opiniões encontrada nos diversos textos de historiografia e estética que tratavam, direta ou indiretamente, deste pintor. Mas, no decorrer dos estudos, acabei formando uma opinião própria - o

que, porém, em se tratando de Ingres, jamais poderia significar “definitiva” - sobre o significado e a importância deste artista para a história da pintura.

Alguns dos resultados iniciais de minha pesquisa foram publicados no primeiro número da “Revista de História da Arte e Arqueologia”, onde tratei, basicamente, de algumas características estilísticas de Ingres presentes na série de quadros que ele pintou sobre o tema de Rogério libertando Angélica, e da inserção de *Angélica Acorrentada* neste contexto.¹

Os melhores frutos de meu trabalho surgiram, entretanto, no período final de minha pesquisa, após o exame de qualificação. Aconselhado pelos membros da banca a aprofundar meu estudo sobre as relações entre Ingres e a pintura religiosa do século XIX, acabei descobrindo, nesta ocasião, toda a originalidade deste pintor e mudando radicalmente minha orientação, que era, até então, de procurar identificar em sua obra traços que denotassem a influência de movimentos e artistas que lhe foram contemporâneos. O resultado disto foi um destaque maior para o papel da própria obra de Ingres em minha análise contextual da pintura religiosa do século XIX.

Dentre os planos previstos, mas que não puderam ser realizados por falta de tempo, o que mais sinto é não ter podido efetuar um estudo sobre a importância do tema do “nu feminino” dentro do conjunto da produção pictórica de Ingres. Creio que teria sido extremamente proveitosa a abordagem desse assunto neste trabalho, onde poderia considerar o tratamento formal dado por Ingres às suas personagens femininas nuas, caracterizado por uma espécie de autonomia da linha em relação às formas do objeto tratado. Mereceriam destaque, também, dentro deste estudo, as relações mantidas entre as obras de Ingres e as de antigos mestres, desde

Botticelli até Poussin, sobre este tema; além da posteridade da influência de Ingres, claramente visível em quadros de artistas como Chassériau, Bouguereau, Cabanel e Puvis de Chavannes, entre muitos outros.

Cabe aqui uma nota com relação ao critério por mim adotado no processo de transcrição das citações. Conservei as citações na língua original de suas fontes quando as mesmas eram, por sua vez, também originais. Por outro lado, quando se tratavam de textos já traduzidos para a língua das obras que tomei como referência, optei por traduzí-los para o português.

¹NOCITE FILHO, José Roberto, *Ingres: Rogério libertando Angélica*, in "Revista de História da Arte e Arqueologia" nº 01 (1994), publicação do "Instituto de Filosofia e Ciências Humanas" da UNICAMP. Esta revista teve seu lançamento em junho de 1995.

ANGÉLICA ACORRENTADA

Angélica acorrentada (fig. 1) entrou para o acervo do Museu de Arte de São Paulo em 1958. Esta obra pertence ao ciclo de quadros que Ingres realizou com o tema *Rogério libertando Angélica*, extraído do poema épico “Orlando Furioso” de Ariosto.¹

Como se sabe, esse pintor, por vezes, executava várias versões de um mesmo quadro, com modificações mais ou menos acentuadas. De *Rogério libertando Angélica*, ele realizou seis versões, sendo a primeira de 1819 (fig. 2). Esta tela encontra-se no Louvre e a ela retornaremos mais adiante.

O quadro do MASP é uma tela oval, medindo 100 X 74 cm; nela vemos Angélica acorrentada a um rochedo no primeiro plano. Do lado direito, atrás, notamos uma capa esvoaçante que deixa entrever a ponta de uma lança e um escudo, de cuja superfície um clarão multicolorido emite raios em direção aos olhos do monstro, revirado aos pés da donzela.

É muito provável que esse quadro tenha sido inicialmente um estudo para a figura da Angélica adotada na tela do Louvre, modificado posteriormente, com a inserção dos outros elementos que a compõe. Esta hipótese é reforçada pela existência de uma inscrição no verso do quadro que diz: “Ce tableau, première pensée de l'Angelique, exécuté en 1818, a été terminé sur ma demande et pour moi par Monsieur Ingres en 1859. Haro.” Haro foi o marchand de Ingres e, de fato, esta obra figurou em sua coleção particular até 1867.

A questão da datação, porém, suscitou dúvidas entre alguns dos especialistas que se dedicam ao estudo de sua obra. Ettore Camesasca, autor

¹ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Canto X, § 91 ss. Vide ANEXO.

de um catálogo sobre as obras do MASP, publicado em 1988, lembra que “si aucune réserve n'a jamais été faite sur l'authenticité du tableau du MASP, répertorié dans tous les catalogues scientifiques du maître, l'attestation de Haro soulève quelques doutes chez M. Davies. De fait, la figure d'Angelique ne ressemble pas à celle analogue représentée dans les tableaux préliminaires, comme la petite toile du Fogg Art Museum de Cambridge, Massachusetts (fig. 3), ou celle de la collection privée d'Amérique du Nord [Mongan et Naef, n° 51] (fig. 4) (dont pourrait être né - mais ceci n'a jamais été remarqué - le choix de l'endroit où est placé Roger), et pas même dans des dessins plus élaborés tel que celui de ce même musée (fig. 6), où Angelique est dans une pose identique à celle de notre tableau, mais avec les bras baissés. On peut supposer que Haro, qui n'était pas particulièrement intéressé par l'antériorité que l'on pouvait déduire de l'inscription, voulait plutôt dire: première ébauche de la version définitive, ou plus proche de cette dernière que n'importe quelle autre connue.”² De fato, nos desenhos e estudos preliminares para *Rogério libertando Angélica*, a heroína aparece em outras posições, antes de chegar à que foi adotada nas versões finais. Camesasca tenta solucionar a questão ao corrigir: “o primeiro esboço da versão definitiva”. De qualquer forma, o quadro está assinado e datado 1859, ano a ser considerado o de seu término.

A trajetória dessa obra, antes de sua chegada ao MASP, está bem documentada, sendo possível seu rastreamento até o período imediatamente ulterior à sua execução final. De fato, já em 1863, Charles Blanc se refere a ela em artigo publicado na *Gazette des Beaux-Arts*, acompanhado de uma

²CAMESASCA, E. 1988. pp. 180-183.

reprodução em gravura de Leopold Flameng.³ No artigo, Blanc diz que o quadro pertence ao senhor Haro.

Em 1867, ano da morte de Ingres, *Angélica acorrentada* integrou a exposição das obras do pintor ocorrida na École des Beaux-Arts, em Paris. No mesmo ano, foi adquirida pelo *marchand* Carlin, que ficou com ela até 1872, quando foi comprada por Carlos Gonzalès de Candamo. Sob este proprietário, o quadro integrou duas exposições das obras de Ingres; a primeira em 1911, na Galerie Georges Petit, em Paris, e a segunda em 1921, na Association Franco-Americaine, também em Paris.

Raoul Mattei, colecionador marselhês, adquiriu o quadro em 1933 e conservou-o até 1954, quando o passou à Galeria Wildenstein, de Nova Iorque. Por volta deste mesmo ano foi vendido ao MASP; mas, como na época este museu realizava uma exposição itinerante de seu acervo pela Europa, esta obra - assim como *O Cristo* (fig. 46) e *A Virgem com véu azul* (fig. 18) - passou a integrá-la, tendo sua entrada para a sede do museu adiada até 1958.

ROGÉRIO LIBERTANDO *ANGÉLICA* :

A TELA DE 1819 E AS VERSÕES POSTERIORES

O quadro intitulado *Rogério libertando Angélica* - que pertence ao Louvre - foi, como já nos referimos, o primeiro que Ingres realizou sobre este tema. Podemos também considerá-lo o principal, ao qual se relacionam tanto os estudos preparatórios, quanto as outras versões posteriores. Esta

³BLANC, Ch. 1863. pp. 17-18.

obra foi comissionada em 1818 por Luís XVIII, através do Conde de Blacas e enviada ao Salon de 1819. Nesta tela de 147 x 190 cm o herói encontra-se em cima à esquerda, montado no hipogrifo, golpeando com uma longa lança, que percorre quase todo o quadro em diagonal, a cabeça do monstro, que está no extremo oposto, embaixo à direita. Entre os dois está Angélica, acorrentada a um rochedo localizado na parte central da composição. À direita, podemos divisar ao fundo, um pequeno lampião preso no alto de outro rochedo e, mais ao fundo, o mar iluminado pelo luar. Embaixo, sob os pés de Angélica, o mar revolto e espumante.

Existe a intenção, por parte do pintor, de concentrar a cena nos três personagens, destacando-os, por meio da luminosidade e do tratamento minucioso, sobre o fundo marrom escuro, pouco definido. No entanto, o resultado obtido é um tanto diverso; como apontou Robert Rosenblum: "The protagonists shift startlingly, too, from a knight in shining armor to a naked damsel, from a loathsome monster of the deep to a noble but equally fabulous beast."⁴ O extremo rigor no tratamento que o pintor dá a cada personagem não encontra correspondência na composição do conjunto, fazendo com que ele pareça ser mais o resultado de uma justaposição de elementos, do que uma busca de unidade ou harmonia formal. Daniel Ternois já havia se referido, de forma genérica, a esta característica da pintura de Ingres: "L'exactitude du détail nuit à la vérité de l'ensemble."⁵

Ingres tinha verdadeira obsessão pela perfeição nos detalhes e, muitas vezes, seus esboços possuem o acabamento de quadros terminados. Eugène

⁴ROSENBLUM, R. 1985. p. 138.

⁵TERNOIS, D. *Monsieur Ingres, "peintre d'histoire"* in CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. 1984. p. 6.

Delacroix anotou o seguinte comentário em seu diário, em 22 de março de 1855: “M. Jeanmot, qui vient me voir ce matin, me dit à propos des bonnes ébauches qu'Ingres dit: ‘On ne finit que sur du finit.’”⁶ Isto pode ser facilmente comprovado quando observamos um dos estudos preparatórios para *Angélica*, atualmente também no Louvre (fig. 5); apesar de se tratar de uma versão mais naturalista, se comparada à final, é possível perceber o acabamento dado ao esboço, digno de um quadro terminado.

Como dissemos, *Rogério libertando Angélica* apresenta a justaposição de elementos que receberam cada qual um tratamento diferente. Assim, vemos o cavaleiro concebido individualmente, com sua armadura minuciosamente trabalhada, produzindo um efeito reluzente: nas palavras de Robert Rosenblum, “Ruggiero and his hippogriff are described, as in a preparatory drawing (fig. 7), with such miniaturistic accuracy of detail that we can count the eagle feathers, or feel the textural contrast between outstretched claws, golden armor, and flying silk cloak.”⁷ Vale notar que uma das principais críticas sofridas pelo quadro, quando de sua exposição no Salon, foi a de “goticismo”, numa referência à pintura primitiva flamenga. Por outro lado, o pintor tem na figura de Angélica um campo amplo para exercitar seu virtuosismo na elaboração de nus femininos; e ele também trabalha esta personagem de maneira particular, adotando um tratamento definido pela linha, em que o rigor anatômico cede lugar a uma estilização da forma, deixando clara sua dívida para com a pintura de vasos gregos. Ele realça, desta forma, a sensualidade das curvas

⁶DELACROIX, E. apud CLAY, J. 1980. p. 132.

⁷ROSENBLUM, R. op. cit. p. 138.

e a delicadeza da textura da pele, gerando um contraste com a figura de Rogério e o hipogrifo, ou com o mar revolto e o monstro a seus pés.

Esse método de trabalho, caracterizado pela “colagem” dos diferentes elementos, é a explicação, também, para a existência de tantas versões para o tema, todas extremamente semelhantes. Para um pintor com uma concepção diferente do fazer artístico, como Delacroix, que executa um quadro tendo em vista o conjunto da composição e a “síntese da natureza”, não seria possível, além de não lhe interessar, este tipo de “variação sobre o mesmo tema”. A figura 8 nos possibilita observar como Delacroix abordou um tema correspondente, o de *São Jorge e o Dragão*. O quadro é de 1847 e atualmente está no Louvre. Nele, encontramos as mesmas três personagens, a donzela em perigo, o monstro ameaçador e o herói enfrentando a fera; a diferença é que todos os elementos do quadro estão ligados por um turbilhão de pinceladas que agitam as águas do mar e as nuvens do céu, retesam os músculos do cavalo e esvoaçam as roupas da dama, gerando uma unidade na composição. Para Delacroix, não faria sentido aproveitar as mesmas personagens em outro quadro, mudando sua disposição e cenário, pois o que realmente importa são as relações que elas mantêm com a construção do espaço compositivo.

Como já assinalamos, Ingres pintou seis quadros com esse tema, todos utilizando os mesmos elementos, com pequenas modificações. A versão que agora está na National Gallery de Londres (fig. 15) foi terminada por volta de 1839, por ocasião de sua segunda estada na Itália, como diretor da Académie de France, em Roma. Aqui, os elementos encontram-se mais concentrados, o rochedo ao qual Angélica está acorrentada está à extrema direita e o mar iluminado pela lua ao fundo

aparece à esquerda, no centro do quadro. Rogério está na mesma posição e praticamente na mesma atitude; apenas a lança está mais inclinada para baixo, pois devido à redução nas dimensões da composição, o monstro está mais próximo. Este, por sua vez, é o único que traz grandes alterações, aparecendo de corpo inteiro, ocupando quase todo o espaço inferior. Angélica apresenta diferenças mínimas em relação à versão do Louvre, sendo praticamente a mesma figura.

O Musée Ingres, de Montauban, possui duas telas; uma oval (**fig. 9**), com uma composição quase idêntica à da National Gallery, e outra que pode ser considerada um estudo preparatório, ou uma réplica parcial do quadro completo (**fig. 10**), representando apenas Angélica acorrentada.

É interessante observar como o pintor modifica as várias versões - principalmente as três primeiras -, simplesmente alterando as proporções e a disposição dos elementos compositivos. Assim, ele reproduz nos três quadros a mesma figura do cavaleiro montado, ou da donzela acorrentada. No entanto, se no primeiro, Rogério ocupa toda a zona esquerda, criando uma forte tensão através da lança que percorre todo o espaço até encontrar a cabeça da Orca, que ocupa o canto inferior direito, no segundo e no terceiro esta tensão diminui, com a redução no tamanho do herói e a aproximação e ampliação do monstro, que revela, agora, seu corpo e passa a ocupar um espaço maior. Angélica também tem sua posição no conjunto alterada, sem o comprometimento de sua forma, com o recuo para o canto da cena e a diminuição relativa de seu tamanho.

Em 1983, foi descoberta mais uma versão de Ingres para esse tema. Trata-se de uma tela de 65 X 54,5 cm, com uma composição idêntica à do

quadro do Louvre; mas, devido à redução nas medidas laterais, a cena concentra-se apenas nos três protagonistas.⁸

A versão do MASP apresenta uma particularidade em relação às outras. Trata-se do fato de ser a única realmente fiel ao relato que Ariosto faz do episódio. Segundo o poeta, Rogério evita a boca da Orca, preferindo a testa, as escamas, ou mesmo a cauda e termina, por fim, decidindo ofuscá-la com o escudo encantado. Ora, todas as demais versões apresentam o herói com a lança justamente entre os dentes da fera. Na tela do MASP, Rogério encontra-se no momento exato em que finalmente derrota o monstro com o brilho de seu escudo. Outra exclusividade deste quadro é o anel encantado no dedo anular da mão direita de Angélica, cuja função é protegê-la do brilho fatal.

Estudo preparatório aproveitado posteriormente, ou versão intencionalmente concebida desta maneira, o fato é que o quadro do MASP contém um elemento causador de um certo estranhamento, que chega a ser desconcertante, quando nos lembramos das demais versões. Trata-se do olhar da personagem feminina, uma mistura de desamparo e súplica, que nas outras telas é dirigido ao herói que está à sua esquerda, mas que nesta se perde no vazio. Aqui, mais uma vez, podemos observar a preferência do pintor pelo individual - expresso pelo extremo cuidado no tratamento do nu, harmonizando linha e cor, volume e luminosidade - em detrimento do conjunto da composição.

⁸Este quadro, ausente dos catálogos anteriores à sua decoberta, foi tratado em CONDON, P. - COHN, M. - MONGAN, A. 1983-84. pp. 95-99.

ROGÉRIO LIBERTANDO ANGÉLICA : ASPECTOS COMPOSITIVOS

Os motivos que fizeram o pintor se distanciar da descrição do poeta, no caso do quadro do Louvre, têm obviamente relação com os aspectos formais da composição. Parece-nos claro o propósito de gerar uma tensão, com a oposição em diagonal entre o herói e o monstro, e todo o espaço que os separa, percorrido pela longa lança. No entanto, acreditamos que esta escolha tenha também a intenção de homenagear outro grande nome da cultura italiana: Paolo Uccello. O quadro retratando *São Jorge e o Dragão* (fig. 11) - o equivalente cristão de Rogério e Angélica - que se encontra atualmente na National Gallery de Londres, é uma das duas versões que este pintor elaborou sobre o tema. Não é possível estabelecer uma datação precisa, mas os críticos costumam situá-lo por volta de 1456. Com a construção do espaço definida pela linha, as cores circunscritas a superfícies claramente delimitadas e o tratamento quase geométrico das formas, esta obra possui muita semelhança com o estilo de Ingres. Robert Rosenblum já havia aventado a possibilidade dela ter servido de fonte para a execução do *Rogério e Angélica*.⁹ Não somente no aspecto compositivo, com a mesma tensão entre o cavaleiro e a fera - aqui reforçada pela asa do dragão, aberta num ângulo paralelo ao da lança -, mas inclusive em aspectos menores, como na concepção do monstro, parece-nos clara a influência desta obra renascentista.

Talvez os críticos que viram o quadro de Ingres no Salon de 1819 não estivessem tão equivocados quando "...were bewildered by this archaic

⁹ROSENBLUM, R. 1969. p. 103. Para as relações de Ingres com os primitivos italianos, ver também ALAZARD, J. 1936. pp. 167-175.

style, and accused Ingres of willfully regressing to the fifteenth-century infancy of painting.”¹⁰

Mas *Rogério libertando Angélica* é, no entanto, um tema do século XVI, o que poderia nos levar a pensar na possibilidade da existência de uma afinidade entre esta obra e os modelos compositivos maneiristas. Podemos até mesmo considerar a hipótese de Rosenblum, segundo a qual Ingres costumava adaptar o estilo de determinada obra ao objeto nela tratado.¹¹ Neste sentido, para um tema extraído de um dos poemas mais populares do séc. XVI, o pintor deveria procurar adotar um estilo que lhe fosse contemporâneo.

As relações entre a retratística de Ingres e o maneirismo são já bastante conhecidas. No entanto, acreditamos ser possível identificar, também na série do *Rogério libertando Angélica*, um débito de Ingres para com esta arte.

O tema de *Rogério libertando Angélica*, assim como seu equivalente clássico, *Perseu libertando Andrômeda*, foi tratado por vários pintores maneiristas, com soluções compositivas diversas. É possível, no entanto, reconhecer uma, mais frequente e comum a vários trabalhos de diversos artistas deste período.

A donzela presa a um rochedo - o qual toma uma porção considerável do espaço do quadro -, ocupando inteiramente um dos lados da cena; a linha do horizonte cortando o restante do espaço a aproximadamente dois terços de sua altura, criando uma oposição entre o monstro marinho com o corpo meio submerso, embaixo, e o herói que chega em seu animal alado, por

¹⁰ROSENBLUM, R. 1985. p. 138.

¹¹Idem. Ib. pp. 10-12. Ver também ROSENBLUM, R. 1969. p. 102.

cima. É esta a solução compositiva adotada por muitos artistas da segunda metade do séc. XVI, para tratar destes temas.¹² É esta também a solução encontrada por Ingres para o seu *Rogério libertando Angélica*.¹³

Podemos constatar isto, por exemplo, nos três quadros de Cavalier d'Arpino (1568-1640), realizados por volta dos primeiros anos da década de 1590, representando *Perseu libertando Andrômeda*, dos quais reproduzimos aqui a versão da Pinacoteca Nazionale de Bolonha (**fig. 17**).

Com uma composição muito próxima - porém invertida, o que faz pensar na intermediação de alguma gravura -, temos o quadro do pintor holandês Wtewael,¹⁴ sobre o mesmo tema e elaborado por volta da mesma época (**fig. 16**). Estas duas obras possuem ainda em comum a presença de uma paisagem urbana ao fundo, além da figura do cavaleiro ser quase a mesma.

Outro artista holandês, Hendrick Goltzius (1558-1617), já havia produzido uma gravura sobre este tema em 1583 (**fig. 13**), na qual também estão presentes os mesmos elementos compositivos.

¹²Existe uma solução compositiva diversa, também presente em outros artistas: trata-se da adotada por Giorgio Vasari em seu *Perseu e Andrômeda* (**fig. 12**) do estúdiolo do Palazzo Vecchio. Neste caso, o rochedo ao qual Andrômeda está acorrentada ocupa o primeiro plano da cena, no centro da composição, e vários outros elementos estão dispostos ao redor deste, ao lado e atrás. Annibale Carracci, na decoração que fez da Galeria do Palazzo Farnese, certamente se utilizou desta referência para a execução da sua versão do mesmo mito.

¹³A semelhança fica ainda mais patente no caso da versão da National Gallery de Londres, em que o formato vertical da composição a torna ainda mais próxima dos modelos aqui apontados.

¹⁴Joachim Wtewael (1566-1638) passou dez anos na Itália, entre 1586 e 1596, período em que esteve em contato, entre outros, com pintores maneiristas florentinos. É interessante notar que, embora a composição de seu *Perseu e Andrômeda* faça referência ao quadro de Cavalier d'Arpino, a sua figura de Andrômeda é uma clara retomada da personagem de Vasari (nota 12).

Mas é certamente com Carlo Saraceni (1579-1620), que essa solução mais se aproxima da adotada por Ingres. Seu *Perseu libertando Andrômeda*¹⁵ (fig. 14) possui muitos elementos em comum com *Rogério libertando Angélica*; a atmosfera sombria, sem grandes contrastes cromáticos, reforçada pela ausência de uma paisagem ao fundo; a grande massa escura do rochedo à direita ocupando mais da metade do fundo da cena, criando uma moldura em que se destaca a figura branca e delicada de Andrômeda nua, que Arnould Brejon caracterizou como possuindo um aspecto ebúrneo;¹⁶ o olhar angustiado que a donzela dirige ao herói, que aparece vindo em seu socorro montado em seu cavalo alado no alto do canto esquerdo do quadro, e o monstro marinho que aparece com o corpo submerso, tendo aparente apenas a cabeça, com os dentes ameaçadores bem à mostra.

Se é possível identificar um débito de *Rogério libertando Angélica* para com a pintura primitiva flamenga, pelo tratamento miniaturista do herói; ou para com a pintura vascular grega, pela linearidade abstratizante empregada na donzela; ou ainda, para com os primitivos italianos, por certos aspectos estilísticos; podemos, com toda evidência reconhecer neste quadro uma referência maneirista, expressa na adoção de um modelo de composição corrente nesse período para tratar dos arquétipos deste tema.

¹⁵Executada provavelmente entre 1598 e 1600, logo após a chegada do artista a Roma, esta obra de Saraceni está claramente relacionada com a série de quadros de Cavalier d'Arpino acima mencionada. Ottani Cavina chega a considerar o quadro de Saraceni uma "variação" sobre os temas de d'Arpino. Cf. BREJON, A. *Carlo Saraceni* in CATÁLOGO 1988. p. 348.

¹⁶Cf. BREJON, A. *Carlo Saraceni* in CATÁLOGO 1988. p. 348.

ANEXO

Lodovico Ariosto: *Orlando Furioso*¹⁷

Canto X:

“/^{§91}/[...]/ Quindi Ruggier, poi che di banda in banda/ vide
 gl’Inglesi, andò verso l’Irlanda./ ^{§92}/ E vide Ibernica
 fabulosa.../ [...] Quindi poi sopra il mare il destrier
 muove/[...] e nel passar vide, mirando a basso,/ Angelica
 legata al nudo sasso./^{§93}/ Al nudo sasso, all’Isola del pianto;/
 che l’Isola del pianto era nomata/ quella che da crudele e
 fiera tanto/ et inumana gente era abitata,/ che (come io vi
 dicea sopra nel canto)/ per vari liti sparsa iva in armata/
 tutte le belle donne depredando,/ per farne a un mostro poi
 cibo nefando./^{§94}/ Vi fu legata pur quella matina,/ dove venia
 per trangugiarla viva/ quel smisurato mostro, orca marina,/
 che di aborrevole esca si nutriva. [...]/^{§95}/ La fiera gente
 inospitale e cruda/ alla bestia crudel nel lito espone/ la
 bellissima donna, così ignuda/ come Natura prima la
 compose./ [...]/^{§96}/ Creduto avria che fosse statua finta/ o
 d’alabastro o d’altri marmi illustri/ Ruggiero, e su lo scoglio
 così a vinta/ per artificio di scultori industri;/ se non vedea
 la lacrima distinta/ tra fresche rose e candidi ligustri/ far
 rugiadosa le crudette pome,/ e l’aura sventolar l’aurate

¹⁷ARIOSTO, L. 1990. pp. 217-222.

chiome./^{§97}/ E come ne' begli occhi gli occhi affisse,/ de la sua Bradamante gli sovenne./ Pietade e amore a un tempo lo traffisse,/ e di piangere a pena si ritenne;/ e dolcemente alla donzella disse,/ poi che del suo destrier frenò le penne:/ 'O donna, degna sol de la catena/ con chi i suoi servi Amor legati mena./^{§98}/ e ben di questo e d'ogni male indegna,/ chi è quel crudel che con voler perverso/ d'importuno livor stringendo segna/ di queste belle man l'avorio terso?'/ Forza è ch'a quel parlare ella divegna/ quale è di grana un bianco avorio asperso,/ di sé vedendo quelle parti ignude,/ ch'ancor che belle sian, vergogna chiude./ ^{§99}/ E coperto con man s'avrebbe il volto,/ se non eran legate al duro sasso;/ ma del pianto, ch'almen non l'era tolto,/ lo sparse, e si sforzò di tener basso./ E dopo alcun' signozzi il parlar sciolto,/ incominciò con fioco suono e lasso:/ ma non seguì;/ che dentro il fé restare/ il gran rumor che si senti nel mare./ ^{§100}/ Ecco apparir lo smisurato mostro/ mezzo ascoso ne l'onda e mezzo sorto./ Come sospinto suol da borea o d'ostro/ venir lungo navilio a pigliar porto,/ cosi ne viene al cibo che l'è mostro/ la bestia orrenda; e l'intervallo è corto./ La donna è mezza morta di paura;/ né per conforto altrui si rassicura./^{§101}/ Tenea Ruggier la lancia non in resta,/ ma sopra mano, e percoteva l'orca./ Altro non so che s'assimigli a questa,/ ch'una gran massa che s'aggiri e torca;/ né forma ha d'animal, se non la testa,/ c'ha gli occhi e i denti fuor, come di porca./ Ruggier in fronte la feria tra gli occhi;/ ma par che un ferro o un duro sasso tocchi./^{§102}/ Poi che la prima botta poco vale,/ ritorna per far meglio la seconda./

L'orca, che vede sotto le grandi ale/ l'ombra di qua e di là
 correr su l'onda,/ lascia la preda certa litorale,/ e quella vana
 segue furibonda:/ dietro quella si volve e si raggira./ Ruggier
 giù cala, e spessi colpi tira./[...]/^{§104}/ così Ruggier con l'asta
 e con la spada,/ non dove era de' denti armato il muso,/ ma
 vuol che 'l colpo tra l'orecchie cada,/ or su le schene, or ne
 la coda giuso./ Se la fera si volta, ei muta strada,/ et a tempo
 giù cala, e poggia in suso:/ ma come sempre giunga in un
 diaspro,/ non può tagliar lo scoglio duro et aspro./[...]/^{§106}/
 Sì forte ella nel mar batte la coda,/ che fa vicino al ciel
 l'acqua inalzare;/ tal che non sa se l'ale in aria snoda,/ o pur
 se 'l suo destrier nuota nel mare./ Gli è spesso che disia
 trovarsi a proda;/ che se lo sprazzo in tal modo ha a durare,/
 teme sì l'ale inaffi all'ippogrifo,/ che brami invano avere o
 zucca o schifo./^{§107}/ Prese nuovo consiglio, e fu il migliore,/
 di vincer con altre arme il mostro crudo:/ abbarbagliar lo
 vuol con lo splendore/ ch'era incantato nel coperto scudo./
 Vola nel lito; e per non fare errore,/ alla donna legata al
 sasso nudo/ lascia nel minor dito de la mano/ l'annel, che
 potea far l'incanto vano:/[...]/^{§109}/ Lo dà ad Angelica ora,
 perché teme/ che del suo scudo il fulgurar non viete,/ e
 perché a lei ne sien difesi insieme/ gli occhi che già l'avean
 preso alla rete./ Or viene al lito, e sotto il ventre preme/ ben
 mezzo il mar la smisurata cete./ Sta Ruggiero alla posta, e
 lieva il velo;/ e par ch'aggiunga un altro sole al cielo./^{§110}/
 Ferì negli occhi l'incantato lume/ di quella fera, e fece al
 modo usato./[...]/ tal si vedea ne le marine schiume/ il
 mostro orribilmente riversciato./ Di qua di là Ruggier

percuote assai,/ ma di ferirlo via non truova mai./^{§111}/ La
bella donna tuttavolta priega/ ch'invan la dura squama oltre
non pesti./ 'Torna, per Dio, signor: prima mi slega,'/ dicea
piangendo 'che l'orca si desti:/ portami teco e in mezzo il
mar mi anniega:/ non far ch'in ventre al brutto pesce io
resti.'/ Ruggier, commosso dunque al giusto grido,/ slegò la
donna, e la levò dal lido./^{§112}/ Il destrier, punto, punta i piè
all'arena/ e sbalza in aria e per lo ciel galoppa;/ e porta il
cavalliero in su la schena,/ e la donzela dietro in su la
groppa./ Così privò la fera de la cena/ per lei soave e
delicata troppa./ Ruggier si va volgendo, e mille baci/ figge
nel petto e negli occhi vivaci./[...].”

Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*¹⁸

Canto X:

“/§⁹¹/[...]/ Em seguida Ruggier, depois que de
 banda em banda/ viu os ingleses, andou em direção à
 Irlanda./§⁹²/ E viu a fabulosa Hibernia[...]/[...] Para ali, pois,
 por sobre o mar, o ginete se dirigiu/[...] e ao passar viu,
 olhando embaixo,/ Angélica amarrada à rocha nua./§⁹³/ À
 rocha nua, à Ilha do pranto;/ que Ilha do pranto era
 chamada/ aquela que era habitada tanto/ pela fera cruel
 quanto por gente inumana,/ que (como eu vos dissera acima
 no canto)/ vagava em esquadra por terras diversas/
 roubando todas as belas damas,/ para fazer depois a um
 monstro alimento nefando./§⁹⁴/ Ali foi amarrada naquela
 manhã,/ onde iria engoli-la viva/ aquele enorme monstro,
 orca marinha,/ que de horrorizada isca se nutria.[...]/§⁹⁵/ A
 terrível gente inóspita e acerba/ para a besta cruel na praia
 expôs/ a belíssima mulher, assim nua/ como a Natureza
 primeiro a fez.[...]/§⁹⁶/ Teria pensado Rogério se tratar de
 uma falsa estátua/ de alabastro ou de outros mármore
 ilustres/ que sobre o rochedo assim estava/ por artifício de
 industriosos escultores;/ se não tivesse visto a distinta
 lágrima/ entre as rosas frescas e alfenas brancas/ fazer
 orvalhadas as frescas maçãs,/ e a brisa esvoaçar os leves
 cabelos./§⁹⁷/ E como nos belos olhos os seus tivesse fixado,/
 da sua Bradamante lhe lembraram./ Piedade e amor a um
 tempo o traspassaram/ e por lastimar a pena se reteve;/ e

¹⁸Tradução: José Roberto Nociti Filho

docemente disse à donzela,/ depois de frear as plumas de seu ginete:/ - Oh dama, somente digna da corrente/ com a qual o Amor prende a ti os teus servos/^{§98}/ tanto deste quanto de todo mal indigna,/ quem é o cruel que com intenção perversa/ mancha com importuno livor/ o marfim lustroso destas belas mãos?/ Força lhe deu tal falar/ como um marfim branco asperso por trigo/ de si vendo aquelas partes nuas,/ que ainda que belas sejam, a vergonha manda ocultar.^{§99}/ E coberto com as mãos teria o rosto,/ se não estivessem presas à rocha dura;/ mas ao menos o pranto, que não lhe era tolhido/ derramou e se esforçou por fazê-lo baixo./ E depois de alguns instantes soltou a fala,/ começou com um som débil e cansado:/ mas não continuou; que dentro o fez ficar/ o grande rumor que se ouviu do mar.^{§100}/ Eis que aparece o imenso monstro/ meio oculto na onda e meio para fora./ Como impelido ao solo pelo vento do norte ou do sul/ parecendo um comprido navio a pilhar porto,/ assim dirige-se ao alimento que lhe é mostrado/ a besta horrenda; e o tempo é curto./ A dama está quase morta de medo;/ e não há conforto alheio que a tranqüilize.^{§101}/ Tem Ruggier a lança não em riste,/ mas segura na altura dos ombros, e golpeia a orca./ Não existe outra coisa que se assemelhe a ela/ como uma grande massa que se vira e contorce/ nem forma de animal tem, senão a cabeça,/ que tem os olhos e os dentes para fora, como de porca./ Ruggier a golpeia na fronte entre os olhos;/ Mas parece que bate num ferro ou numa pedra dura.^{§102}/ Depois que a primeira estocada de pouco vale,/ retorna para fazer melhor a segunda./ A orca, que vê

debaixo das grandes asas/ a sombra correndo para cá e para
 lá sobre a onda,/ deixa a presa que está na praia,/ e em vão
 segue furiosa:/ atrás daquela que se mexe e rodopia./
 Ruggier vem mais para baixo, e frequentes golpes
 desfere./[...]/^{§104}/ assim Ruggier com a lança e com a
 espada,/ não onde o focinho é armado de dentes,/ mas entre
 as orelhas quer que o golpe caia,/ ou sobre as escamas, ou
 mesmo na cauda./ Se a fera se volta, muda o jeito,/ e a um
 tempo vem para baixo e sobe em seguida:/ mas como sempre
 chega por um instante,/ não consegue fender as escamas
 duras e ásperas./[...]/^{§106}/ Tão forte ela bate no mar a
 cauda,/ que faz a água se elevar vizinha ao céu;/ tal que não
 sabe se as asas se desprendem no ar,/ ou por outro lado se o
 seu ginete nada no mar./ Deseja encontrar-se logo na praia;/
 porque se o combate durar da maneira que vai,/ teme que
 assim se fadiguem as asas do hipogrifo,/ que breme em vão
 por chão ou esquite./^{§107}/ Toma nova decisão, melhor,/ de
 vencer com outras armas o monstro acerbo:/ ofuscar a
 fronte com o brilho/ encantado que havia no escudo
 coberto./ Voa para a praia; e para não cometer dano/ à dama
 presa à rocha nua,/ deixa no menor dedo da mão/ o anel, que
 poderia tornar o encanto vão://[...]/^{§109}/ Dá-lo a Angélica
 então, porque teme/ que do fulgurar do seu escudo não se
 proteja,/ e que dela não estejam defesos também/ os olhos
 que já a haviam preso à armadilha./ Vem à praia agora o
 enorme cetáceo,/ e sob o ventre comprime, bem apertado o
 mar./ Rogério está em posição, e retira o véu;/ e parece que
 se acresce um outro sol ao céu./^{§110}/ Fere nos olhos a fera/ o

lume encantado, e o faz como sempre faz./[...]/ tal se vê nas
águas espumosas/ o monstro horivelmente revirado./ De cá
e de lá Ruggier percute assaz,/ mas sem nunca conseguir
encontrar maneira de feri-lo ./^{§111}/ A bela dama todavia
suplica/ que não continue a bater inutilmente na dura
escama./ - Volta, por Deus, senhor: solte-me antes/ (disse
chorando) que a orca desperte:/ leve-me contigo e no meio
do mar me afogue:/ não deixe que no ventre do malvado
peixe eu acabe./ Ruggier, comovido pois com o justo
clamor,/ soltou a dama, e a levou da praia./^{§112}/ O ginete
pousa os pés um momento na areia/ e se lança ao ar e pelo
céu galopa;/ e carrega o cavaleiro sobre o dorso,/ e a
donzela atrás sobre a garupa./ Assim privou a fera do jantar/
demasiado suave e delicado para ela./ Ruggier vai se
virando, e mil beijos/ crava no peito e nos olhos
vivazes./[...].”

Ilustrações referentes a *Angélica Acorrentada*:

Fig. 01 - J.-A.-D. INGRES - *Angélica acorrentada*, 100 X 74 cm, 1859, MASP, São Paulo.

Fig. 02 - J.-A.-D. INGRES - *Rogério libertando Angélica*, 147 X 190 cm, 1919, Louvre, Paris.

Fig. 03 - J.-A.-D. INGRES - *Andrômeda*, 45,8 X 37 cm, 1818c, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.).

Fig. 04 - J.-A.-D. INGRES (?) - *Perseu e Andrômeda*, 18,2 X 15 cm, Institute of Arts, Detroit.

Fig. 05 - J.-A.-D. INGRES - *Estudo para Angélica*, 84,5 X 42,5 cm, 1819c, Louvre, Paris.

Fig. 06 - J.-A.-D. INGRES - *Estudo para Rogério libertando Angélica*, 17,5 X 20,3 cm, 1818c, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.).

Fig. 07 - J.-A.-D. INGRES - *Estudo para Rogério*, 42 X 32 cm, 1819c, Musée Bonnat, Bayonne.

Fig. 08 - Eugène DELACROIX - *São Jorge enfrentando o dragão*, 28 X 36 cm, 1847, Louvre, Paris.

Fig. 09 - J.-A.-D. INGRES - *Rogério libertando Angélica*, 54 X 46 cm, 1841, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 10 - J.-A.-D. INGRES - *Angélica acorrentada*, 92 X 73 cm, 1818c,
Musée Ingres, Montauban.

Fig. 11 - Paolo UCCELLO - *São Jorge e o dragão*, 57 X 73 cm, 1456c,
National Gallery, Londres.

Fig. 12 - Giorgio VASARI - *Perseu libertando Andrômeda*, 1570, Palazzo
Vecchio, Florença.

Fig. 13 - Hendrick GOLTZIUS - *Perseu libertando Andrômeda*, 1583,
Rijksprenten Kabinet, Amsterdam.

Fig. 14 - Carlo SARACENI - *Perseu libertando Andrômeda*, 26 X 22 cm,
1598-1600, Musée de Beaux Arts, Dijon.

Fig. 15 - J.-A.-D. INGRES - *Rogério libertando Angélica*, 47 X 39 cm,
1839, National Gallery, Londres.

Fig. 16 - Joachim WTEWAEL - *Perseu libertando Andrômeda*, 180 X 150 cm,
1600c, Louvre, Paris.

Fig. 17 - Cavalier d'ARPINO - *Perseu libertando Andrômeda*, 1590-95,
Pinacoteca Nazionale, Bolonha.





2



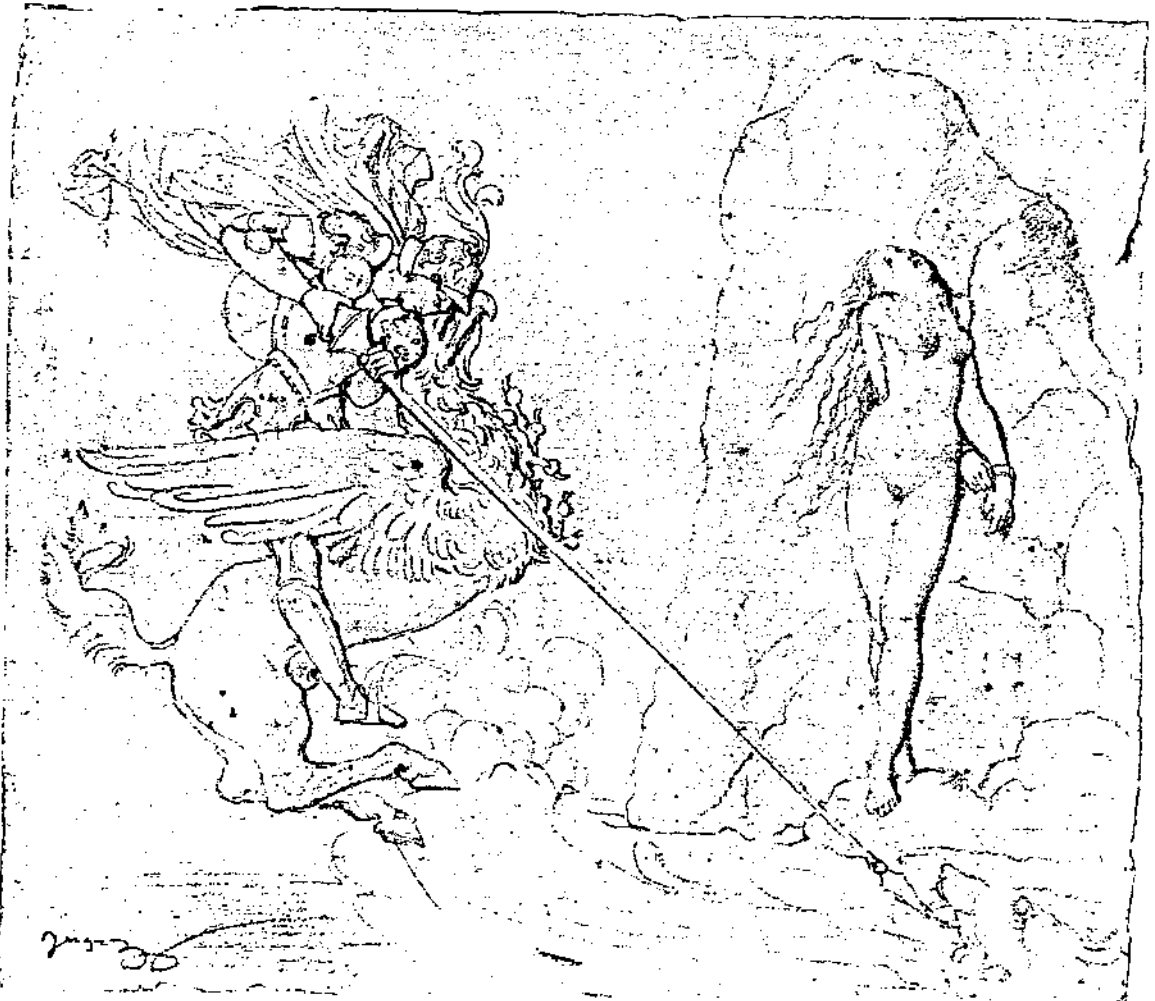
3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17

A VIRGEM COM VÉU AZUL

A Virgem com véu azul (fig. 18) é uma tela de formato oval medindo 77 X 65 cm. Nela, a Virgem aparece em busto. Suas mãos estão unidas, à altura do ombro esquerdo, em sinal de prece. O rosto está voltado para a frente, os olhos encontram-se cerrados e a cabeça está coberta por um véu azul, que desce, envolvendo o ombro e braço direito.

Esse quadro foi adquirido pelo MASP em 1954 - tendo sua entrada, para o acervo do museu, sido adiada até 1958, como já nos referimos no capítulo anterior -, proveniente da Galeria Wildenstein, juntamente com *Angélica acorrentada* (fig. 1) e *O Cristo* (fig. 46). Este último possui estreita relação com *A Virgem com véu azul*. Os dois foram encomendados pelo mesmo cliente, Marquês de Pastoret, devendo formar um *pendant*. Eles se conservaram juntos até 1897, quando foram vendidos pela filha do marquês, Marquesa de Plessis-Bellière. A partir daí, pertenceram a coleções diferentes até serem adquiridos pela Galeria Wildenstein, por volta dos anos 50.

Cada uma destas duas telas possui, por sua vez, uma clara afinidade com dois outros quadros, bastante conhecidos, de Ingres. No caso de *O Cristo*, que trataremos no capítulo seguinte, a relação se faz com *A entrega das chaves a São Pedro* (fig. 47), encomendado em 1820 pelo convento francês das "Dames du Sacré-Coeur", em Roma. Já *A Virgem com véu azul* é uma óbvia retomada da personagem de *O voto de Luís XIII* (fig. 19), quadro encomendado em 1820 pelo Ministério do Interior da França e realizado pelo pintor entre 1821 e 1824.

O exemplo de *Angélica acorrentada*, visto no capítulo anterior, poderia nos fazer supor que essas duas obras também se tratassem de estudos aproveitados posteriormente. Mas, aqui, não parece que isto tenha ocorrido. É mais provável que, neste caso, o Marquês de Pastoret tenha, intencionalmente, escolhido e encomendado esses temas, a partir das duas grandes obras de motivo religioso das quais eles derivam. Esta hipótese é reforçada pelas dimensões dos dois quadros, que, sendo as mesmas, deixam claro que foram concebidos como um "pendant". Além disso, uma vez que *A entrega das chaves* foi terminado em 1820 e *O voto de Luís XIII* começado em 1821, os estudos das figuras do *Cristo* e da *Virgem* não podem ter sido contemporâneos.

Na verdade, a *Virgem com véu azul* parece ter sido a primeira retomada deste modelo, ao qual o pintor recorreu diversas vezes, como veremos adiante.

Existe, entretanto, um problema relativo à datação destas obras, fazendo-nos acreditar que elas não foram contemporâneas na sua execução. A leitura de um documento, que em um primeiro momento poderia parecer reforçar a hipótese de que *A Virgem com véu azul* e *O Cristo* foram encomendadas em conjunto ao pintor pelo marquês, levanta uma questão difícil de ser respondida, quando confrontamos este mesmo documento com o segundo quadro. Trata-se de uma carta de Ingres a este cliente, na época ainda Conde de Pastoret, datada de 31 de agosto de 1827, na qual ele se refere ao quadro da *Virgem* e ao "outro": "Monsieur le comte, Je m'empresse de vous envoyer la *Vierge*. Je suis bien contrarié de ne pas vous

la donner toute vernie avec l'autre tableau, ouvrages que j'espérais terminer bien avant aujourd'hui. [...]"¹

Podemos nos basear nesta carta, para estabelecer a datação do quadro da Virgem, que está apenas assinado "Ingres Px". Entretanto, se assim fizermos, datando este quadro de 1827, nos depararemos com um problema; *O Cristo* está assinado e datado "J. Ingres 1834", colocando entre os dois um intervalo de sete anos. Neste caso, é pouco provável que “o outro quadro”, a que se refere o pintor, seja o do *Cristo*, a menos que o pintor tenha demorado mais sete anos, depois da redação da carta, para terminar e entregar os dois quadros.

Se *O Cristo* foi terminado apenas em 1834 e *A Virgem* entregue em 1827, não é possível que os dois tenham sido realizados juntos, e se existe uma diferença de sete anos entre a execução das duas telas, também é improvável que tenham sido concebidas como um conjunto.

Parece-nos que, neste caso, a hipótese mais plausível a ser considerada seja a de que *O Cristo* tenha sido executado “em função” do outro quadro, já existente, e que o “outro” quadro a que Ingres se refere na carta não tenha relação direta com *A Virgem com véu azul*, mas trate de outro tema. Este poderia ser perfeitamente o retrato do marquês, encomendado ao pintor em 1823 e datado de 1826.

AS VIRGENS DE INGRES

As representações que Ingres fez da Virgem, ao longo de sua carreira, podem ser agrupadas em duas fases. A primeira, caracterizada

¹ LAPAUZE, H. 1911. p. 280.

fundamentalmente por cópias e citações de Madonas de Rafael, tem seu ponto culminante no quadro *O voto de Luís XIII* (fig. 19), em que o pintor realiza, pela primeira vez, uma composição própria com esta personagem, articulando, além de elementos rafaelescos, referências que vão dos primitivos italianos à pintura francesa do século XVII; mas sobretudo incorporando características marcantes de seu próprio estilo, compondo, assim, uma obra extremamente singular.

A segunda fase pode ser caracterizada como das “variações” que o pintor realiza sobre o modelo da Virgem representada no referido quadro. O primeiro exemplo desta fase é *A Virgem com véu azul* (fig. 18), cuja derivação de *O voto de Luís XIII* é bastante evidente. A partir daí, as versões se sucedem até praticamente o fim da vida de Ingres, todas marcadas pela afinidade, em maior ou menor grau, com a personagem do quadro de 1924.

O contato de Ingres com Rafael se deu muito cedo. Ainda criança, seu pai iniciou-o na arte do desenho, incentivando-o a copiar gravuras de obras de grandes mestres como Rafael - mas também Ticiano, Corregio e Boucher -, das quais tinha uma coleção de cerca de quatrocentas. Aos onze anos, ao entrar para a Academia de Toulouse, teve como mestre G.-J. Roques, antigo discípulo de Vien e cuja adoração pelo antigo mestre florentino certamente influenciou o jovem pintor.

É a partir de 1797, no entanto, que Ingres - já em Paris, como aluno no ateliê de David - teve a oportunidade de entrar em contato direto com as obras de Rafael, trazidas a Paris como parte do confisco empreendido por Napoleão na Itália, por ocasião de sua conquista. E a primeira cópia que fez a óleo é a de uma Madona de Rafael, a *Madona de Foligno* (fig. 20),

atualmente na Pinacoteca Vaticana, em Roma, mas, na época, entre os envios do imperador. A cópia se perdeu, mas sabemos, através de anotações do próprio pintor, que reproduzia apenas a cabeça da Madona.² Outro quadro enviado por Napoleão que Ingres copiou foi a *Madona de l'impannata* (fig. 21), atualmente no Palazzo Pitti, em Florença. Mencionada pelo pintor em seus escritos,³ a cópia (fig. 22) - em óleo sobre cartão - foi herdada por sua viúva e atualmente pertence a uma coleção particular parisiense.

Por volta da mesma época, Ingres realizou ainda outra cópia de Madona de Rafael. Trata-se da *Madona da torre*, ou *Madona Mackintosh* (fig. 23), em alusão à última coleção particular a que pertenceu, antes de ser doada à National Gallery de Londres em 1906, onde permanece até hoje. Uma parte da crítica acredita que Ingres tenha feito, na realidade, sua cópia de um outro quadro, pintado por Sébastien Bourdon no século XVII, a partir do original de Rafael.⁴ O quadro de Ingres (fig. 24), apesar de ter entrado no museu que leva seu nome, em Montauban, em 1867, junto com o legado do pintor, despertou em Daniel Ternois, dúvidas quanto a sua autografia.⁵

Ingres fez ainda, neste período, duas outras homenagens a Rafael, ao incorporar a *Madona da cadeira* (fig. 25), do Palazzo Pitti, em duas de suas obras. Na primeira - o célebre quadro *Napoleão I sobre o trono imperial*, de

²INGRES, J.-A.-D. *Cahiers* (IX e X). Cf. CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. 1984. p. 89.

³Idem, ib. p. 89.

⁴A. Cambon, J. Momméja e G. Wildenstein. Cf. CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. Op. Cit. p. 89.

⁵TERNOIS, D. in "Inventaire des collection publiques françaises". Cf. CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. Op. Cit. p. 89.

1806 - representou-a em um dos medalhões bordados no tapete, sob o trono do imperador (**fig. 26**, detalhe). Na segunda (ou talvez primeira, do ponto de vista cronológico), *O retrato do Senhor Rivière*, figurou-a sob a forma de uma reprodução colorida sobre a mesa do modelo (**fig. 27**, detalhe).

Em 1806, Ingres, finalmente, vai para Roma desfrutar da bolsa obtida em 1801, ao vencer o Prêmio de Roma. Pouco depois, em 1810, entra em contato com os Nazarenos, grupo de jovens pintores alemães partidários de uma volta à pintura dos mestres primitivos italianos, anteriores à Rafael.

A eventual influência que esse grupo possa ter exercido sobre o desenvolvimento estilístico do pintor francês será tratada no último capítulo desta dissertação; entretanto, não obstante o contato direto mantido por Ingres com as obras romanas de Rafael - a quem louva continuamente em seus escritos deste período⁶ -, o fato é que a estada em Roma parece ter reforçado no pintor a tendência, já manifestada em obras como o *Napoleão I sobre o trono imperial*, a um certo arcaísmo. Seus trabalhos enviados a Paris são sistematicamente desaprovados, tanto pelo mestre, David, quanto pelos críticos contemporâneos, que o acusam de "goticismo". Apesar disto, Rafael continua sendo a principal referência em seus escritos.

Por volta de 1813, pinta o primeiro de uma série de cinco quadros com o tema *Rafael e a Fornarina*, cujo modelo para a figura feminina é novamente a *Madona da cadeira* (**fig. 25**). Reproduzimos aqui a tela executada para o conde de Pourtalès, em 1814 (**fig. 28**), na qual, além da citação na figura da Fornarina, ainda é possível divisar, no fundo da cena, o próprio quadro da *Madona da cadeira*, de Rafael.

⁶Cf. COGNAT, R. 1947.

Em 1817, Ingres oferece a seu amigo, o músico Luigi Cherubini, uma cópia parcial (**fig. 29**) da *Madona dos Candelabros* (**fig. 30**), na época considerada obra de Rafael, embora hoje a crítica prefira atribuí-la a Giulio Romano.

Em 1820, o governo francês, sob o regime de restauração dos Bourbons, faz a Ingres uma encomenda - através do Ministério do Interior - de um grande quadro para a catedral de Montauban, tendo como tema *O Voto de Luís XIII*. É a grande oportunidade para o pintor explorar, em uma composição própria, o universo das Madonas rafaelescas. O tema, porém, lhe desagrada. Em uma carta ao prefeito de Tarn-et-Garonne, diz: "Le Voeu de ce roi me parait ici un double sujet. Il peut détruire l'interêt et l'unité du principal, l'*Assomption de la Vierge*, qui fournirait à lui seul matière à un tableau important. Par suite de mes constantes études sur l'art en Italie, où ces sortes de sujets anachroniques abondent, j'ai toujours été choqué de leur inconvenance, surtout lorsque placés dans un grand temple ils ne devraient rappeler que la Divinité... Je préférerais le seul sujet de l'*Assomption*."⁷ Apesar dos protestos, o pintor - que na época já estava residindo em Florença - aceita a encomenda e começa os estudos preparatórios.

A cópia esboçada da *Madona do Grão Duque* (**fig. 31**) de Rafael - atualmente no Palazzo Pitti -, que ele realiza neste período (**fig. 32**), nos sugere a fonte na qual vai buscar inspiração para seu modelo da Virgem. De fato, após um primeiro esboço (**fig. 33**), em que a personagem aparece em pé e sem o Menino Jesus, como melhor conviria à representação da "Assunção", ele opta, sem dúvida influenciado pelas Madonas do mestre renascentista, por figurá-la com a Criança no colo. Em uma carta escrita a

⁷INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. 1870. p. 178.

seu amigo M. Gilibert, de Montauban, em novembro de 1821, ele diz: "Tout ce que je te dirai, c'est que je n'épargne rien pour rendre la chose *raphaélesque* et à moi [...]." ⁸

A maior parte dos autores contemporâneos concorda que o conjunto da Virgem é explicitamente rafaelesco. Ternois o considera uma "nova síntese" das Madonas de Rafael. ⁹ Focillon vê na personagem adotada por Ingres "une Vierge évidemment raphaélesque, ample, solide, romaine jusqu'au pastiche." ¹⁰ Embora possamos identificar um certo exagero nestas afirmações, é preciso reconhecer que as referências rafaelescas são, de fato, numerosas.

Além da já citada *Madona do Grão Duque*, também é possível considerar como modelo para o grupo da Virgem com o Menino, a *Madona dos Candelabros* (fig. 30). A *Madona de Foligno* (fig. 20), por sua vez, parece orientar a disposição da personagem, que apesar de invertida, está sentada nas nuvens com a Criança apoiada no joelho. Este retábulo fornece ainda o modelo para os anjinhos, que no quadro de Ingres - em número de dois - seguram a placa com a inscrição em latim que anuncia o voto de Luís XIII, e no de Rafael, o do comitente desta obra - Sigismondo de' Conti. A figura do Menino Jesus nos remete, por sua vez, à *Madona d'Alba* (fig. 34), também de Rafael e atualmente na National Gallery of Art de Washington. A derivação desta figura torna-se ainda mais evidente, se examinarmos um desenho que Ingres realizou, posteriormente, a partir de *O Voto de Luís XIII* (fig. 35), em que a posição do Menino é praticamente idêntica à do quadro

⁸Idem, ib. p. 179.

⁹TERNOIS, D. in CATÁLOGO 1967 (B). p. 192.

¹⁰FOCILLON, H. 1991. p. 209.

de Rafael. Uma menção ainda deve ser feita à *Madona Sixtina* (fig. 36), da Gemäldegalerie de Dresden, para o elemento da cortina que se abre do centro para as laterais do quadro, formando uma moldura que envolve a figura da Virgem com o Menino.

Bruno Foucart, na análise que desenvolve sobre esta obra em seu livro sobre a renovação da pintura religiosa na França no século XIX, reitera a posição de Focillon, afirmando que “Ingres choisit surtout les créations tardives de Raphaël.”¹¹

Embora reconhecendo que, de fato, dentre as madonas de Rafael, as que parecem ter servido de modelo para a composição de Ingres são as da fase madura do pintor renascentista, cremos ser possível, no entanto, identificar um elemento paradoxal na Virgem do *Voto de Luís XIII*. Trata-se do semblante da personagem.

Ternois indica a *Madona do Grão Duque* como a referência adotada por Ingres na escolha da posição dos olhos de sua Virgem.¹² Entretanto, existe uma diferença fundamental entre as duas posturas. No caso da Madona de Rafael, os olhos languidamente abaixados da personagem denotam sua ternura materna em relação ao Menino que está em seu colo. A Virgem de Ingres, por outro lado, mantém uma atitude fechada sobre si mesma. Seus olhos quase completamente cerrados, seu rosto perfeitamente oval, posicionado frontalmente, com os cabelos simetricamente divididos no centro da testa, imprimem à figura uma estaticidade e um distanciamento psicológico que mantém muito mais afinidade com a pintura dos mestres do

¹¹FOUCART, B. 1987. p. 198.

¹²TERNOIS, D. in CATÁLOGO 1967 (B). p. 192.

trecento e do *quatrocento* italiano, que com o naturalismo rafaelesco da fase romana.

Há ainda mais um dado sobre *O Voto de Luís XIII*. Como o próprio Ingres ressaltou, trata-se de um “duplo assunto”. E se, para o grupo da “Virgem com o Menino”, Rafael constitui a fonte principal de inspiração, para compor a figura do rei, a referência será a pintura francesa do século XVII.¹³

A escolha desse tema, combinando dois tipos de iconografia - uma religiosa e outra histórica -, apesar de ter desagradado ao pintor, era fundamental para o projeto ideológico que o regime da restauração borbônica visava instaurar naqueles anos. Ao representar Luís XIII colocando os símbolos de seu poder sob a proteção da Virgem, retoma-se a tese da legitimidade divina deste poder, para estabelecer um elo de continuidade entre o governo do Antigo Regime e o da Restauração.

O Voto de Luís XIII fez um enorme sucesso, quando foi exposto no Salon de 1824. Serviu para reabilitar o pintor diante da crítica e afirmar sua posição de herdeiro e defensor dos valores clássicos frente às novas tendências que então surgiam nas artes plásticas e que tinham em Eugène Delacroix seu principal porta-voz.

Foi este sucesso que parece ter levado o Marquês de Pastoret a encomendar a *Virgem com véu azul*, cuja composição evidentemente deriva de *O Voto de Luís XIII*. Nos dois quadros, a posição da Virgem é praticamente idêntica. A diferença é que, enquanto na obra original suas mãos envolvem o corpo da Criança, na segunda elas estão juntas em atitude

¹³Ingres se utiliza principalmente de um quadro de Philippe de Champaigne sobre o mesmo tema, que se encontra no Musée de Caen, e do qual infelizmente não encontramos reprodução.

de prece. Também esta obra parece ter feito um enorme sucesso, pois gerou um incontável número de reproduções. Na verdade, ela parece ter servido de modelo para praticamente todas as obras que Ingres fez, desde então, sobre o tema da Virgem.

Este é o caso da *Virgem com o Menino Jesus dormindo* (fig. 37), quadro que alguns críticos datam por volta de 1839¹⁴ e que desapareceu no começo do nosso século. Apesar de apresentar uma forte referência à *Madona do véu* - obra original de Rafael, desaparecida desde o início do século XVII e conhecida apenas por cópias de seus alunos (fig. 38) -, a composição do quadro de Ingres não deixa dúvidas quanto à sua derivação da *Virgem com o véu azul*.

Por volta desses anos ocorre, na França, um aumento da demanda de quadros religiosos destinados à devoção privada. Ingres está entre os muitos pintores que recebem encomendas deste tipo de pintura. Realiza então, a partir de 1841, uma série de variações sobre o tema da *Virgem da hóstia*, que, apesar de apresentarem, cada uma, características individuais, são todas retomadas da figura da *Virgem com o véu azul*.

O primeiro quadro que o pintor executa com esse tema (fig. 39) é uma encomenda que o príncipe da Rússia, futuro czar Alexandre II, faz em 1841, quando de sua passagem por Roma, onde Ingres estava terminando seu mandato de presidente da Académie de France. Nesta tela, a Virgem encontra-se ladeada por Santo Alexandre e São Nicolau, patronos do príncipe e seu pai, respectivamente. Sua posição é muito semelhante à da *Virgem com o véu azul*, não tendo, porém, o véu sobre o ombro. À sua frente, sobre uma mesa à altura de seu quadril, uma custódia abriga a hóstia

¹⁴MOMMÉJA, J. Cf. CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. Op. Cit. p. 89.

a que o título do quadro se refere. Em 1852, o pintor oferece à Louise Marcotte uma réplica desta obra (**fig. 40**), substituindo os dois santos por outros, São Luís e Santa Helena.

Uma outra réplica, hoje no Louvre (**fig. 41**), foi encomendada pelo Ministério do Interior de Louis-Philippe em 1847, ficando porém inacabada até 1851, quando o pintor a retomou para entregá-la finalmente em 1854, a Napoleão III. Nesta versão, Ingres retoma de forma mais veemente o modelo da *Madona dos Candelabros* (**fig. 30**), ao adotar o formato redondo para a tela e dispor dois anjos segurando candelabros ao lado da Virgem. Uma outra tela, de composição derivada diretamente da precedente, foi realizada por volta de 1860 (**fig. 42**). Nesta, os anjos se multiplicam, povoando todo o espaço, ao redor da figura principal. Este quadro pertence, hoje, a uma coleção particular londrina.

Uma última variação desse tema foi terminada em 1866, tratando-se portanto, de uma das últimas realizações do pintor (**fig. 43**). Nela, o foco volta a se concentrar sobre a Virgem, que traz as mãos sobre o peito e está rodeada por apenas dois anjos, de inspiração claramente rafaelesca. Esta obra, comprada pelo pintor Bonnat no final do século passado, encontra-se no museu que tem seu nome, em Bayonne.

Ingres pintou ainda três outras telas com tema relacionado à Virgem. Uma primeira, que desapareceu, representava a *Virgem da adoção*, e foi realizada, ao que parece, para sua segunda esposa, Delphine Ramel. Conhecemos, porém - através de fotografia -, a réplica que fez deste quadro (**fig. 44**), que entretanto, também se perdeu depois da exposição de 1867. Nela, também podemos observar, embora com diferenças mais acentuadas, o mesmo modelo de composição adotado desde a *Virgem com o véu azul*.

A Virgem coroada (fig. 45), de 1859, é a última concepção de Ingres sobre este tema. Nesta tela, que pertence a uma coleção particular parisiense, ele se afasta bastante do modelo da *Virgem com véu azul*, que havia servido de parâmetro para suas outras versões. A simetria, que até então havia caracterizado os traços faciais de todas suas Virgens, parece aqui orientar toda a composição do quadro. A posição da personagem é absolutamente frontal, suas mãos estão espalmadas para a frente, na altura do peito, e o conjunto formado pelo véu e a coroa parece criar uma moldura para seu rosto.

O exame do conjunto de pinturas que Ingres realizou sobre o tema da Virgem, ao longo de sua carreira, reafirma uma das mais conhecidas características deste pintor, a de não ter passado por nenhum processo de mudança significativa em seu estilo, permanecendo a vida toda fiel a princípios e práticas que, desde a juventude, orientaram sua produção artística.¹⁵

¹⁵PICON, G. 1967. Cf. COLI, J. 1994. p. 277.

Ilustrações referentes a *Virgem com véu azul*:

Fig. 18 - J.-A.-D. INGRES - *A Virgem com véu azul*, 77 X 65 cm, 1822-27,
MASP, São Paulo.

Fig. 19 - J.-A.-D. INGRES - *O voto de Luís XIII*, 421 X 262 cm, 1824,
Catedral de Notre-Dame, Montauban.

Fig. 20 - Raffaello SANZIO - *Madona de Foligno*, 320 X 194 cm, 1511-12,
Pinacoteca Vaticana, Roma.

Fig. 21 - Raffaello SANZIO - *Madona de l'impannata*, 158 X 125 cm,
1513-14, Palazzo Pitti, Florença.

Fig. 22 - J.-A.-D. INGRES - *Madona de l'impannata* (cópia), 28 X 24 cm,
1800-06, coleção particular, Paris.

Fig. 23 - Raffaello SANZIO - *Madona da torre (Mackintosh)*, 76,5 X 63 cm,
1509, National Gallery, Londres.

Fig. 24 - J.-A.-D. INGRES - *Madona da torre* (cópia), 80 X 64 cm, 1800-06,
Louvre, Paris.

Fig. 25 - Raffaello SANZIO - *Madona da cadeira*, diam. 71 cm, 1514,
Palazzo Pitti, Florença.

Fig. 26 - J.-A.-D. INGRES - *Napoleão I sobre o trono imperial* (detalhe), 260
X 163 cm, 1806, Musée de l'Armée, Paris.

Fig. 27 - J.-A.-D. INGRES - *O retrato do Senhor Rivière* (detalhe), 116 X 89 cm, 1805, Louvre, Paris.

Fig. 28 - J.-A.-D. INGRES - *Rafael e a Fornarina*, 68 X 55 cm, 1813c, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.).

Fig. 29 - J.-A.-D. INGRES - *Madona dos Candelabros* (cópia), 36 X 27 cm, 1817, Musée d'Art Ancien, Blois.

Fig. 30 - Raffaello SANZIO - *Madona dos Candelabros*, diam. 65 cm, 1513-14, Walters Art Gallery, Baltimore.

Fig. 31 - Raffaello SANZIO - *Madona do Grão Duque*, 84 X 55 cm, 1504, Palazzo Pitti, Florença.

Fig. 32 - J.-A.-D. INGRES - *Madona do Grão Duque* (cópia), 86 X 61 cm, 1821-24, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 33 - J.-A.-D. INGRES - *Esboço para o voto de Luís XIII*, 36 X 23 cm, 1822, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 34 - Raffaello SANZIO - *Madona d'Alba*, diam. 98 cm, 1511, National Gallery of Art, Washington.

Fig. 35 - J.-A.-D. INGRES - *Aparição da Virgem a Santo Antonio de Pádua e a São Leopoldo da Áustria*, aquarela, 26,4 X 18,7 cm, 1855, Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.).

Fig. 36 - Raffaello SANZIO - *Madona Sixtina*, 265 X 196 cm, 1513-14, Gemäldegalerie, Dresden.

Fig. 37 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem com o Menino Jesus dormindo*, 119 X 86 cm, 1839c.

Fig. 38 - Raffaello SANZIO - *Madona do véu* (cópia feita por pintor desconhecido), Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

Fig. 39 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem da hóstia*, 116 X 84 cm, 1841, Museu Pouchkine, Moscovo.

Fig. 40 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem da hóstia*, 40 X 33 cm, 1852, coleção particular, Londres.

Fig. 41 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem da hóstia*, diam. 113 cm, 1854, Louvre, Paris.

Fig. 42 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem da hóstia*, 60 X 46 cm, 1860, coleção particular, Londres.

Fig. 43 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem da hóstia*, 78 X 67 cm, 1866, Musée Bonnat, Bayonne.

Fig. 44 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem da adoção*, 1858.

Fig. 45 - J.-A.-D. INGRES - *Virgem coroada*, 69 X 50 cm, 1859, coleção particular, Paris [?].







20



21



22



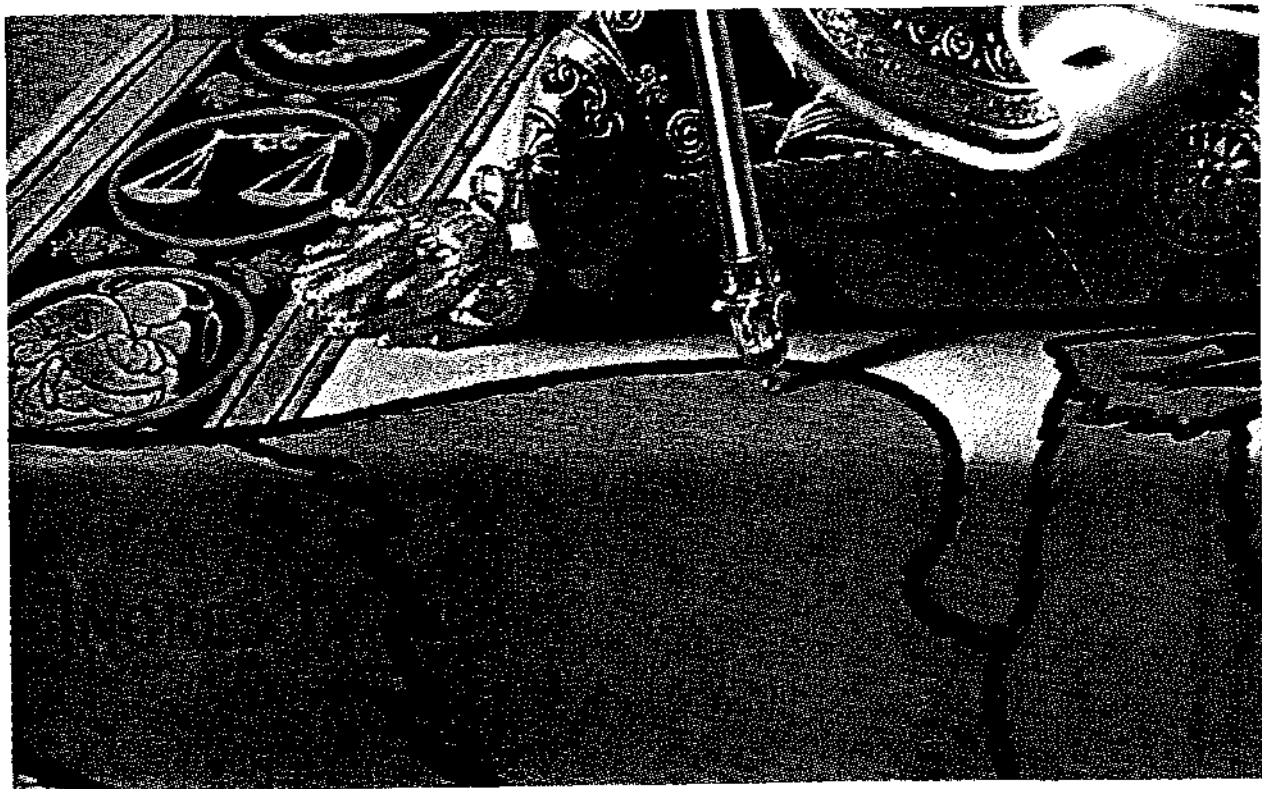
23



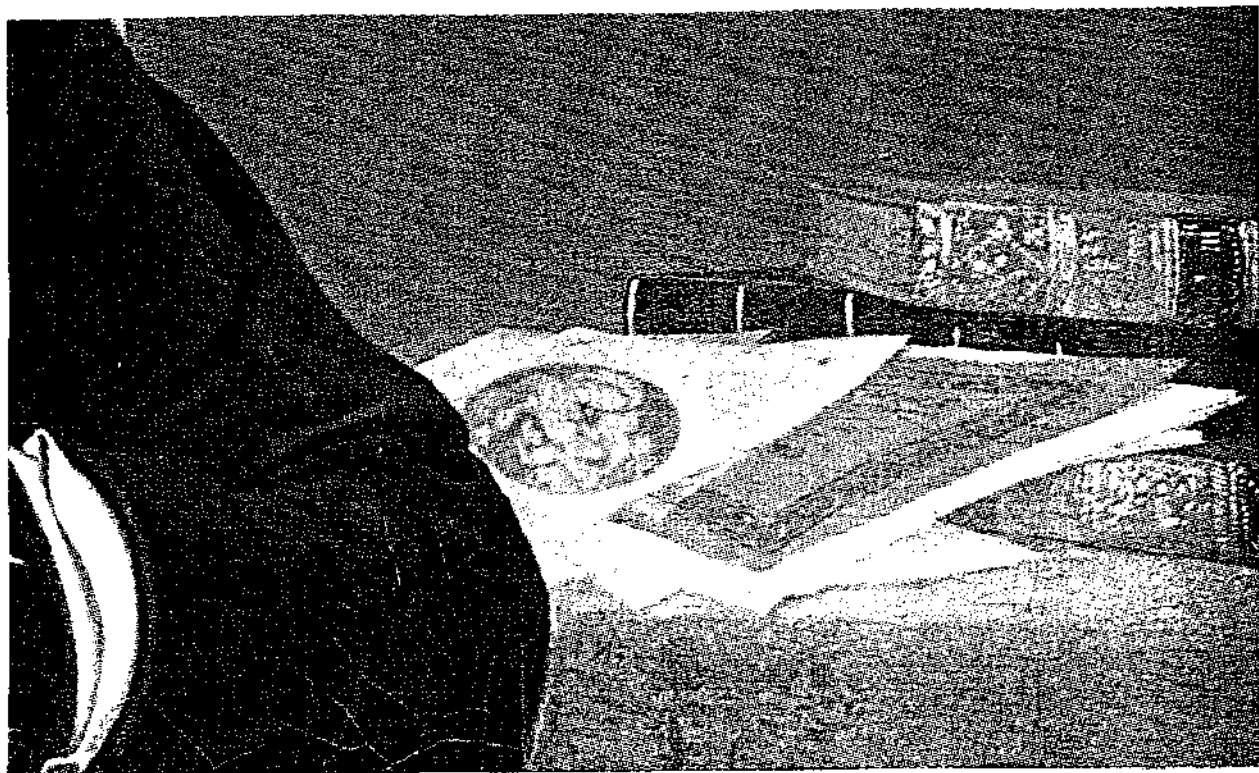
24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45

O CRISTO

O quadro *O Cristo* ou *Cristo em busto* (fig. 46), de Jean-Auguste-Dominique Ingres entrou para o acervo do Museu de Arte de São Paulo em 1958, proveniente da galeria Wildenstein, de Nova Iorque. A tela tem formato oval e mede 80 X 66 cm. Nela, temos a figura do Cristo - representado da cintura para cima, sobre um fundo escuro - na posição de prece paleocristã, com os braços abertos e as palmas das mãos voltadas para cima. Também seus olhos se dirigem para o alto. Está assinado e datado "J. Ingres 1834".

Esse quadro foi adquirido junto com outros dois - *Angélica Acorrentada* (fig. 1) e *A Virgem com véu azul* (fig. 18) -, sobre os quais já discorreremos nos capítulos anteriores. Conforme já nos referimos, *O Cristo* possui estreita relação com *A Virgem com véu azul*, formando originalmente um *pendant*. Sua separação se deu em 1897, quando foram vendidos pela Marquesa de Plessis-Bellière, filha do comitente das obras, o Marquês de Pastoret.

A trajetória de *O Cristo* está documentada. Foi comprado pelo Marquês de Catalan, ainda em 1897, e integrou esta coleção até 1950, quando foi vendido à galeria Wildenstein.

Assim como *A Virgem com véu azul* tem sua personagem derivada de *O voto de Luís XIII* - conforme demonstramos no capítulo precedente -, *O Cristo em busto* relaciona-se com *A entrega das chaves a São Pedro* (fig. 47), sendo também uma evidente retomada da figura do Cristo.

A ENTREGA DAS CHAVES A SÃO PEDRO

A entrega das chaves a São Pedro foi encomendado pelo convento francês das “Dames du Sacré-Coeur”, em Roma, em 1817 e concluído em 1820. É uma obra de grandes dimensões, medindo 280 X 217 cm. Em 1841, foi enviado à França - e substituído no convento por uma cópia - para integrar a coleção de Louis-Philippe.¹ Em seguida, passou ao Musée de Luxembourg, e em 1874, entrou para o Louvre, que o enviou ao Musée Ingres - sua sede atual - em 1959.

Seu tema é inspirado na passagem do evangelho de São Mateus em que Jesus diz a São Pedro: “Também eu te digo que tu és Pedro, e sobre esta pedra edificarei minha igreja, e as portas do inferno não prevalecerão contra ela. E eu te darei as chaves do reino dos céus. E tudo o que ligares sobre a terra, será ligado também nos céus; e tudo o que desatares sobre a terra, será desatado também nos céus.” (XVI, 13-20).

Na tela de Ingres, Cristo ocupa o centro da composição, um pouco deslocado para a esquerda. À sua direita, um grupo de cinco apóstolos, entre eles São Mateus e São João, observa seu gesto de entrega das chaves a São Pedro, que se encontra ajoelhado a seus pés. À esquerda, notamos, separado do grupo dos apóstolos, Judas Iscariotes, sentado numa pedra mais ao fundo, mergulhado na penumbra, com o rosto voltado para a direita e o olhar perdido. Cristo aponta com sua mão esquerda as chaves que São Pedro segura junto ao peito e com a direita, o céu, para onde seus olhos estão voltados.

¹Nesta ocasião a tela foi retocada pelo próprio pintor.

Ingres realizou pelo menos duas versões preliminares desse quadro. A primeira é um esboço feito a tinta marrom sobre papel (**fig. 48**; posteriormente colorido com aquarela²), pertencente ao Louvre. Neste desenho, a composição é apresentada em um cenário interior. Aqui já temos a disposição das personagens tal como será apresentada na versão definitiva. Apenas Judas está em posição diferente, em pé, de costas para o grupo, dando a impressão de estar se retirando da cena. Também o tratamento do manto do Cristo é diferente, repousando sobre os braços da personagem, enquanto na versão definitiva, aparecerá apoiado sobre seus ombros. Por fim, o gesto de entrega das chaves apresenta-se, aqui, menos veemente. "Christ's gesture of acquiescence becomes one of authority in later versions, in which his index finger is extended."³ São Pedro também segura as chaves de forma menos enfática neste primeiro esboço.

A segunda versão preliminar para esse tema já é uma tela a óleo - também pertencente ao Musée Ingres de Montauban (**fig. 49**). Nesta, a composição ainda difere pouco do primeiro esboço. A grande novidade é a inserção do grupo em uma paisagem aberta que apresenta diferenças mínimas em relação à adotada na versão definitiva. Judas está novamente em uma posição diferente, à esquerda, atrás do Cristo, e tem sua cabeça oculta pelo braço deste. Também as vestes de São Pedro já apresentam uma disposição mais próxima da adotada na versão final.

²Cf. **CONDON, P. - COHN, M. - MONGAN, A.** 1983-84. p. 132.

³Idem. Ib. p. 132.

Entre esses dois esboços e o quadro definitivo, Ingres realizou vários estudos individuais das personagens (figs. 50, 51 e 52).⁴ Estes estudos, feitos claramente a partir de modelos, serviram para particularizar os traços das diversas personagens e são um exemplo notável da importância do tratamento *d'après nature* dentro do processo compositivo deste pintor. Daniel Ternois já havia chamado atenção para esta dependência de Ingres em relação ao modelo, como parte de seu esforço para dar “vida” e “veracidade” a suas composições.⁵ O próprio pintor refere-se, em um de seus escritos, a esta necessidade: “Votre modèle n'est jamais la chose même que vous voulez peindre, ni comme caractère de dessin, ni comme couleur; mais, en même temps, il est indispensable de recourir à lui. Pour peindre Achille, le plus beau des hommes, n'eussiez-vous qu'un malotru, il faut qu'il vous serve, et il vous servira pour la structure du corps humain, pour le mouvement et l'aplomb.”⁶

O resultado dos estudos que Ingres realizou a partir dos modelos reflete-se claramente nas diferenças entre as duas versões preliminares e a tela definitiva. O que aparecia apenas assinalado nos esboços adquire maior definição e complexidade, como é o caso do tratamento das vestes das personagens. Também as feições de seus rostos adquirem características mais individualizadas, correspondendo em maior ou menor grau, às dos modelos adotados.

⁴É importante notar que, mesmo tratando-se de “estudos”, estas obras são telas a óleo perfeitamente acabadas, conforme já havíamos assinalado em relação a *Angélica Acorrentada*, no primeiro capítulo desta dissertação.

⁵TERNOIS, D. *Monsieur Ingres, “peintre d’histoire”* in CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. 1984. p. 6-7.

⁶INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. 1870. p. 151.

Esse é um ponto fundamental para a compreensão do processo através do qual Ingres procede à elaboração de suas obras. Depois de definir em um esboço as linhas gerais da composição, o pintor realiza os estudos preparatórios, a partir da observação direta de modelos. Neste momento, começa a trabalhar individualmente os diversos elementos do quadro. Em seguida, através de novos estudos, feitos a partir dos primeiros, procede a uma “depuração” das linhas do objeto representado, buscando apreender sua “essência” formal. A este processo Ternois chama de “metamorfose das formas”: “Il observe bien, mais copie sans interpréter. [...] L’élaboration, la simplification, la stylisation, n’interviennent qu’à un second stade; ce sont pour lui deux opérations distinctes et successives.”⁷

Essa fase de “depuração” constitui o ponto de partida para a composição final do quadro. “Quelque génie que vous ayez, si vous peignez non d’après la nature déjà copiée par vous, mais directment d’après le modele, vous serez toujours esclave et votre tableau sentira la servitude.”⁸

O resultado desse processo pode ser conferido na tela definitiva. As personagens aparecem melhor caracterizadas que nos esboços e derivam claramente dos estudos feitos a partir de modelos. Entretanto, apresentam uma harmonia e uma definição nos traços que, por sua vez, não existem nos estudos. Basta compararmos o que o pintor realizou para a cabeça do Cristo (**fig. 50**) - hoje, em uma coleção particular francesa - com sua representação final. No estudo, uma luz um pouco difusa, vinda da esquerda, banha o rosto da personagem, ressaltando os contornos de seu rosto, por meio do jogo de claro e escuro. Apesar de estar em posição frontal, seus traços

⁷TERNOIS, D. Op. Cit. p. 7.

⁸INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 151.

apresentam pouca simetria. Seus cabelos estão divididos no alto da cabeça, mas obedecem a um desenho irregular. Seus olhos estão voltados para o alto, porém têm um ar natural e parecem dirigir-se a um ponto determinado no espaço. Na versão definitiva de *A entrega das chaves a São Pedro* encontramos a mesma personagem, porém seus traços aparecem visivelmente alterados. Os contornos do rosto apresentam-se mais suaves e simétricos, com o jogo de claro e escuro descrevendo passagens mais sutis e harmoniosas. A barba torna-se mais densa, caindo em pequenos cachos sobre o queixo. Também os cabelos estão mais densos e cacheados, e sua divisão no alto da testa torna-se rigorosamente simétrica. Os olhos aparecem completamente voltados para cima, numa posição pouco verossímil que imprime à figura um caráter extático.

CRISTO EM BUSTO : ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

Algumas dessas características aparecem de forma ainda mais clara na tela do Masp. Nela encontramos mais uma vez a mesma personagem. A simetria dos traços é aqui reforçada pela posição dos braços - na já referida atitude de prece paleocristã -, pelo formato oval da tela e pelo desenho tênue da auréola sobre o fundo escuro, elementos que, por outro lado, também reforçam o caráter extático da figura. Seu rosto apresenta formas ainda mais suaves e o tratamento da barba - mais sutil que no quadro de 1820 -, aliado à perfeita simetria na divisão dos cabelos no alto da testa, aproximam este *Cristo* das representações que alguns primitivos flamengos costumavam realizar desta personagem.

As figuras 53, 54 e 55 demonstram como três desses pintores, de gerações sucessivas, desenvolveram essas representações. Jan van Eyck pintou, por volta de 1440, *Cristo como rei dos reis* (fig. 53), quadro que hoje se encontra em uma coleção particular inglesa. À parte o caráter miniaturista no tratamento dos detalhes - como os fios da barba e das jóias da gola da túnica -, que também é um atributo comum às obras de Ingres, o que nos parece importante ressaltar, nesta composição, é a frontalidade da figura e a simetria de seus traços, reforçada pelo desenho da barba - com uma bifurcação na altura do queixo - e pela divisão central dos cabelos. Hans Memling, pintor de origem alemã, mas que passou a maior parte de sua vida em Bruges - cidade natal de van Eyck -, pintou, em 1478, um *Cristo abençoando* (ou *Cristo bendizente*, fig. 55). Apesar do maior naturalismo da personagem, é evidente que esta composição deriva do quadro de van Eyck. Em 1520, Gerard David, pintor de uma geração um pouco posterior à de Memling, pintou um grande painel para a igreja de Nossa Senhora, em Bruges, representando *A transfiguração de Cristo* (fig. 54, detalhe). Também aqui encontramos as mesmas características de frontalidade e simetria no rosto da personagem.

É necessário ressaltar que, embora a proximidade formal entre a concepção de Ingres e as dos primitivos flamengos para o Cristo seja bastante evidente, ela pode não ter sido intencional. Não que o pintor francês não pudesse ter tido acesso a cópias ou gravuras desses quadros, pois, ao menos no caso do *Cristo como rei dos reis* de van Eyck, elas foram abundantes. Mas não podemos nos esquecer que Ingres sempre reagiu contra as críticas que recebeu, sobretudo no começo de sua carreira, de que seu estilo tinha algo de “gótico”. “Comme si mes ouvrages pouvaient tenir

de ce peintre [van Eyck]... J'estime beaucoup Jean de Bruges; je voudrais lui ressembler en beaucoup de choses... mais ce n'est pas mon peintre..."⁹.

Por outro lado, atributos como simetria das formas e estaticidade das personagens são característicos de outro tipo de arte "primitiva", a bizantina. Bruno Foucart, em uma análise sobre *A entrega das chaves a São Pedro*, assinala o débito de Ingres para com esta arte: "Ingres, il l'avait montré avec le *Napoléon sur le trône impérial* de 1806, est le plus byzantin des artistes de la période."¹⁰ Retomaremos a análise de Foucart mais adiante, mas o que nos parece importante salientar no momento é que, no caso do *Cristo em busto* de 1834, além das referências formais à pintura bizantina, existe também uma referência iconográfica. Trata-se da posição dos braços do Cristo. Enquanto a personagem de *A Virgem com véu azul* encontra-se numa postura de prece de origem medieval - nascida do gesto de submissão do vassalo em relação ao suserano -, a deste quadro está com os braços abertos, na atitude do orante paleocristão.

Esse tipo de iconografia é bastante comum nas manifestações artísticas dos cristãos primitivos, conservando-se na tradição bizantina. Sua origem parece remontar à arte grega do período helenístico. Na Roma imperial, esteve associada à *Pietas adversus deos*, sendo um motivo comum em monumentos funerários, mesmo os mais modestos.¹¹ Os cristãos primitivos se apropriaram deste esquema cunhado pela arte pagã e redirecionaram sua simbologia à veneração de um Deus único. As primeiras

⁹INGRES, J.-A.-D. apud ALAZARD, J. *Ce que J.-D. Ingres doit aux primitifs italiens*. in "Gazette des beaux arts" XVI, 1936. p.170.

¹⁰FOUCART, B. 1987. p. 201. As relações entre o *Napoleão sobre o trono imperial* e a iconografia bizantina serão abordadas no capítulo final desta dissertação.

representações cristãs da figura do orante encontram-se nas pinturas murais realizadas nas catacumbas romanas entre os séculos I e III. As imagens deste período costumam trazer as feições dos defuntos ali enterrados e a posição de *pietas* traduz a devoção que exercitaram durante a vida terrestre e a esperança de seu reconhecimento na vida além-túmulo.¹² Um dos mais conhecidos exemplos de orante deste período encontra-se no *Cubiculum della 'Velatio'*, uma das criptas pertencentes à Catacumba de Priscilla, em Roma (fig. 56). Esta pintura pode ser relacionada com o *Cristo* de Ingres não apenas pelo aspecto frontal da figura principal, com os braços abertos, mas também pelo semblante desta personagem, com os olhos completamente voltados para cima.¹³

Com o tempo, a iconografia do orante sofreu transformações, incorporando imagens de figuras do velho testamento que se salvaram graças a sua devoção, tais como Jonas e o profeta Daniel. Também os mártires da Igreja passaram a ser representados como orantes. No século IV, com o cristianismo triunfante, o sentido desta ação começou a se modificar, com o aparecimento de um tipo de iconografia em que os mártires - ou até mesmo a própria Maria -, encontram-se nesta atitude, com os fiéis a seus pés, também em atitude de prece. Neste caso, estes santos, com suas virtudes superiores, fazem o papel de intermediários entre os homens e Deus. A partir do século VI, esta iconografia perdeu seu valor simbólico, passando a significar o ato de oração de forma genérica, sendo

¹¹Cf. *ENCICLOPEDIA DELL' ARTE ANTICA CLASSICA E ORIENTALE* - Vol. V. p. 705.

¹²Cf. Idem. Ib. p. 706.

¹³Esta catacumba foi reaberta no século XVI, tendo sido portanto acessível ao pintor durante sua estada em Roma.

inclusive utilizada na ilustração de narrativas bíblicas.¹⁴ É neste período que a figura do Cristo é incorporada, sendo representada deste modo em episódios do Novo Testamento, como o da prece no horto de Getsêmani, do qual temos um exemplo no mosaico da nave central da Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, em Ravena (**fig. 57**).

A apropriação que Ingres faz deste tipo de iconografia em uma composição sacra de 1834 demonstra a originalidade de suas concepções em meio ao contexto da pintura religiosa do período. De fato, como trataremos de demonstrar no próximo capítulo, toda a arte religiosa francesa dos primeiros anos da década de 1830 é marcada por um processo de “goticização” que estabelece, como modelos de “inspiração cristã”, desde a arquitetura das catedrais do século XIII até a pintura dos primitivos italianos dos séculos XIV e XV, como Duccio e Fra Angelico.

A ENTREGA DAS CHAVES A SÃO PEDRO : ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

Para a composição de *A entrega das chaves a São Pedro*, é muito provável que Ingres tenha se inspirado na versão que Rafael realizou para outra passagem do Novo Testamento, conhecida como *Pasce oves meas*. Este título é derivado das palavras proferidas por Jesus a São Pedro, no último parágrafo do evangelho de São João: "Tendo eles pois jantado, perguntou Jesus a Simão Pedro: Simão, filho de João, tu amas-me mais do que estes? Ele respondeu: Sim, Senhor, tu sabes que te amo. Disse-lhe Jesus: Apascenta os meus cordeiros." (XXI, 15-16).

¹⁴Cf. *ENCICLOPEDIA DELL' ARTE ANTICA CLASSICA E ORIENTALE* - Vol. V, p. 706-707.

Rafael utilizou esse tema em um dos cartões para tapeçaria, da série que realizou para a Capela Sixtina, entre 1515 e 1516 (**fig. 58**). As tapeçarias foram tecidas em Bruxelas e exibidas na capela em 1519. Os cartões permaneceram em Bruxelas, onde foram utilizados para várias outras séries de tapeçaria, perdendo-se depois sua pista até 1623, quando foram adquiridos em Gênova por um enviado do futuro rei Carlos I, da Inglaterra, conservando-se neste país desde então. Apesar dos cartões originais terem se mostrado inacessíveis para Ingres, é pouco provável que ele não tenha tomado conhecimento desta composição, pois foi bastante difundida através de cópias desde o século XVI. Além disto, um desenho preparatório para este cartão encontra-se no Louvre, desde o final do século XVIII (**fig. 59**).

A iconografia desse trabalho de Rafael é objeto de controvérsia entre os especialistas de sua obra, pois alguns acreditam que seu tema seja justamente *A entrega das chaves a São Pedro*. De fato, alguns elementos de sua composição fazem-nos supor que poderia ser este o verdadeiro tema representado. É o caso das posições do Cristo e de São Pedro ajoelhado a seus pés, com as chaves entre as mãos, que seguramente derivam do afresco que Perugino realizou na mesma Capela Sixtina, em 1482 (**fig. 60**), com o qual a tapeçaria de Rafael obviamente deveria relacionar-se. No desenho preparatório para o cartão é até mesmo possível identificar o formato de uma das chaves pendendo das mãos do santo, exatamente como no afresco de Perugino. A composição de Rafael apresenta, entretanto, dois elementos que tornam bastante improvável esta versão iconográfica. O primeiro é a presença de apenas onze apóstolos, ou seja, a ausência de Judas Iscariotes. Uma vez que esta personagem estava presente na primeira passagem bíblica

- Perugino o retrata em seu afresco -, mas já havia cometido suicídio na segunda, é mais plausível que seja este o momento retratado. O segundo elemento, mais excludente, é a cicatriz na mão do Cristo, característica de suas aparições após a ressurreição.

Quando Rafael recebeu a encomenda dos cartões, havia poucos anos que Michelangelo terminara de afrescar o teto da Capela Sixtina (1511). As tapeçarias deveriam harmonizar-se, portanto, de um lado com estes afrescos e, de outro, com os do “ciclo quatrocentesco”, realizados por Botticelli, Cosimo Rosselli, Ghirlandaio e Perugino¹⁵, nas paredes da capela. Isto é fundamental para a compreensão de suas escolhas formais. “He chose a simple, columnar and extremely solid figure-style which was loosely based on that of Michelangelo's great exemplar, Masaccio, with shorter and bulkier figures than he had hitherto used. He adopted the clear subdivisions, relatively uncomplicated poses and foregrounding of figures from the quattrocento cycle; and he transformed into strengths the limitations of tapestry - its preference for clear arrangement, bright, distinct colours and lack of atmospheric subtlety. [...] Raphael's unequalled command of rhythm and spacing can be seen in the carefully planned sequence of Christ, the kneeling St. Peter heading the block of ten apostles, itself divided into two blocks of four and five by the fifth apostle, who turns round to his neighbour.”¹⁶

Já nos referimos, aqui, às relativas afinidades que a concepção de Rafael mantém com *A entrega das chaves a São Pedro*, de Perugino. De fato, a disposição das personagens em sub-grupos já está presente nesta

¹⁵Pertence a este ciclo o já referido *A entrega das chaves a São Pedro*, deste pintor.

¹⁶JOANNIDES, P. 1983. p. 102.

obra, que mescla aos apóstolos figuras contemporâneas do século XV. Mas, Rafael revoluciona este modelo ao substituir sua composição axial por um “crescendo dramático”, da direita para a esquerda, culminando na figura do Cristo. As quatro figuras da extremidade direita têm um aspecto bastante calmo e sólido. As personagens do grupo central, por sua vez, encontram-se agitadas e com uma postura mais dinâmica. São Pedro estabelece o limite entre o grupo dos apóstolos e a figura destacada do Cristo, que, formando uma pirâmide com os dois braços abertos, “gains enormous power from His isolation.”¹⁷

É este tipo de composição que Ingres retoma em seu quadro de 1820. Ele conserva a disposição em “crescendo” das personagens, apesar de concentrar a ação, restringindo a cena ao grupo de apóstolos mais próximo do Cristo. Mas Ingres introduz, em sua concepção, um eixo diagonal que percorre toda a extensão da tela - da extremidade inferior direita à superior esquerda -, definido principalmente pela disposição dos braços do Cristo, com o direito abaixado, indicando as chaves nas mãos de São Pedro, e o esquerdo levantado, indicando o ‘reino dos céus’. Estes elementos são ainda reforçados por outros, como a posição ajoelhada de São Pedro, o tratamento retilíneo das pregas de seu manto e o olhar do Cristo, voltado para cima. A articulação de todos estes elementos provoca um deslocamento do ápice da ação, em relação à composição de Rafael, da cabeça para a mão esquerda do Cristo.

Ingres adota ainda outras soluções características da obra de Rafael, como o cenário ao ar livre e o gesto autoritário do Cristo, com o indicador da mão direita estendido. A figura de São Pedro, por sua vez, que na versão

¹⁷Idem. Ib. p. 102.

de 1820 possui uma grande afinidade com a retratada na composição de Rafael, apresenta uma semelhança mais marcada ainda nas versões dos esboços. Também a atitude de São João, com as mãos unidas em sinal de prece, pode ser relacionada, embora a própria personagem de Rafael pareça ter sido, por sua vez, derivada do afresco de Perugino.

Com relação à posição do Cristo, é possível que Ingres tenha se inspirado em outro quadro sobre esse mesmo tema da entrega das chaves, para compor seu personagem. Trata-se da versão que Nicolas Poussin realizou dentro da segunda série que executou sobre os sete sacramentos, entre 1644 e 1648 (**fig. 61**), que hoje se encontra na National Gallery of Scotland, em Edimburgo.

Em sua tela, Poussin opta por uma composição mais próxima da adotada por Perugino, com o Cristo posicionado no centro da cena e os apóstolos dispersos ao seu redor, formando pequenos grupos. Ele reforça ainda mais os intervalos e o ritmo da composição através de um maior espaçamento entre estes grupos. É evidente a preocupação com a fidelidade arqueológica, percebida na caracterização da paisagem, povoada de construções que remetem à antigüidade clássica. As personagens aparecem em posições bastante dinâmicas e é impossível deixar de se perceber uma certa teatralidade em seus gestos, característica das composições do século XVII. Sua figura do Cristo retoma a atitude autoritária de Rafael, com o indicador estirado, porém introduz o eixo diagonal formado pela alternância entre o braço abaixado e o outro levantado. Este, por sua vez, sustenta as chaves, que aparecem bastante destacadas, no alto.

Poussin realizou a segunda série sobre os sete sacramentos sob encomenda de um clérigo francês, Fréart de Chantelou. Depois da morte

deste, foi adquirida pelo duque de Orléans e integrou sua coleção até a Revolução Francesa, quando foi comprada pelo duque de Bridgwater, permanecendo no Reino Unido desde então. Como no caso do cartão de Rafael, é provável que Ingres tenha tomado conhecimento da composição do quadro de Poussin, através de alguma cópia. Na verdade, o fato da posição dos braços do seu Cristo aparecer invertida em relação à do Cristo de Poussin, reforça a possibilidade de que Ingres tenha se baseado em alguma gravura derivada deste quadro para compor sua personagem.

Foucart, na análise que desenvolve sobre *A entrega das chaves a São Pedro* - à qual já nos referimos acima -, chama atenção, no entanto, para o aspecto estático das personagens neste quadro. De fato, as figuras de Ingres apresentam uma rigidez que contrasta com a naturalidade encontrada nas composições de Rafael e, sobretudo, Poussin. Foucart atribui este fato a um “pré-rafaelismo” bastante original de Ingres. “En fait, Ingres réinvente un Raphaël qui, par-delà Masaccio et Giotto, les vrais Préraphaélites selon Ingres, assumerait l’héritage paléo-chrétien.”¹⁸

Com efeito, ao analisarmos a estrutura dos panejamentos do Cristo e de São Pedro constatamos um tal senso de solidez volumétrica que, sem dúvida, remete às criações de Giotto e Masaccio. Ingres deixa expressa sua admiração por este último em uma de suas anotações publicadas por Delaborde: “Le vrai berceau de la peinture a été la Chapelle des Brancacci, dans l’église des Carmes, à Florence.”¹⁹ Foucart vê, em *A entrega das*

¹⁸FOUCART, B. Op. Cit. p. 201.

¹⁹INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 154.

chaves a São Pedro, a tentativa de Ingres de realizar uma “síntese” da pintura de Rafael com sua “verdadeira” ascendência.²⁰

No próximo capítulo, veremos o quanto essas referências foram responsáveis pela originalidade do “primitivismo” de Ingres. Ao adotar a linhagem Pintura bizantina - Giotto - Masaccio - Rafael, Ingres distancia-se da maior parte dos movimentos pré-raphaelitas que lhe foram contemporâneos, que preferiram adotar a genealogia Pintura sienesa do século XIV - Fra Angelico - Perugino.

²⁰FOUCART, B. Op. Cit. p. 201.

Ilustrações referentes a *O Cristo*:

Fig. 46 - J.-A.-D. INGRES - *Cristo em busto*, 80 X 66 cm, 1834, MASP, São Paulo.

Fig. 47 - J.-A.-D. INGRES - *A entrega das chaves a São Pedro*, 280 X 217 cm, 1820-41, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 48 - J.-A.-D. INGRES - *Esboço para A entrega das chaves a São Pedro*, 27,1 X 18,4 cm, assinado: Ingres inv. et Pinxit Roma, 1815 (sic), Louvre, Paris.

Fig. 49 - J.-A.-D. INGRES - *Esboço para A entrega das chaves a São Pedro*, 26 X 19 cm, 1817-18, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 50 - J.-A.-D. INGRES - *Estudo para a cabeça do Cristo*, 50 X 37 cm, 1817-20, Coleção particular, Paris.

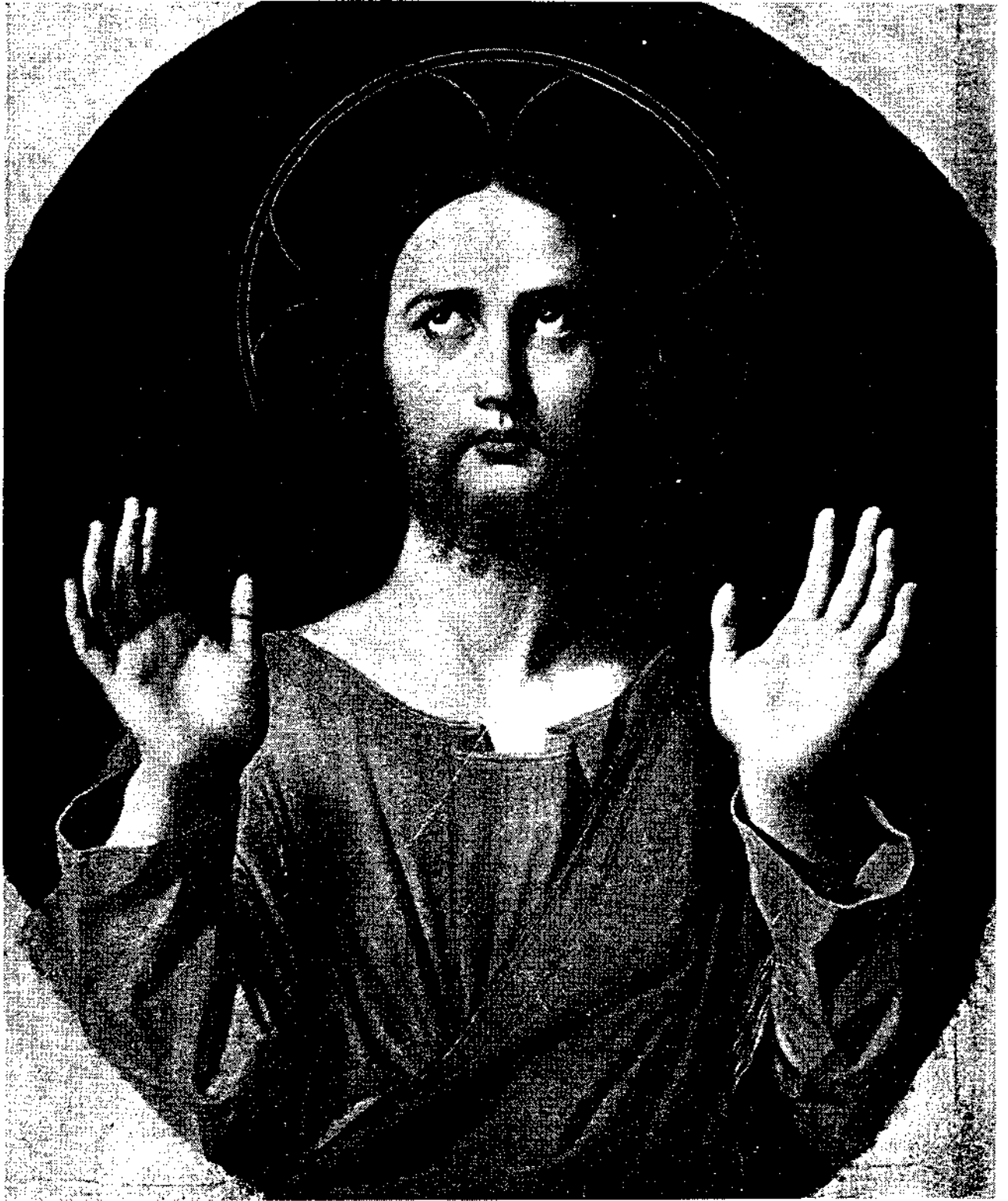
Fig. 51 - J.-A.-D. INGRES - *Estudo para a cabeça de São João*, 38 X 25 cm, 1817-20, Coleção particular, Paris.

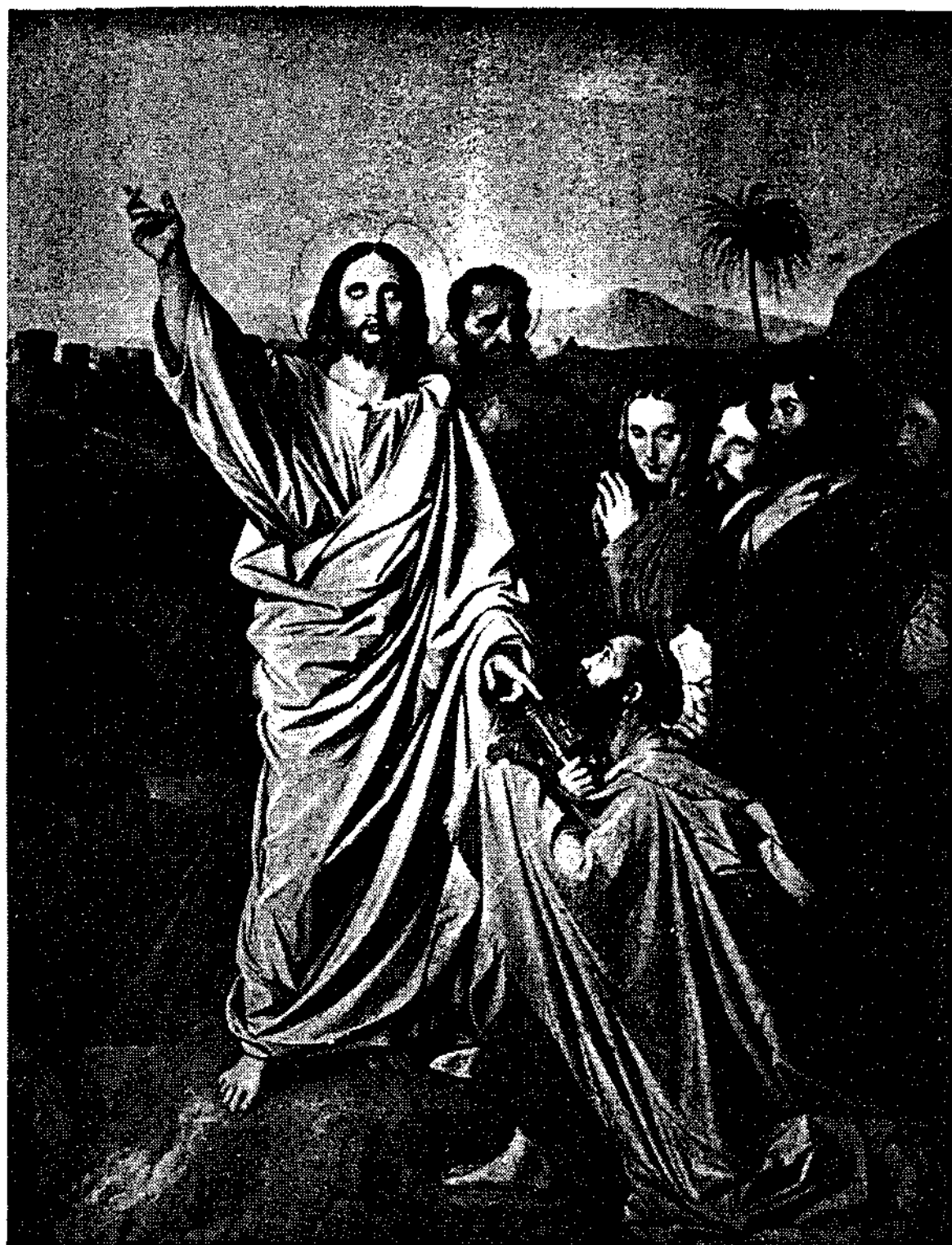
Fig. 52 - J.-A.-D. INGRES - *Estudo para a cabeça de São Mateus*, 55,5 X 46 cm, 1817-20, Louvre, Paris.

Fig. 53 - Jan VAN EYCK - *Cabeça de Cristo como rei dos reis*, 24 X 16 cm, 1440, Coleção Miss J. Swinburne, Newcastle-upon-Tyne.

Fig. 54 - GERARD DAVID - *A transfiguração de Cristo (detalhe)*, 1520, Igreja de Notre Dame, Bruges.

- Fig. 54 - GERARD DAVID - *A transfiguração de Cristo* (detalhe), 1520, Igreja de Notre Dame, Bruges.
- Fig. 55 - Hans MEMLING - *Cristo abençoando*, 38 X 28 cm, 1478, Galeria Knoedler, Nova Iorque.
- Fig. 56 - *Orante* (conhecido como *A senhora velada*), *Cubiculum della 'Velatio'*, final do séc. III, Catacumba de Priscilla, Roma.
- Fig. 57 - *A prece no horto de Getsêmani*, séc. VI, Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, Ravena.
- Fig. 58 - Raffaello SANZIO - *Pasce oves meas*, 345 X 535 cm, 1515, Victoria and Albert Museum, Londres.
- Fig. 59 - Raffaello SANZIO - *Pasce oves meas*, 22,1 X 35,4 cm, 1514-15, Louvre, Paris.
- Fig. 60 - PERUGINO - *A entrega das chaves a São Pedro*, 335 X 550 cm, 1482, Cappella Sistina, Vaticano (Roma).
- Fig. 61 - Nicolas POUSSIN - *A entrega das chaves a São Pedro (A Ordem)*, 117 X 178 cm, 1647, National Gallery of Scotland, Edimburgo.







48



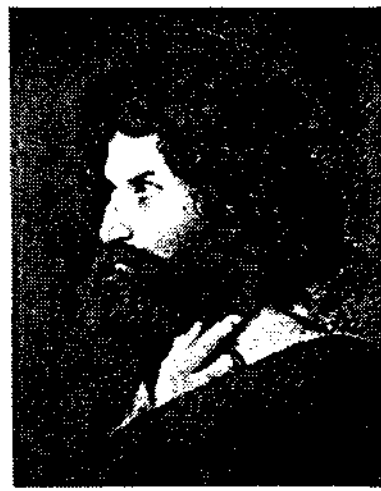
49



50



51



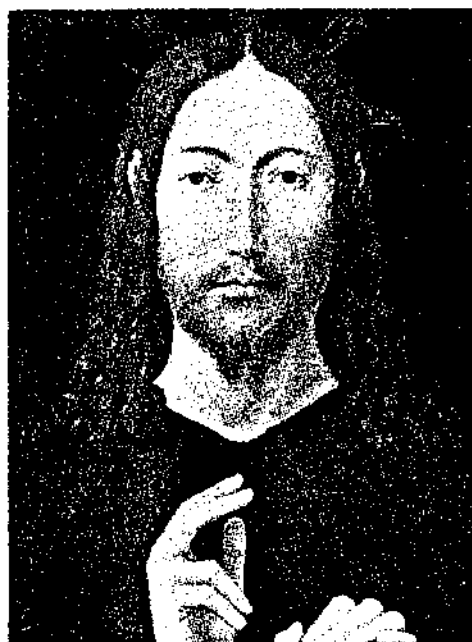
52



53

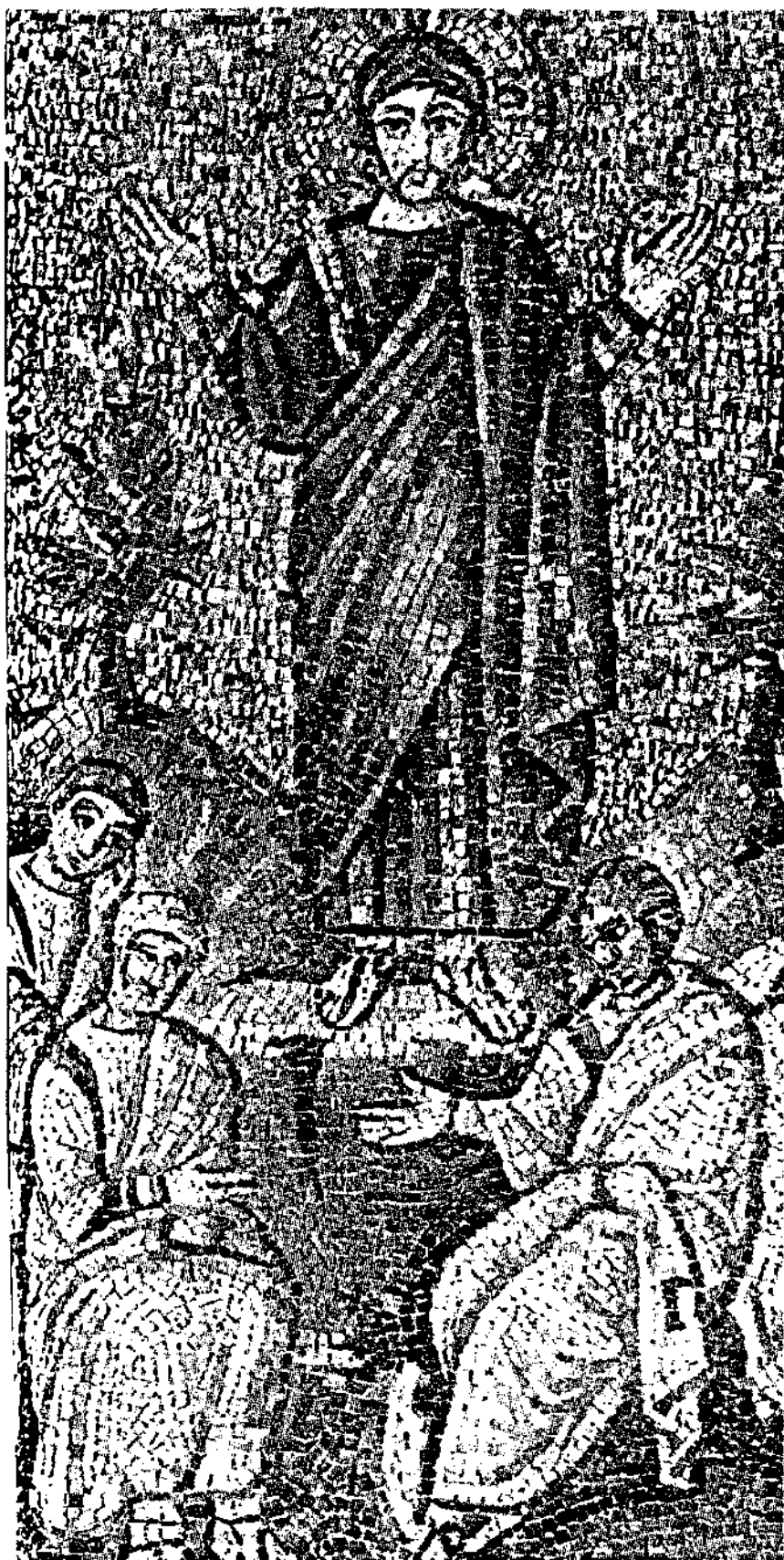


54



55







58



59

**INGRES E A PINTURA RELIGIOSA
DO SÉCULO XIX**

As relações que Ingres manteve com a pintura religiosa do século XIX são complexas e, muitas vezes, contraditórias. Se, por um lado, suas obras de inspiração religiosa constituem uma porção extremamente pequena dentro do conjunto de sua produção pictórica, por outro, foi de seu ateliê parisiense¹ que saiu grande parte dos pintores “especializados” em pintura religiosa - responsáveis por projetos sistemáticos de decoração de igrejas, a partir do começo da década de 1830 - os quais evidenciam, em maior ou menor grau, sua “maneira”.²

A paixão com que sempre defendeu as doutrinas que havia abraçado - “o cuidado com a verdade e a beleza”, “a ciência da composição”, “o respeito pelo desenho”, “a subordinação da côr” e sobretudo “a importância da linha e a importância essencial da calma e da simetria”³ - também foi responsável pela assimilação equivocada deste pintor, por parte dos teóricos cristãos, preocupados em definir os parâmetros de uma arte religiosa em meio às querelas entre coloristas e desenhistas, “clássicos” e “românticos”, durante a primeira metade do século XIX. Na expressão de um destes teóricos, “nous conviendrions volontiers d’un point: c’est que, toutes choses égales, l’école du trait et de la couleur sobre semble plus particulièrement vouée et propre aux oeuvres d’art chrétien. Le christianisme est pur et calme; il est grave et recueilli; il cherche moins à

¹Ingres abriu, no início de 1825, um ateliê na atual rua Visconti, em Paris. Este ateliê funcionou até 1839, permanecendo em atividade, portanto, mesmo depois da partida do pintor para Roma, em 1835.

²Cf. FOUCART, B. 1987. p. 196.

³ROSENTHAL, L. 1987. p. 184.

saisir les âmes qu'à les amener doucement, il les détache sans troubler, sans effort de la terre. Son caractère habituel est l'onction.”⁴

Segundo Rosenthal, as doutrinas de Ingres também conduziam a um certo espiritualismo, “mais ce spiritualisme était tout païen.”⁵Foi a “cumplicidade” surgida entre os “pintores da linha” e a pintura religiosa que parece ter gerado a confusa associação da “Escola de Ingres” com esta última e, para Bruno Foucart, “le phénomène de cette confusion entre la ligne et l'idéal, entre la peinture élevée et la manière d'Ingres est un des faits majeurs de la peinture du XIX siècle.”⁶

O ATELIÊ DE DAVID

Nascido em 1780, Ingres iniciou sua formação artística nos anos da revolução, época em que o jacobinismo empreendia uma violenta campanha de descristianização na França, que culminou com o fechamento de todas as igrejas e a substituição do calendário gregoriano pelo revolucionário. Quando entrou para o ateliê de David, em 1797, já sob o governo do Diretório, Paris vivia um clima de grande efervescência cultural, com a recente chegada de obras da antiguidade romana e do Renascimento italiano, enviadas pelo então general Bonaparte como parte do botim pela derrota da Itália na guerra.

Na verdade, os anos em que a França foi governada pelo Diretório parecem ter sido marcados por uma espécie de *revival* da antiguidade

⁴HUREL, Abade. apud **FOUCART**, B. Op. Cit. p. 195.

⁵ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 192.

⁶FOUCART, B. Op. Cit. p. 196.

clássica, visível em todos os aspectos da sociedade, desde a moda até à política. Delécluze conta que, após os anos do Terror, se por um lado as pessoas respiravam aliviadas por não correr mais o risco de amanhecer sobre o cadafalso, por outro, a precariedade do novo governo, constantemente ocupado em combater alternadamente jacobinos e realistas, gerava incerteza em relação ao futuro. “Dans l’incertitude de ce qui pourrait arriver, on se livrait avec une passion aveugle à tout ce qui pouvait procurer pour le moment des distractions à l’intelligence, à l’esprit, et quelque plaisir aux sens.”⁷ Este clima de alegria pagã era endossado pelo próprio governo que promovia festas oficiais, nos moldes pagãos, com temas tão diversos como a fundação da República, a agricultura e “os velhos”.

Delécluze nos dá um panorama da sociedade destes anos: “Depuis la fin de la terreur, le goût des arts antiques avait remplacé momentanément les sentiments religieux et toutes les distractions sociales et littéraires qui avaient occupé les facultés de l’âme et de l’esprit avant la révolution. C’était comme une représentation du paganisme que la France se donnait. Toutes les classes se confondaient dans les spectacles et au milieu des plaisirs. Dans les jardins publics, les femmes, vêtues à la grecque, allaient faire admirer la grâce et la beauté de leurs formes. [...] Les jours de fêtes, on faisait au Champ-de-Mars des courses à pied, à cheval et en chars, le tout à la grecque. Dans les cérémonies publiques, on apercevait des grands prêtres en façon de Calchas, des canéphores comme sur les frises du Parthénon, et plus d’une fois j’ai vu brûler, dans les grands carrés des Champs-Élysées, de la poix-résine au lieu d’encens, devant un temple de carton copié d’après ceux de Poestum. Alors toutes les classes de la société,

⁷DELÉCLUZE, E.J. 1983. p. 181.

confundues, se promenaient, riraient, dansaient ensemble sous les auspices de la seule aristocratie véritable que l'on reconnût pour le moment en France, la beauté.”⁸

O próprio David, que anos antes havia celebrado as virtudes da antiga República romana e os mártires jacobinos da Revolução em telas como o *Brutus* (1789) e *A morte de Marat* (1793), não permaneceu indiferente aos novos tempos. Após um período passado no cárcere, condenado por suas ligações com Robespierre, David foi anistiado pelo Diretório e retornou ao trabalho em seu ateliê com o projeto de um novo quadro, *O rapto das sabinas*, que segundo ele, seria “mais grego”: “J’ai entrepris de faire une chose toute nouvelle; je veux ramener l’art aux principes que l’on suivait chez les Grecs. En faisant les *Horaces* et le *Brutus* j’étais encore sous l’influence romaine. Mais, messieurs, sans les Grecs, les Romaines n’eussent été que des barbares en fait d’art. C’est donc à la source qu’il faut remonter, et c’est ce que je tente de faire en ce moment.”⁹

Este foi o momento também em que o jovem Ingres ingressou no ateliê de David, época na qual, segundo Delécluze, referindo-se a toda esta geração de discípulos do pintor das *Sabinas*¹⁰, “tous les principes sur lesquels repose l’art qu’ils désiraient apprendre furent remis en question par le maître même qui devait les diriger.”¹¹

David passou a aconselhar seus discípulos, no sentido de se orientarem pelas obras de arte da antiguidade grega, particularmente por

⁸Idem. Ib. pp. 429-430.

⁹DAVID, J.-L. apud DELÉCLUZE, E.J. Op. Cit. p. 61.

¹⁰Delécluze ingressou no ateliê de David no mesmo ano que Ingres.

¹¹DELÉCLUZE, E.J. Op. Cit. p. 89.

aquelas cujo estilo fosse anterior ao de Fídias¹²; e “vantaît particulièrement le naturel et l’élégance du trait des figures peintes sur vases dits étrusques.”¹³

Estas recomendações não deixaram - como observou Delécluze - de “produzir seus frutos”. Um grupo de alunos, empolgados com as declarações do mestre, foram além e concluíram que David não havia senão “entrevisto” o caminho a seguir, e que era preciso alterar radicalmente os princípios sobre os quais se apoiava o exercício das artes.

Estes jovens dissidentes constituíram uma verdadeira seita, apelidada por seus colegas de nomes diversos, tais como *Penseurs*, *Barbus* ou *Primitifs*. Segundo eles, “tout ce qui avait été fait depuis Phidias était ‘maniéré’, faux, théâtral, affreux, ignoble”¹⁴ e que “quant à la pratique, on ne devait viser qu’à exprimer la plus haute beauté.”¹⁵ Malgrado o extremismo arcaizante destas concepções, é preciso assinalar que esta seita foi apenas o fenômeno mais radical produzido por uma sociedade que estava toda orientada em direção à antigüidade.

Na verdade, todo o grupo girava em torno de seu líder, Maurice Quai, que percebemos pelo relato de Delécluze que devia se tratar de alguém com um grande carisma e uma personalidade muito forte. As aspirações deste jovem, que na época contava entre dezoito e vinte anos, eram bem mais altas que apenas revolucionar a pintura do período. Sua intenção era simplesmente a de reformar a sociedade, dando “un but pratique et sérieux à l’art. [...] Quant aux pensées dont nous autres réformateurs devons

¹²Cf. Idem. Ib. p. 89.

¹³Idem. Ib. p. 71.

¹⁴Idem. Ib. p. 72.

continuellement entretenir nos esprits et notre coeur, nous ne saurions les puiser à des sources trop *primitives* e trop pures. C'est dans Homère, puis dans Ossian, mais surtout dans la Bible; c'est dans les scènes et les peintures des peuples primitifs au milieu desquels ces livres ont été écrits, que nous trouverons de quoi régénérer notre âme et notre esprit, et donner un noble emploi à nos talents, quand ils seront perfectionnés.”¹⁶

Para demonstrar que suas ambições não se restringiam ao campo das artes, Maurice Quaï passou a usar uma “vasta túnica branca” e um “amplo manto azul”, deixando também sua barba crescer, tudo à “maneira” antiga, procurando assim denunciar, pelo contraste, a “feiúra” e a “mesquinha” dos trajes dos “estúpidos burgueses”.¹⁷

O idealismo exagerado de Maurice e seus seguidores, combinado com suas utopias humanitárias, acabou por produzir um clima de completa anarquia dentro do ateliê de David. Acabaram sendo expulsos pelo mestre após criticarem publicamente o estilo de sua tela das *Sabinas* - ainda em execução - como muito “moderno”.

Antes disso, porém, Maurice Quaï protagonizou uma passagem curiosa, que, se de um lado nos demonstra o ecletismo de suas fontes, de outro nos dá uma boa medida da situação do cristianismo, neste momento, na França. Delécluze situa esta passagem em 1797, “alors que la religion était encore l’object de la dérision publique, avant que Bonaparte eût rouvert les églises. Les idées de Voltaire avaient tellement été répandues d’ailleurs pendant la révolution, que parmi les élèves de l’école, si on ne

¹⁵Idem. Ib. p. 72.

¹⁶Idem. Ib. p. 91.

¹⁷Cf. Idem. Ib. p. 90.

regardait pas comme un crime de parler favorablement du christianisme, c'était au moins un ridicule dont personne n'aurait osé se couvrir.”¹⁸ Ocorreu, então, que um aluno de David estava contando para alguns colegas - entre eles Maurice - uma piada na qual citava o nome de Jesus. Na segunda vez que o aluno pronunciou este nome, Maurice, com os olhos inflamados, mandou que se calasse. Como todos à volta ficassem atônitos com a situação, esperando uma justificativa para a grosseria, Maurice disse: “Belle invention vraiment, que de prendre Jésus-Christ pour sujet de plaisanterie! Vous n'avez donc jamais lu l'Évangile, tous tant que vous êtes? L'Évangile! c'est plus beau qu'Homère, qu'Ossian! [...] Cherchez donc des sujets de tableaux plus grands, plus sublimes que ceux-là!”¹⁹

Delécluze afirma que, se a defesa que Maurice fez de Cristo não foi suficiente para inspirar devoção religiosa entre os alunos de David, sua coragem serviu ao menos para assegurar a liberdade de consciência e para “découvrir à des jeunes artistes une source de beautés nouvelles au moins pour eux”²⁰

É difícil avaliar o grau de influência que Maurice Quai e seus seguidores possam ter exercido sobre a formação de Ingres. A personalidade forte deste artista, aliada à falta de interesse que sempre demonstrou por assuntos que não dissessem respeito ao estudo das artes, parecem tê-lo mantido afastado de uma relação direta com estes “reformadores”: “Dans l'école, il [Ingres] était un des plus studieux, et cette disposition, jointe à la gravité de son caractère et au défaut de cet

¹⁸Idem. Ib. p. 77.

¹⁹Idem. Ib. p. 78.

²⁰Idem. Ib. p. 79.

éclat de pensée que l'on appelle esprit en France, fut cause qu'il prit très-peu de part à toutes les folies turbulentes qui avaient lieu autour de lui".²¹

Entretanto, se não nos parece possível reconhecer uma influência direta desta seita sobre Ingres, Delécluze afirma que todo o meio artístico parisiense - a começar pelo próprio David - sentiu os reflexos das opiniões de Maurice Quai, sobretudo em relação à revalorização da pintura dos primitivos italianos.

David, que neste momento se dedicava ao projeto de seu novo quadro, *Leônidas nas Termópilas*, acolheu como fonte de inspiração para este trabalho, ao lado da estatuária clássica, as obras de "velhos mestres modernos", tais como Giotto, Fra-Angelico e Perugino. Nesta ocasião, chegou a declarar - segundo Delécluze, que faz questão de esclarecer que o velho jacobino era avesso a ironias - que "en parlant des peintures sacrées des maîtres antérieurs à Raphaël, il lui est arrivé de reconnaître que ces premiers artistes devaient aux sujets qu'ils ont traités une bonne partie de la grandeur et de la majesté qu'ils ont imprimée à leurs ouvrages."²²

Parece-nos evidente que os anos que Ingres passou no ateliê de David foram de inflexão no terreno das referências artísticas adotadas por esta escola. Um processo de abertura para a pintura dos primitivos italianos se fez sentir, não apenas com a valorização de seus aspectos formais, mas também com o reconhecimento do papel desempenhado pelos temas religiosos nestas obras.

O contato de Ingres com estas tendências arcaizantes numa fase de aprendizado técnico, certamente afetou a formação de seu estilo. Embora

²¹Idem. Ib. p. 84.

²²Idem. Ib. p. 219.

seus desenhos deste período façam muito mais referência a obras da antigüidade clássica (fig. 62) e à pintura do século XVI (figs. 63 e 64), sobretudo Rafael (fig. 65), alguns quadros de um período imediatamente posterior, como o *Napoleão I sobre o trono imperial* (fig. 66, relacionado também no segundo capítulo), podem nos dar uma boa medida do alcance desta influência. Realizada em 1806, esta obra chocou os contemporâneos do pintor pelo rigor formal e pela precisão dos detalhes, características que os levaram a acusar Ingres de querer recuperar o estilo de Jan van Eyck. Uma cópia de um díptico bizantino (fig. 67), realizada por Ingres como parte dos estudos preparatórios para o quadro²³, nos dá, entretanto, uma idéia bem mais precisa do tipo de fonte utilizada para esta obra.

OS NAZARENOS

A partir de 1806, Ingres viveu em Roma, primeiro como bolsista da Académie de France e depois por sua própria conta, vivendo principalmente de seu trabalho como retratista. Nesta cidade, ele travou contato, a partir de 1810, com os Nazarenos, um grupo de jovens pintores alemães que pretendiam revolucionar o exercício das artes.

A história dos Nazarenos começa alguns anos antes, em Viena, quando alguns estudantes da Academia de Belas Artes resolveram se insurgir contra a sistematicidade do ensino desta instituição, fundando, em 1809, uma “irmandade” de pintores, a Confraria de São Lucas. Esta associação não tinha nenhum programa definido e seu modelo eram as

²³Cf. VIGNE, G. 1995. p. 497.

antigas sociedades monacais da Idade Média, em que todos se auxiliavam mutuamente, “fraternalmente”.

No plano teórico, os líderes deste movimento foram estimulados principalmente pelas teorias estéticas de W. H. Wackenroder - que pregava uma reação “nacional” ao neoclassicismo “cosmopolita” de Winckelmann e Mengs - e Friedrich Schlegel, que propunha um “renascimento cristão” como alternativa ao racionalismo neoclássico. Ambos estavam interessados em combater uma estética que consideravam demasiado intelectualista em nome de expressões artísticas que fossem populares.

A confluência dessas correntes de pensamento apontava em direção ao passado medieval e católico da Alemanha.²⁴ E foi esta a base teórica sobre a qual se formou a Confraria de São Lucas. Mas, segundo Focillon, “Il est remarquable que l’esthétique préraphaélite, telle que l’avait suggérée dans son principe Frédéric Schlegel, aboutisse à une expression catholique et romaine bien plus qu’allemande. [...] Rome est le foyer de la pensée nazaréenne. [...] L’effort du génie allemand pour se fixer et pour se développer en conformité avec ses aspirations est, une fois de plus, dévié, malgré une émouvante dépense de vertus.”²⁵

Desta forma, o núcleo da Confraria de São Lucas transferiu-se para Roma. Com a autorização dos dirigentes da ocupação francesa, os jovens alemães instalaram-se no antigo convento abandonado de Sant’Isidoro sul Pincio, dando aí forma a seu projeto de uma comunidade nos moldes medievais. Sua intenção era viver como os antigos mestres do *Quattrocento* - isolados do mundo contemporâneo - e assim meditar sobre sua arte, com

²⁴Cf. FOCILLON, H. 1991. p. 106.

²⁵Idem. Ib. p. 106.

devoção, para, desta forma, produzir uma pintura que fosse ingênua e pura de coração, que fosse expressão da mais alta espiritualidade.

Em suas meditações, continuaram guiando-se pelas idéias de Schlegel, segundo as quais, as artes figurativas deveriam receber suas idéias da poesia, para assim “elevar-se acima da realidade imediata”. Caberia à poesia o papel de “mãe de todas as artes”, sem a qual as outras correriam o risco de inclinar-se em direção ao naturalismo ou tornar-se “arte da necessidade”, ou seja, artesanato. Schlegel também considerava que, de todas as artes plásticas, a que mais se aproximava da poesia era a pintura, por ser a mais desvinculada das necessidades materiais e, justamente por isso, por manter uma relação mais direta com o espírito, deveria ser considerada “arte divina”.²⁶ A partir do estudo destas teorias, os membros da Confraria de São Lucas deduziram que as palavras teriam para a poesia, a importância que as formas e as cores teriam para a pintura e que, através do estudo da natureza, seria possível “captar através do próprio espírito de observação, sobretudo mental, o mundo e traduzi-lo em cores e formas.”²⁷ Como apontou Gianna Piantoni, esta prática encontraria correspondência no desenvolvimento da arte toscana do *quattrocento*, especificamente em sua raiz neo-platônica.²⁸ Esta identificação é sinteticamente expressa numa frase de um dos Nazarenos, Franz Pforr: “Cada um de nós andava por sua estrada sem imitar os outros... E assim descobrimos que progredir significava, no fundo, distanciar-se sempre mais dos princípios da

²⁶Cf. PIANTONI, G. *Considerazioni su alcuni aspetti della teoria Nazarena*. in CATÁLOGO 1981 pp.30-32.

²⁷VEIT, Ph. apud PIANTONI, Op. Cit. p.33.

²⁸PIANTONI, G. Op. Cit. p.36.

Academia e, ao mesmo tempo, avizinhar-se sempre mais da maneira dos mestres antigos.”²⁹

Assim como os *Penseurs* franceses haviam expresso através das túnicas gregas e da barba comprida sua militância “arcaicista”, também estes pintores alemães expressavam através de suas roupas simples, de seus cabelos compridos - razão pela qual foram apelidados Nazarenos - e de seu estilo de vida monacal, sua identidade “primitivista”. Interessante notar aqui como este tipo de comportamento já apresenta uma visível sintonia com a sensibilidade romântica, que iria se espalhar por toda a Europa nos anos seguintes.

Mas Focillon lembra que, mesmo com toda a boa fé do mundo, não é possível tornar-se *naïf*. “Ces coeurs vaillants se plongeaient dans la poésie d’une vie toute chrétienne pour retrouver le secret de Pérugin, et nous savons que ce grand peintre religieux était suspect d’indifférence en matière de foi.”³⁰ O resultado prático dos esforços dos Nazarenos para a renovação da arte foi a produção de “pastiches” (figs. 68, 69 e 70). Focillon chama suas composições de “plus vieillottes que vraiment archaïques. [...] Images d’une douceur benoîte, édifiante, où l’adresse du pastiche se mêle à la pureté de l’effusion.”³¹

Focillon reconhece uma contribuição efetiva dos Nazarenos no campo técnico, por seus esforços no sentido de tentar “renovar” a pintura afresco, restituindo à arte cristã sua verdadeira linguagem e renunciando, de forma “imperfeita”, algumas “boas obras” de alunos de Ingres. Entretanto,

²⁹PFORR, F. apud PIANTONI, Op. Cit. p.19.

³⁰FOCILLON, H. Op. Cit. p.107

³¹Idem. Ib. p.108.

acredita que, ao se dedicarem demais a considerações estéticas - e mesmo éticas -, estes artistas acabaram se perdendo em exercícios intelectuais semelhantes aos que queriam combater e terminaram afastando-se das preocupações inerentes ao exercício próprio das artes. “Passionnément idéalistes, toujours précédés d’une mystique, ils ne considèrent l’art de peindre que comme un moyen de la pensée.” [...] Le préraphaélisme, réaction contre le néo-classicisme, ne fait que renchérir sur son idéalité.”³²

É neste ponto que, segundo Focillon, o caminho dos Nazarenos se distancia daquele percorrido por Ingres. Para esse autor, o pintor francês também admirava a pintura dos antigos mestres italianos, mas sobretudo por suas características “formais”; por apresentarem uma grande afinidade com o “estilo” que Ingres buscava desenvolver.

Focillon diz que a intenção de Ingres era conseguir dar à pintura baseada no desenho um caráter “expressionista” impossível de ser alcançado através das doutrinas davidianas.³³ Para isto, teve que se dedicar à procura de outros modelos, que fornecessem uma alternativa ao estilo “congelado” de David. Foi desta forma que, após já ter tomado contato no ateliê de David com as pinturas de vasos gregos e com as ilustrações contemporâneas de Flaxman, Ingres encontrou na Itália o exemplo dos primitivos. “Les primitifs, à ses yeux, étaient moins des maîtres de naïveté et d’effusion que des poètes de la forme expressive. Après les peintures de vases, il les aima, non pour courir d’un archaïsme à l’autre, mais par besoin, si l’on peut dire, par réaction contre les rigueurs d’un style faux et

³²Idem. Ib. p.112.

³³Cf. Idem. Ib. p. 200.

glacé, du dessin le plus inexpressif et le plus morne.”³⁴ O próprio Ingres parece confirmar as palavras de Focillon em uma de suas anotações publicadas postumamente por Delaborde: “L’expression, partie essentielle de l’art, est donc intimement liée à la forme.”³⁵

Na verdade, esta inclinação de Ingres para a “expressividade” no desenho já havia sido notada por seus companheiros - e até mesmo pelo mestre -, desde seus primeiros tempos, no ateliê de David. É o que deduzimos pelo relato de Delécluze, no qual o autor aponta uma certa “exageração” no estilo do colega: “Tout ce qui caractérise aujourd’hui le talent de cet artiste [Ingres], la finesse du contour, le sentiment vrai et profond de la forme et un modelé d’une justesse et d’une fermeté extraordinaires; toutes ces qualités se faisant déjà remarquer dans ses premiers essais. Ce mérite n’échappa aux yeux de personne, et quoique plusieurs de ses camarades et David lui-même signalassent une disposition à l’exagération dans ses études, tout le monde cependant fut frappé de ses grandes dispositions et reconnut même son talent.”³⁶

Focillon diz que os primitivos passaram a exercer para Ingres o papel de novos mestres, capazes de suprir-lhe as deficiências de sua formação neoclássica. “Pour restituer à la forme la qualité subtile de la modulation par la ligne, et aussi cette fermeté, ce ressenti, cette poésie graphique que nous appelons le caractère et qui est l’accent de la vie, sans la chiffonner,

³⁴Idem. Ib. p. 202. Jean Alazard também se refere a esta “qualidade expressiva” do desenho de Ingres e também a relaciona com o estudo dos primitivos italianos. Cf. **ALAZARD**, Jean. *Ce que J.-D. Ingres doit aux primitifs italiens*. in “Gazette des beaux arts” XVI, 1936.

³⁵**INGRES**, J.-A.-D. apud **DELABORDE**, H. 1870. p. 127.

³⁶**DELÉCLUZE**, E.J. Op. Cit. p. 85.

sans tomber au pittoresque et au pointu, mais en lui conservant son ampleur, Ingres étudia longtemps les maîtres de la vieille Italie.³⁷

É importante notar, entretanto, que, se de um lado ele estudou os primitivos como exemplos capazes de ajudá-lo a desenvolver seu próprio estilo, de outro, sua relação com o mundo natural sempre foi muito mais direta. Ingres não se utilizava de elementos da natureza para “criar” composições, como os Nazarenos; o próprio objeto a ser representado é que lhe era oferecido pela natureza. Esta é outra diferença fundamental entre Ingres e o grupo de pré-rafaelitas alemães. “Overbeck eût cru commettre une impiété, renier sa foi, en travaillant d’après le modèle vivant. [...] C’était pour les Nazaréens moins un souci de fidélité au réel que la volonté d’un travail précieux, parfaitement agréable au Seigneur.”³⁸

Ingres, por sua vez, expressou em uma nota sua opinião sobre este assunto: “C’est dans la nature qu’on peut trouver cette beauté qui fait le grand object de la peinture; c’est là qu’on doit la chercher, nulle part ailleurs. Il est aussi impossible de se former l’idée d’une beauté à part, d’une beauté supérieure à celle qu’offre la nature, qu’il l’est de concevoir un sixième sens. Nous sommes obligés d’établir toutes nos idées, jusqu’à celle de l’Olympe et de ses divins habitants, sur des objets purement terrestres. Toute la grande étude de l’art est donc d’apprendre à imiter ces objets.”³⁹

Focillon aponta esta ligação de Ingres com a natureza, chegando a afirmar que “cette passion du vrai, cette volonté de s’y tenir, cette force

³⁷FOCILLON, H. Op. Cit. p. 198.

³⁸Idem. Ib. p. 108.

³⁹INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 113.

d'écriture, cette aptitude à saisir le caractère, c'est le don propre, c'est la vertu du maître."⁴⁰

Daniel Ternois reforça esta visão, citando uma frase do próprio Ingres: "L'art n'est jamais à un aussi haut degré de perfection que lorsqu'il ressemble si fort à la nature qu'on peut le prendre pour la nature elle-même; [...] le style c'est la nature."⁴¹ Para Ternois, a cópia *d'après nature* é fundamental para este pintor. A "estilização" das formas que ele realiza em suas composições obedece a um processo de "metamorfose": "Il observe bien, mais copie sans interpréter. [...] L'élaboration, la simplification, la stylisation, n'interviennent qu'à un second stade; ce sont pour lui deux opérations distinctes et successives."⁴²

É neste ponto que o "expressionismo" de Ingres encontra seu "naturalismo". O primeiro nada mais é que um processo de "destaque" do que é essencial - ou "essencialmente belo" - nas formas naturais de um objeto. Este "destaque" a que nos referimos, os contemporâneos de Ingres chamavam *caractère*. Tal como definido por Delaborde, o *caractère* é "l'expression accentuée d'une manière d'être individuelle, de la physionomie spéciale des choses et de la vie qui leur appartient. [...] Le caractère, dans le domaine de l'imitation, est ce qui met en relief et précise la signification essentielle, les conditions distinctives d'une forme, d'un ton, d'un fait pittoresque quelconque, même indépendamment de l'expression régulière et de la beauté proprement dite."⁴³ A expressão do

⁴⁰FOCILLON, H. Op. Cit. p. 198.

⁴¹INGRES, J.-A.-D. apud TERNOIS, D. *Monsieur Ingres, "peintre d'histoire"* in CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. 1984. p. 8.

⁴²TERNOIS, D. Op. Cit. p. 7.

⁴³DELABORDE, H. Op. Cit. p. 73.

caractère está na base do processo de estilização a que Ingres submetia a natureza: “Pour exprimer le caractère, une certaine exagération est permise, nécessaire même quelquefois, mais surtout là où il s’agit de dégager et de faire saillir un élément du beau.”⁴⁴

É isto que Ingres identificava nos primitivos, esta forma de expressar o belo destacando-o da natureza: “Il faut trouver le secret du beau par le vrai. Les anciens n’ont pas créé, ils n’ont pas fait: ils ont reconnu.”⁴⁵ “Les anciens ont affecté de séparer tous les objets dans leurs tableaux. [...] Cette règle d’espacer les objets en peinture et dans les bas-reliefs tenait au désir d’exprimer pleinement la beauté et de la montrer dans les développements des lignes.”⁴⁶

Percebemos, assim, como a “estilização” de Ingres nada tem em comum com a “idealização” dos Nazarenos. No caso destes, “l’élément abstrait domine l’élément concret, la mystique, même effusive et sincère, dévore la vie. Voilà le point où la doctrine d’Overbeck se sépare du préraphaélisme d’Ingres. L’un est de l’ordre transcendant, l’autre est de l’ordre de la peinture.”⁴⁷

Se a ascendência dos Nazarenos sobre Ingres parece, entretanto, ter sido praticamente irrelevante em relação à descoberta e ao tipo de intercâmbio mantido com a pintura dos primitivos italianos, isso não significa necessariamente que o contato que tiveram em Roma não tenha sido fecundo em outros campos - talvez não tão diretamente ligados ao

⁴⁴INGRES, J.-A.-D. apud TERNOIS, Op. Cit. p. 8.

⁴⁵INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 117.

⁴⁶INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 152.

⁴⁷FOCILLON, H. Op. Cit. p. 105.

exercício das artes. Com efeito, a seriedade do temperamento de Ingres, sua inclinação para o recolhimento e o estudo - características a que já nos referimos acima -, apresentam uma evidente afinidade com o “estilo de vida” adotado pelos Nazarenos. É possível que o sentimento de devoção demonstrado por estes pintores - sentimento, a bem da verdade, bastante confuso, oscilando entre devoção à arte e à religião católica - tenha causado alguma impressão sobre o “pagão” Ingres. É o que podemos deduzir ao examinar uma de suas anotações publicadas por Delaborde, à qual este discípulo fez questão de juntar uma nota datando-a de 1813: “Toutes les religieuses paraissent belles, et je suis sûr par expérience qu’il n’y a point d’ornement artificiel ou de parure étudiée qui puisse causer la moitié de l’impression que produit le simple et modeste habit d’une religieuse ou d’un moine. J’ai souvent aussi remarqué, j’ai souvent admiré dans les églises les sentiments d’affection et d’amour qui animent les visages des personnes pieuses. La dévotion qu’elles ressentent devant les madones ou devant les saints préférés doit être extrêmement satisfaisante pour le coeur. J’avoue que j’envie leur état. Je maudis au fond de moi-même cette philosophie qui, avec toute sa froideur et ses triomphes insipides, nous laisse dans une espèce d’apathie stoïque et anéantit en nous les plus douces émotions. En tout cas, quelles ressources pour l’art que l’étude et l’imitation de ces dehors de la paix et de la sérénité intérieures! Il y a là à la fois une consolation à donner à l’âme, un exemple fortifiant à lui offrir, et, au point de vue du beau, un admirable spectacle à fournir au regard.”⁴⁸

⁴⁸INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 128.

O desenho de uma freira ajoelhada (**fig. 71**), realizado por Ingres nestes anos, parece ilustrar esta frase e confirmar que, de algum modo, ele foi tocado pelo exemplo de piedade dos Nazarenos.

Foucart prefere atribuir esta reflexão de Ingres ao clima de devoção que existia de forma geral em Roma. Para ele, o pintor sublinha através desta frase “tout ce que la fréquentation des églises et les manifestations de la piété romaine pouvaient apporter à des artistes vivant à Rome.”⁴⁹ Ele também atribui a este fenômeno o tema do único quadro ligado ao universo religioso que Ingres realizou neste período - além de *A entrega das chaves a São Pedro* -, a primeira versão de *A capela Sixtina* (**fig. 72**).

Preferimos ver neste quadro - feito sob encomenda para Charles Marcotte, um alto funcionário da administração francesa e amigo do pintor - mais o resultado de uma fascinação com a solenidade e a pompa da corte pontifical do que a manifestação de algum tipo de sensibilidade religiosa. Quando nos lembramos da tensão que marcava as relações entre Pio VII e Napoleão naqueles anos, o quadro de Ingres parece oferecer um curioso contraposto às obras de temática imperial realizadas por David no mesmo período, - *A sagração de Napoleão* (1810) ou *A distribuição das Águias* (1811).

A PINTURA RELIGIOSA FRANCESA A PARTIR DE 1815

Em 1820, Ingres mudou-se para Florença. Este também foi o ano em que ele recebeu sua primeira encomenda oficial do novo governo da Restauração, um quadro com tema religioso que iria mudar sua vida,

levando-o de volta à França por um conturbado período de dez anos. Trata-se de *O voto de Luís XIII*, sobre o qual já discorreremos no segundo capítulo. Mas qual era a situação da pintura religiosa na França nestes anos?

Georges Brunel diz que após a Revolução ter fechado as igrejas, dispersando seu mobiliário e decoração, seu controle passou para as mãos do Estado. Ao negociar o Concordato, em 1801, Napoleão devolveu aos edifícios sua função, mas conservou sua propriedade, atribuindo aos cultos o estatuto de “seviços públicos”. Desta forma, a Igreja perdia completamente sua autonomia, passando a depender, jurídica e financeiramente, do poder estatal, o qual assumiu, entre outras coisas, a responsabilidade pela compra ou encomenda das obras de arte religiosas.

Quanto aos quadros de devoção privada que “floresceram” nos séculos XVII e XVIII, Brunel diz que sua existência no século XIX passou a ser “marginal”. “La peinture religieuse est, au XIX^e siècle, une partie de la grande peinture, ou, si l’on veut, de la peinture officielle.”⁵⁰

Durante a Restauração, o processo de decoração das igrejas iniciado por Napoleão ganhou força, principalmente em Paris, onde o prefeito, conde de Chabrol, concebeu um “programa de longo prazo” para este fim. No período napoleônico, as obras de arte religiosa eram geralmente compradas nos Salões por políticos ligados às administrações municipais - ou regionais, no caso de Paris - e enviadas em seguida às suas respectivas paróquias. Com seu programa, Chabrol passou a encomendar os quadros diretamente aos pintores, controlando, desta forma, tema, estilo e destinação das obras.

⁴⁹FOUCART, B. Op. Cit. p. 197.

⁵⁰BRUNEL, G. *La peinture religieuse: art officiel et art sacré*. in CATÁLOGO 1995. p. 46.

Chabrol tinha como “conselheiro artístico” Quatremère de Quincy, conhecido teórico do neoclassicismo e secretário vitalício da Académie de Beaux-Arts, ligada ao Institut de France. Pode-se imaginar, como resultado desta associação, que a maioria das encomendas deste período tenha sido feita a pintores ligados à Académie, cujos estilos remetiam, em maior ou menor grau, à “maneira” de David. Brunel diz que “c’est le cas de beaucoup, assurément pas de tous.”⁵¹

Acontece que muitos dos herdeiros do davidismo já haviam introduzido “novidades” nesta tradição, como a incorporação de elementos pitorescos e populares; convém lembrar que o próprio gênero *troubadour* surgiu no ambiente neoclássico. Assim, ao lado de quadros como *Santo Estêvão pregando o evangelho*, de Abel de Pujol (fig. 73) - exemplo da ortodoxia neoclássica -, vemos encomendas como *O casamento da Virgem* de Caminade (fig. 74) e *Santa Genoveva socorrendo os habitantes de Paris*, de Schnetz (fig. 75), obras que denotam um certo “ecletismo” de referências iconográficas.

Não podemos nos esquecer, porém, que estes eram os anos em que as chamadas tendências “românticas” estavam se difundindo, gerando grandes escândalos e conquistando muitos adeptos. Jovens artistas abandonavam o ensino acadêmico para dedicar-se ao estudo das obras dos grandes mestres do passado, diretamente nos museus. Alguns pintores desta geração conseguiram impor seu talento em meio aos ataques de teóricos e artistas ligados à Académie. Delacroix soube demonstrar, com suas grandes composições, a possibilidade de se realizar uma pintura de grande gênero que pudesse emocionar o espectador, pela adoção de uma paleta mais rica e

⁵¹Idem. Ib. p. 53.

pela incorporação de elementos de maior dramaticidade. Depois de algum tempo, estes artistas conquistaram seu espaço junto aos meios oficiais. Em 1824, Delacroix recebeu do conde de Chabrol a encomenda de um quadro para a decoração de uma igreja parisiense - *Cristo no Jardim das Oliveiras* (fig. 76).

Brunel diz que a principal característica deste período, é a inexistência de pintores “especializados” em temas religiosos. “Le caractère interchangeable du tableau de musée et du tableau d’église est rendu manifeste par la pratique des échanges.”⁵² Brunel cita diversos exemplos de quadros encomendados para decorar igrejas e enviados a museus poucos anos depois. “Il est très clair que la peinture religieuse n’est conçue que comme un cas particulier de la peinture de grand genre et l’église comme un prolongement du musée.”⁵³

Essa era a situação da arte religiosa na França, quando Ingres retornou da Itália para expor seu *Voto de Luís XIII* no Salon de 1824. Já nos referimos, no segundo capítulo, ao enorme sucesso alcançado por esta obra em sua exposição. No fechamento do Salon, em janeiro de 1825, Ingres recebeu das mãos de Carlos X a cruz da Legião de Honra. Em junho do mesmo ano o pintor foi eleito membro da Académie de Beaux-Arts. Em meio às homenagens, Ingres abriu um ateliê onde reuniu alguns jovens a quem pretendia transmitir sua experiência e as doutrinas da “boa pintura”. Em 1829, ele também foi nomeado professor - de desenho - da École des Beaux-Arts, ligada à Académie.

⁵²Idem. Ib. p. 55.

⁵³Idem. Ib. p. 55.



60



61

Com este “respaldo oficial”, Ingres posicionou-se imediatamente ao lado daqueles que pretendiam defender a pintura francesa das novidades românticas. Rosenthal comenta as razões deste “combate” e o caminho que ele tomou:

“Le Romantisme heurtait quelquesunes des tendances les plus essentielles de l’esprit français. Ces tendances contrariées s’unirent pour le combattre. Il avait ruiné la tyrannie des règles et défendu la liberté individuelle. [...] Le Romantisme avait opposé le sentiment à la raison. L’esprit français logique, raisonnable, raisonneur, réclama des mérites susceptibles d’être démontrés et contrôlés. On se refusa à admettre qu’une originalité brillante pût se produire par des moyens personnels et l’on exigea, de l’artiste, un dessin correct, c’est-à-dire conforme au langage traditionnel. [...]

La vie et le mouvement, que le Romantisme avait préconisés (sic), apparurent comme des éléments de trouble et de désordre. [...] Ils [les Romantiques] furent accusés, dès la première heure, de chérir la laideur, et les droits de la beauté formelle, obtenue par le balancement de lignes régulières, furent revendiqués avec une insistance, chaque jour croissante.

Les Romantiques s’adressaient à la sensibilité; ils visaient à la couleur séduisante, étaient curieux de la facture savoureuse: en tout cela on affecta de voir du matérialisme. On déclara que la couleur était toujours secondaire et souvent dangereuse. Le peintre devait dissimuler ses moyens et parler à la raison: il fallait que la peinture fût spiritualiste.”⁵⁴

Rosenthal conta que a situação de Ingres era bastante curiosa, pois durante o período do Império, suas obras enviadas aos Salões haviam sido

⁵⁴ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 168-169.

sistematicamente criticadas pelos membros do Institut de France. Por outro lado, “les novateurs, sensibles à son originalité, lui témoignaient de la sympathie.”⁵⁵ O pintor entretanto, em sua defesa obstinada do primado do desenho sobre a cor e da necessidade de rigor formal nas composições, sempre se considerou um legítimo defensor dos valores clássicos na pintura.

Mas foi a natureza do temperamento de Ingres que o alçou à posição de líder do movimento de reação contra a pintura romântica. “Sa tenue correcte, sa redingôte, l’austerité et la dignité de sa vie semblaient, enfin, une condamnation vivante du débraillé imputé aux Romantiques.”⁵⁶ “Son heure est venue. Contre le Romantisme, la réaction veut désormais un chef, un grand homme. Ingres sera ce grand homme.”⁵⁷

Durante a Restauração, a Igreja, na França, ainda estava se reestruturando e sua participação nesta querela artística foi bastante limitada. Foucart conta que os primeiros tratados da arte cristã surgiram somente depois de 1830, ligados a um esforço de recuperação da história desta arte. “Les années 1815-1830 qui ont vu une intense production de tableaux de dévotion, ne posent pas comme tel le problème de la peinture religieuse. Le débat entre Classiques et Romantiques lui reste extérieur, même si la plupart des oeuvres religieuses relèvent des premiers.”⁵⁸

Entretanto, muitas das concepções adotadas pelos teóricos da arte cristã, nas décadas seguintes, foram gestadas, nesse período, por filósofos ligados ao ambiente universitário e sem nenhuma militância religiosa. As lições de estética que Victor Cousin professou a partir de 1818 - editadas a

⁵⁵Idem. Ib. p. 176.

⁵⁶Idem. Ib. p. 188.

⁵⁷Idem. Ib. p. 178.

partir de 1836 com o título de *Du vrai, du beau, du bien* - tinham como objetivo estabelecer a existência de uma idéia e de um sentimento do Belo que não se confundisse com as sensações físicas : “Le propre de la beauté n’est pas d’irriter et d’enflammer le désir, mais de l’épurer et de l’ennobler... Qu’un artiste se complaise dans la reproduction des formes voluptueuses; en agréant aux sens, il trouble, il révolte en nous l’idée chaste de la beauté”⁵⁹ Combinando, num verdadeiro ecletismo, a noção de que o Belo é atributo divino, emprestada de Platão, com a teoria do Belo ideal, de Winckelmann, Cousin deu a esta última uma conotação “espiritual”. Apesar de não fazerem nenhuma referência ao cristianismo, parece natural que as idéias de Cousin fossem apropriadas por teóricos da Igreja.⁶⁰

Rosenthal comenta, por outro lado, que os cursos de Cousin - e de outros, como Jouffroy - certamente deixaram suas marcas sobre a “burguesia instruída” e a “juventude estudiosa dos colégios reais”.⁶¹

De fato, Brunel demonstra como a ruptura ocorrida nos vários setores da sociedade francesa, a partir de 1830, está ligada sobretudo a um fenômeno de “rendição de gerações”. “Sous la Restauration, le pouvoir était détenu par des hommes élevés sous la Révolution et l’Empire, dans un esprit encore empreint du rationalisme hérité de l’époque des Lumières. La politique artistique de Chabrol était le prolongement de celle du comte d’Angiviller: encourager les artistes pratiquant le grand genre. Les tableaux

⁵⁸FOUCART, B. Op. Cit. p. 15.

⁵⁹COUSIN, V. apud FOUCAIT, B. Op. Cit. p. 17.

⁶⁰Cf. FOUCAIT, B. Op. Cit. p. 17.

⁶¹Cf. ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 174-175.

commandés pour les églises étaient des oeuvres d'apparat, que l'on présentait au Salon et que l'on distribuait ensuite sans s'occuper de leur adaptation aux édifices ni de leur portée spirituelle ou morale.”⁶²

Sob a Monarquia de Julho essa situação iria mudar. De um lado, a difusão de novas técnicas, como a pintura a cera, aliada à renovação de outras, como o vitral, permitiram que os artistas pudessem passar a executar seus trabalhos diretamente nas igrejas. Isto significava que eles poderiam realizar obras muito mais inspiradas por um sentimento cristão do que se estivessem em seus ateliês, pois estariam imbuídos do “espírito do lugar”. E o novo governo de Louis-Philippe, sem abandonar completamente o antigo sistema de compra e encomenda de quadros, passou a privilegiar a pintura mural, encarregando grupos de artistas de realizarem grandes projetos decorativos, igreja por igreja.⁶³

De outro lado, esta nova geração de artistas, educada sob a Restauração, era muito mais “espiritualizada” que a anterior. Rosenthal nos dá alguns exemplos: “Chenavard, dont le père était franc-maçon, est à quinze ans, en 1823, catholique fervent. [...] Élèves du païen Ingres, Hippolyte Flandrin est catholique pratiquant, Janmot, croyant mystique. Orsel peint avec ferveur les litanies de la Vierge et consacre une large partie de sa vie à préparer des conférences édifiantes; son ami Périn déploie la même foi à célébrer les oeuvres de la miséricorde.”⁶⁴ A estes artistas é que seriam confiadas as decorações das igrejas de Paris e de algumas províncias, a partir dos anos 1830.

⁶²BRUNEL, G. Op. Cit. p. 53.

⁶³Cf. BRUNEL, G. Op. Cit. p. 50.

⁶⁴ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 84-85.

INGRES E SEUS ALUNOS

Os alunos de Ingres, em sua maioria nascidos entre 1805 e 1810, cresceram no ambiente da reação anti-romântica a que nos referimos, aprendendo que “toute beauté se résout dans la beauté spirituelle...; l’interieur seul est beau: il n’y a de beau que ce qui n’est pas visible.... L’artiste doit manier la matière mais pour lui faire exprimer l’immatériel.... L’art est la représentation de l’absolu en général, en d’autres termes de l’idéal.”⁶⁵

A isso vem se juntar o fato de que a maioria dos jovens que se colocaram sob a direção de Ingres, para aprender suas doutrinas da pureza da linha e da sobriedade da cor, vieram de Lyon, cidade então famosa por seu fervor católico e por seu misticismo. Focillon comenta a este respeito: “Grande ville industrielle, durement secouée par les révolutions, grande ville catholique, illustre par ses martyrs, par son église mystique, Lyon, malgré sa situation, participe peu au génie méditerranéen. A la jonction du Rhône et de la Saône, elle appartient plus aux Alpes qu’à la mer latine. Au XIX siècle, sa piété tend au mysticisme, son art à l’ascétisme et à la symbolique.”⁶⁶ Os discípulos lioneses de Ingres não formaram a primeira nem a última geração de pintores religiosos que esta cidade engendrou no século XIX.⁶⁷ Mas, ao adotarem as doutrinas do mestre para expressar sua

⁶⁵COUSIN, V. apud ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 174.

⁶⁶FOCILLON, H. Op. Cit. p. 284.

⁶⁷No ateliê de David, Richard Fleury e Révoil, pintores lioneses, eram conhecidos por sua devoção; Cf. DELÉCLUZE, E.J. Op. Cit. p. 79. Focillon por sua vez cita Paul Borel, ligado ao movimento simbolista do final do século; Cf. FOCILLON, H. Op. Cit. p. 285.

fé, tornaram-se os principais responsáveis pela identificação do “ingrismo” com a arte religiosa.

Por outro lado, foi a partir dos anos 1830 que o debate teórico sobre a arte cristã ganhou impulso, com a publicação dos trabalhos de Montalembert e, sobretudo, de Rio. Com uma abordagem historicista, estes autores foram os primeiros a associar, de forma programática na França, “religião” e “primitivismo”. A própria noção de primitivo, como observou Foucart, sofreu uma alteração na concepção destes teóricos, passando a estar ligada “non plus avec la pureté de l’art hellénique, mais avec l’intensité de la civilisation gothique.”⁶⁸ Na verdade, esta mudança estava ligada à “moda neogótica” surgida na França nestes anos - apontada por Delécluze num texto de 1832: *Les barbus d’à présent et les barbus de 1800*.⁶⁹ Foucart relaciona os fatos: “De même que les archéologues imposent l’idée que la Cathédrale du XIII^e siècle est l’édifice religieux par excellence, on se persuade que les Préraphaélites donnent le véritable exemple de la peinture inspirée, que Fra Angelico offre le modèle de l’artiste chrétien.”⁷⁰

Brunel diz que “le point central de la pensée de Rio est que l’art chrétien a connu un terrain et une époque d’élection: la Sienne de Duccio et des Lorenzetti, prolongée par la Florence de Fra Angelico et l’Ombrie du Pérugin et du premier Raphael.”⁷¹ Mas, Rio condenava os pintores nos quais identificava traços de um naturalismo e de um paganismo em

⁶⁸FOUCART, B. Op. Cit. p. 5.

⁶⁹Este texto foi reimpresso como apêndice de DELÉCLUZE, E.J. Op. Cit.

⁷⁰FOUCART, B. Op. Cit. p. 5.

⁷¹BRUNEL, G. Op. Cit. p. 53.

contradição com a idéia de uma “arte religiosa”, como Giotto, Masaccio e o Rafael florentino e romano. “Ce qui distingue Fra Angelico de Lippi ou de Masaccio, c’est ‘l’inspiration’, soit le bénéfice de la foi et de la vie chrétiennes, non un plus ou moins saveur technique. Les décadences sont morales: en témoigne Raphaël. Ainsi est proposé le mythe salvateur de l’artiste chrétien, du nouveau Fra Angelico que le siècle attend et désire”⁷²

Sobre Fra Angelico, Rio dizia que “nós devemos ser muito insensíveis a todas as deliciosas emoções que a arte cristã desperta em almas suscetíveis à sua influência, se nos propusermos a criticar minuciosamente as imperfeições técnicas deste divino pincel - imperfeições que, afinal, se devem muito menos a qualquer falha de execução do artista, que à sua indiferença por tudo que fosse estranho ao objetivo transcendental com que sua imaginação piedosa estava preocupada.”⁷³

É interessante notar como a teoria historicista de Rio e as idéias de Cousin convergiam para a eleição de uma arte religiosa que tendesse à abstração, uma arte que estivesse menos preocupada com a “representação” dos estados de alma das personagens, que com a “elevação espiritual” dos observadores.

Os alunos de Ingres engajaram-se neste esforço pelo advento do “artista cristão” e, tal como os Nazarenos já haviam feito vinte anos antes, serviram-se da matéria, “mas para fazê-la exprimir o imaterial”. Entretanto, se por um lado estes artistas estavam unidos em sua devoção à fé cristã, por outro, o resultado de seu trabalho não foi estilisticamente homogêneo.

⁷²FOUCART, B. Op. Cit. p. 5.

⁷³RIO, A. F. apud TAYLOR, J. C. 1987, p. 202.

Alguns como Amaury Duval, Dominique Papety e, em certa medida, Romain Cazes, entregaram-se mais explicitamente ao pastiche pré-rafaelita. As pinturas murais das igrejas decoradas Amaury Duval (**fig. 77**) remetem claramente às composições de Fra Angelico. Papety, nascido em 1815, não foi aluno de Ingres em seu ateliê parisiense, mas pensionário na Académie de France, em Roma, entre 1837 e 1840, período em que Ingres dirigiu esta instituição. Apelidado por seus contemporâneos de “bizantino”, este pintor de fato demonstra em suas obras uma disposição de levar até as raízes orientais seu pré-rafaelismo (**fig. 78**). Romain Cazes realizou uma espécie de “ecletismo *quattrocentesco*”, ao combinar influências de Fra Angelico, Filippino Lippi e do jovem Rafael (**fig. 79**).⁷⁴

A posição de Ingres em relação aos primitivos tornou-se, nestes anos - como definiu Foucart -, “contra a corrente”. “Alors que l’on s’intéresse de plus en plus aux Préraphaélites qui jouent le rôle déterminant dans les nouvelles histoires de l’art italien, Ingres prend ses distances, dépassé, comme David face à ses Barbus, par ses élèves et réticent devant leurs enthousiasmes.”⁷⁵ À medida que seus contemporâneos descobriam o charme, a ingenuidade e a elegância da arte dos primitivos italianos, Ingres se fechava, cada vez mais intolerante, em seu culto a Rafael e à antigüidade grega. Além disto, mesmo dentre os primitivos italianos, ele sempre havia demonstrado uma sensibilidade muito maior a Giotto e Masaccio - condenados por Montalembert e Rio por seu naturalismo pagão -, que a Fra

⁷⁴Cf. **FOUCART**, B. Op. Cit. pp. 212-214, 217-218 e 223-224.

⁷⁵Idem. Ib. p. 200.

Angelico. “Les chemins de Raphaël pour Ingres passent par Giotto et Masaccio plus que par l’Angelico et le Pérugin.”⁷⁶

Focillon também se refere a essa mudança de orientação de Ingres a partir de meados dos anos 1830, ao comentar uma declaração que o pintor teria feito sobre seus ex-alunos, no período em que dirigia a Académie de France, em Roma: “‘Ces messieurs sont à Florence, moi, je suis à Rome. Ils étudient le gothique: je le connais, je le déteste. Il n’y a que les Grecs.’ C’est qu’il sentait le danger de la *limite*, la copie perpétuelle, le pastiche.”⁷⁷

Já nos referimos, no capítulo precedente, à apropriação feita por Ingres, em seu *Cristo em busto* (fig. 46) - quadro religioso de 1834 destinado à devoção privada -, de aspectos iconográficos da arte paleocristã e bizantina. Mas além deste exemplo, os cartões que Ingres realizou para os vitrais das capelas de Saint-Ferdinand, em Paris, e Saint-Louis, em Dreux, obras da primeira metade da década de 1840, parecem confirmar este distanciamento do pintor em relação à moda neogótica.

A técnica do vitral havia renascido na França nos primeiros anos da Restauração, mas sem nenhuma relação com a estética primitivista. Entretanto, sob a Monarquia de Julho, o vitral tornou-se o suporte por excelência para composições goticizantes. Neste contexto, os cartões de Ingres soam inovadores, ao introduzir elementos romano-bizantinos (fig. 80) e empregar, nos enquadramentos, um estilo gótico bastante despojado. Mesmo a iconografia dos santos medievais, como São Fernando (fig. 81), é marcada por uma simplificação estilística bastante contrária à moda destes

⁷⁶Idem. Ib. 1987. p 200.

⁷⁷FOCILLON, H. Op. Cit. p. 202.

anos.⁷⁸ Além disso, as alegorias da Fé (**fig. 82**), Caridade (**fig. 83**) e Esperança (**fig. 84**) são uma evidente referência rafaelesca (**figs. 85 e 86**).⁷⁹

Ingres também teve seus alunos “rafaelitas”. Pintores como Auguste Pichon (**fig. 87**) e Sébastien Cornu (**fig. 88**) promoveram o que Foucart chama de “equilíbrio entre a Escola mística e Rafael.”⁸⁰

Mas foi Hippolyte Flandrin quem melhor conciliou a inspiração religiosa com as doutrinas estéticas de Ingres. Como o mestre, Flandrin também estudou os primitivos, mas soube manter o distanciamento necessário à formação de seu próprio estilo. Um dos teóricos cristãos contemporâneos ao pintor comentou que “nous aimons à constater que s’il a emprunté au XII^e siècle la pensée intime de ces compositions, il a su éviter l’archaïsme, joindre la grâce du Moyen Age à la science de la Renaissance.”⁸¹

Rosenthal também refere-se à influência que os ensinamentos de Ingres tiveram sobre as concepções artísticas de Flandrin, ao comentar uma declaração feita pelo pintor, quando de seu encontro com Overbeck: “Overbeck emploie des moyens qui ne sont pas à lui...il se sert tout à fait de l’enveloppe des vieux maîtres. D’ailleurs il ne tient pas à faire de la peinture, il ne tient qu’à rendre ses idées, à les écrire. Je crois qu’il a tort; car, s’il veut se servir de la peinture pour écrire ses idées, plus le moyen sera vrai et correct, mieux elles seront rendus.’

⁷⁸Cf. CAMESASCA, E. in CAMESASCA, E. - TERNOIS, D. 1984. p. 110.

⁷⁹Cf. CATÁLOGO 1983, p. 312-314.

⁸⁰FOUCART, B. Op. Cit. p. 224-225.

⁸¹Abade JOUVE. apud FOUCART, B. Op. Cit. p. 206.

Hippolyte Flandrin, appuyé sur la forte culture qu'il avait reçue d'Ingres, pouvait analyser les faiblesses des Nazaréens et résister à leur influence, d'autres, moins bien armés, ne surent pas se prémunir d'erreurs semblables.”⁸²

Flandrin aprendeu com Ingres a se utilizar do desenho, para fazer sobressair o “*caractère* individual” em suas composições. Mas, como ressaltou Rosenthal, sua posição era bem menos cômoda que a do mestre, pois, enquanto as preocupações de Ingres eram apenas formais, plásticas, Flandrin tinha que “concilier son respect de la forme avec les exigences de sa piété.”⁸³ Isto significava que ele deveria compor um estilo em que, através do “destaque” da forma, conseguisse expressar um “*caractère* espiritual”.

A preferência de Flandrin pela decoração mural - além da técnica da cera, ele realizou também experimentos com o afresco - ajudou-o na realização de seus objetivos, pois a pintura monumental permite que se isole mais facilmente os elementos de uma composição, que a tela. Além disso, como destacou Foucart, “autant que l'inspiration préraphaélite, le choix de cette technique devait signaler le vrai peintre chrétien. Si Flandrin prend quelques distances avec l'archaïsme, sa fidélité au décor mural explicite sa vocation de peintre chrétien.”⁸⁴

O resultado de seu esforço pode ser visto na decoração de igrejas parisienses como Saint-Germain-des-Prés (**fig. 89**) e Saint-Vincent-de-Paul (**fig. 90**), sobre a qual Foucart comenta que “le soin apporté au choix des

⁸²ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 194-195.

⁸³Idem. Ib. p. 193.

⁸⁴FOUCART, B. Op. Cit. p. 208.

attributs et le regroupement en familles qui des martyrs, docteurs et confesseurs aux pénitents et ménages satisfaisaient la tradition de l'Eglise et la sensibilité moderne.”⁸⁵

A composição em frisa, característica dos afrescos de Flandrin, permite que as qualidades individuais de cada personagem sejam reforçadas. Isto, no entanto, acarreta uma ruptura na unidade narrativa do conjunto. Neste aspecto, o estilo de Flandrin, ao mesmo tempo que se distancia do de seus contemporâneos “românticos”, parece apresentar ecos de um didatismo nazareno.

Na verdade, a maior parte dos autores parece concordar que a pintura religiosa francesa do século XIX sofreu uma ascendência muito maior dos Nazarenos, que de Ingres.⁸⁶ Quase todos os pintores engajados na consolidação de uma “arte cristã” visitaram Overbeck em Roma e meditaram sobre suas idéias. Mas, se, como observou Rosenthal, os alunos de Ingres tinham uma formação pictórica sólida, outros, nem tanto.

A “PINTURA ABSTRATA”

Victor Orsel e Alphonse Périn, alunos de Guérin, foram, dentre os pintores franceses, os que mantiveram laços mais estreitos com os Nazarenos. Orsel, chamado por Montalembert de “Overbeck francês”, frequentou este último em Roma durante os anos em que aí permaneceu - de 1822 a 1830. Foucart diz que Orsel compartilhava com fervor os principais “signos distintivos” dos Nazarenos: as convicções religiosas e o interesse

⁸⁵Idem. Ib. p. 209.

⁸⁶Cf. **FOUCART**, B. Op. Cit. cap. XII. e **ROSENTHAL**, L. Op. Cit. cap. IV.

pela arte pré-renascentista. “Il semble qu’il faille plutôt parler des convergences, mais il est vrai que l’esprit en est étrangement proche et qu’Orsel, s’il n’est pas un Nazaréen au sens strict, est de ceux qui en France étaient les plus proches des peintres de la Villa Massimo qu’il a pu voir opérer à Rome.”⁸⁷ Mas, Foucart lembra que, mais que o estilo, é a iconografia “voluntariamente simbólica”⁸⁸ de Orsel que define sua originalidade, ao dotar a arte religiosa de uma expressão a mais próxima do espírito, uma expressão “abstrata”.

Orsel e Périn foram os responsáveis pelo advento da pintura abstrata na França e por sua identificação com a arte religiosa.⁸⁹ A influência que exerceram sobre vários alunos de Ingres, como Roger, Janmot e, em menor medida, Flandrin e os irmãos Balze, determinou, em grande parte, a identificação surgida, a partir dos anos 1830, entre o “ingrismo” e a pintura religiosa.

Brunel comenta o tipo de ruptura causada pela pintura abstrata: “Orsel, Périn, Adolphe Roger et, dans une moindre mesure, Blondel lui-même ont mis en oeuvre un type de figuration (**fig. 91**) qui rompt avec le genre narratif: le décor et les accessoires sont plutôt symbolisés que décrits, les plans simplifiés et les figures détachées sur des fonds unis. On ne peut plus parler de tableaux, mais d’images. Au lieu d’être le support d’un récit, elles symbolisent des idées. L’objet de la peinture est ici de parler à

⁸⁷FOUCART, B. Op. Cit. p. 204.

⁸⁸Rosenthal observa, por sua vez, o quanto a iconografia simbólica de Orsel deve à arte egípcia, que ele estudou em Paris antes de partir para Roma, em 1822. Cf. ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 89.

⁸⁹Cf. Idem. Ib. p. 204.

l'esprit; si la sensibilité s'émeut, c'est à travers les méditations que le déchiffrement des scènes doit éveiller.”⁹⁰

A influência da pintura abstrata estendeu-se, na verdade, muito além do círculo de Ingres, atingindo também “trânsfugos do romantismo” - segundo a definição de Rosenthal⁹¹ -, como os pintores Ary Scheffer e Delaroche.

Scheffer, após ter começado sua carreira em meados da década de 1820 com quadros de colorido intenso e grande dramaticidade, tornou-se, a partir dos anos 1840, um dos principais representantes da chamada “Escola mística”. Com obras como *Santo Agostinho e Santa Mônica* (fig. 92), ele criou uma pintura abstratizante, destinada à ascese em que - sem os traços de arcaísmo característicos de Orsel - servia-se de formas simples e cores anêmicas para executar composições em que os semblantes das personagens - sempre denotando estados de êxtase ou fervor religioso - apareciam como os únicos elementos marcantes em meio à aridez do conjunto.

Ingres, entretanto, por uma série de características pessoais, permaneceu, em grande medida, alheio a este movimento. Acima de tudo, sua “imutabilidade doutrinária” não permitia que se distanciasse dos valores neoclássicos que havia abraçado, o que incluía sua já referida dependência em relação ao mundo natural - “le style c’est la nature”; além disto, não era um “pintor religioso”, e muito menos “pintor cristão”. Por último, Ingres pertencia à geração “Império-Restauração” a que nos referimos acima. Seu lugar de trabalho era o ateliê, seu suporte, a tela e seu gênero, o “grande

⁹⁰BRUNEL, G. Op. Cit. p. 56.

⁹¹ROSENTHAL, L. Op. Cit. p. 195.

gênero”, a pintura de história. Brunel lembra que “celui-ci n’a que rarement pratiqué la peinture murale, et jamais dans les églises.”⁹²

Daniel Ternois, em seu texto *Monsieur Ingres, “peintre d’histoire”*, demonstra a convicção com que este pintor reclamava esta condição, malgrado suas dificuldades em conceber grandes composições, devido à sua “falta de imaginação e de espírito de síntese”.⁹³ E Ingres declara orgulhoso - em uma carta a Marcotte, sobre *A Capela Sixtina* - a primazia deste “grande gênero” sobre os outros: “Dans une quinzaine je commence à tracer les lignes de votre tableau, auquel je donne la forme noble de plus de trois pieds. Je veux faire du bruit, moi aussi, au Salon, ayant d’ailleurs mes grandes raisons de prouver à messieurs las *genristes* que la suprématie dans tous les genres appartient aux seuls peindres d’histoire.”⁹⁴

A pintura de história, gênero narrativo por excelência, implicava uma série de cuidados por parte do artista - cuidado documental, cuidado com a anatomia dos personagens, etc. -, pois possuía uma tradição antiga e uma crítica extremamente especializada. Os grandes quadros religiosos que Ingres realizou a partir de 1830, como *O martírio de São Sinforiano* (fig. 93), de 1834, e *Jesus entre os doutores* (fig. 94) - começado em 1842 e terminado em 1862 -, continuam obedecendo a este padrão compositivo; são “pintura de história”.

Delaborde identifica este fato em uma análise bastante precisa que faz de *O martírio de São Sinforiano* em sua biografia do mestre: “Bien que le *Martyre de saint Synphorien* appartienne par le sujet à la classe des

⁹²BRUNEL, G. Op. Cit. p. 56.

⁹³TERNOIS, D. Op. Cit. 1984.

⁹⁴INGRES, J.-A.-D. apud DELABORDE, H. Op. Cit. p. 186.

tableaux religieux, la scène, telle qu'Ingres l'a conçue et traitée, nous représente un fait historique et réel plutôt qu'elle ne tend, excepté dans les deux figures principales, à résumer des idées en dehors ou au-dessus de cette vérité positive. [...] De telles oeuvres, comme le *Jésus au milieu des docteurs*, comme le *Voeu de Louis XIII* lui-même, ont leur place marquée dans un musée plus exactement que dans une église, parce qu'elles tendent moins à nous faire pressentir l'invisible qu'à nous démontrer le fini, parce qu'elles renseignent les yeux sur les moyens de l'art et sur le talent de l'artiste plutôt qu'elles n'entraînent l'âme dans la sphère des vérités cachées, dans le pur domaine des idées religieuses.”⁹⁵

Entretanto, se nos grandes quadros religiosos, resultantes de encomendas oficiais, Ingres efetivamente se manteve fiel ao grande gênero, cremos ser possível, por outro lado, identificar, em suas pequenas composições - geralmente destinadas à devoção privada -, traços de uma pintura que poderíamos classificar de “abstratizante”.

Quadros como *A Virgem com véu azul* (fig. 18), *Cristo em busto* (fig. 46) e sobretudo *A Virgem coroada* (fig. 45) apresentam composições simples, descontextualizadas, concentradas sobre o semblante de apenas uma personagem - a qual encontra-se, por sua vez, em posição frontal. Nestas obras, o caráter sintético do desenho alia-se à simetria das formas e à suavidade do modelado para render ao conjunto um aspecto mais expressamente ideal.⁹⁶ Contudo, como ressalta Foucart, referindo-se à *Virgem da hóstia*, esta idealização tem muito pouca relação com a abstração espiritualizante, tal como os Nazarenos haviam concebido e os alunos

⁹⁵DELABORDE, H. Op. Cit. p. 80-83.

religiosos de Ingres adotaram a partir dos anos 1830. Se é possível reconhecer uma tendência abstratizante nestas obras, ela não tem nada de transcendente, pertencendo ao puro domínio da pintura. “Tout à la fois, Ingres poursuit sa quête plastique, Vierge, Vénus et Turques apparaissant comme autant de personnages et figures de sa quête du beau, et introduit dans ses compositions religieuses des ambitions d’ordre théologique qui sont à l’image de ses ambitions plastiques.”⁹⁷

Não obstante as diferenças entre este “abstracionismo plástico” de Ingres e o “abstracionismo místico” nazareno ou lionês, acreditamos, entretanto, poder reconhecer, ao longo das décadas de 1830 e 1840, uma assimilação do primeiro pelo segundo; assimilação presente na origem de movimentos como o Purismo italiano, do qual o próprio Overbeck foi um dos fundadores.

⁹⁶Nesse contexto, *O voto de Luís XIII* parece estar situado no limite entre o quadro de história e o de devoção, com seu “duplo assunto” funcionando como uma ponte entre os dois gêneros.

⁹⁷FOUCART, B. Op. Cit. p. 200.

Ilustrações referentes a *Ingres e a*
pintura religiosa do século XIX:

Fig. 62 - J.-A.-D. INGRES - *A vingança de Medéia* (cópia parcial de uma pintura de vaso grego), 26,1 X 37,7 cm, 1797-1806, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 63 - J.-A.-D. INGRES - *Apolo dançando* (a partir de *A dança das musas* de Giulio Romano), 28,3 X 19,6 cm, 1797-1806, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 64 - J.-A.-D. INGRES - *O casamento da Virgem* (a partir de uma gravura de Dürer), 28,2 X 21,9 cm, 1797-1806, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 65 - J.-A.-D. INGRES - *A Virgem com o Menino* (a partir de um desenho de Rafael), 14 X 11,5 cm, 1797-1806, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 66 - J.-A.-D. INGRES - *Napoleão I sobre o trono imperial*, 260 X 163 cm, 1806, Musée de l'Armée, Paris.

Fig. 67 - J.-A.-D. INGRES - *Imperador do oriente sentado sobre o trono* (cópia parcial de um díptico bizantino), 26,5 X 14,2 cm, 1797-1806, Musée Ingres, Montauban.

Fig. 68 - Friedrich OVERBECK - *Itália e Alemanha*, 94 X 104,3 cm, 1811-1828, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Munique.

- Fig. 69 - Franz PFORR - *A entrada de Rodolfo de Habsburgo na Basileia em 1273*, 90,5 X 118,9 cm, 1808-1810, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.
- Fig. 70 - Schnorr von CAROLSFELD - *Anunciação*, 120 X 92 cm, 1820, Staatliche Museen (Nationalgalerie), Berlim.
- Fig. 71 - J.-A.-D. INGRES - *Religiosa ajoelhada*, 10,4 X 6,1 cm, 1797-1806, Musée Ingres, Montauban.
- Fig. 72 - J.-A.-D. INGRES - *A Capela Sixtina*, 74,5 X 92,7 cm, 1814, National Gallery, Washington.
- Fig. 73 - Alexandre-Denis ABEL DE PUJOL - *Santo Estêvão pregando o evangelho*, 1817, Igreja de Saint-Thomas-d'Aquin, Paris.
- Fig. 74 - Alexandre-François CAMINADE - *O casamento da Virgem*, 1824, Igreja de Saint-Médard (capela da Virgem), Paris.
- Fig. 75 - Jean-Victor SCHNETZ - *Santa Genoveva socorrendo os habitantes de Paris*, 1822, Igreja de Notre-Dame-de-Bonne Nouvelle, Paris.
- Fig. 76 - Eugène DELACROIX - *Cristo no Jardim das Oliveiras*, 294 X 362 cm, 1824-26, Igreja Saint-Paul-Saint-Louis.
- Fig. 77 - Eugène AMAURY-DUVAL - *O coroamento da Virgem*, 1844-46, Igreja de Saint-Germain-l'Auxerrois, Paris.
- Fig. 78 - Dominique PAPETY - *São José*, 1841, Igreja de Saint-Victor, Marselha.
- Fig. 79 - Romain CAZES - *A visitação*, 1875, Igreja de Notre-Dame, Bordeaux.

- Fig. 80 - J.-A.-D. INGRES - *São Clemente, bispo de Alexandria* (cartão p/ vitral da Capela de Saint-Ferdinand, Paris), 210 X 92 cm, 1842, Louvre, Paris.
- Fig. 81 - J.-A.-D. INGRES - *São Fernando, rei de Leão e Castela* (cartão p/ vitral da Capela de Saint-Ferdinand, Paris), 210 X 92 cm, 1842, Louvre, Paris.
- Fig. 82 - J.-A.-D. INGRES - *A Fé* (cartão p/ vitral da Capela de Saint-Ferdinand, Paris), diam. 110 cm, 1842, Louvre, Paris.
- Fig. 83 - J.-A.-D. INGRES - *A Caridade* (cartão p/ vitral da Capela de Saint-Ferdinand, Paris), diam. 110 cm, 1842, Louvre, Paris.
- Fig. 84 - J.-A.-D. INGRES - *A Esperança* (cartão p/ vitral da Capela de Saint-Ferdinand, Paris), diam. 110 cm, 1842, Louvre, Paris.
- Fig. 85 - Raffaello SANZIO - *As virtudes teologais*, 16 X 44 cm (cada), 1507, Pinacoteca Vaticana, Roma.
- Fig. 86 - Raffaello SANZIO - *Santa Catarina de Alexandria*, 71 X 53 cm, 1508, National Gallery, Londres.
- Fig. 87 - P.-A. PICHON - *A anunciação*, 1859, Basílica de Notre-Dame, Cléry-Saint-André.
- Fig. 88 - S.-M. CORNU - *A descida da cruz*, 1856, Igreja de Saint-Roch, Paris.
- Fig. 89 - Hippolyte FLANDRIN - *Entrada de Cristo em Jerusalem*, 1842, Igreja de Saint-Germain-des-Prés, Paris.

Fig. 90 - Hippolyte FLANDRIN - Friso direito da nave em direção ao coro, 1848-1853, Igreja de Saint-Vincent-de-Paul, Paris.

Fig. 91 - Victor ORSEL - Detalhe da Capela de la Vierge, 1833, Igreja Notre-Dame-de-Lorette, Paris.

Fig. 92 - Ary SCHEFFER - *Santo Agostinho e Santa Mônica*, 1855, Musée du Louvre, Paris.

Fig. 93 - J.-A.-D. INGRES - *O martírio de São Sinforiano*, 407 X 339 cm, 1834, Catedral de Saint-Lazare, Autun.

Fig. 94 - J.-A.-D. INGRES - *Jesus entre os doutores*, 265 X 320 cm, 1842-1862, Musée Ingres, Montauban.



62



63



64



65







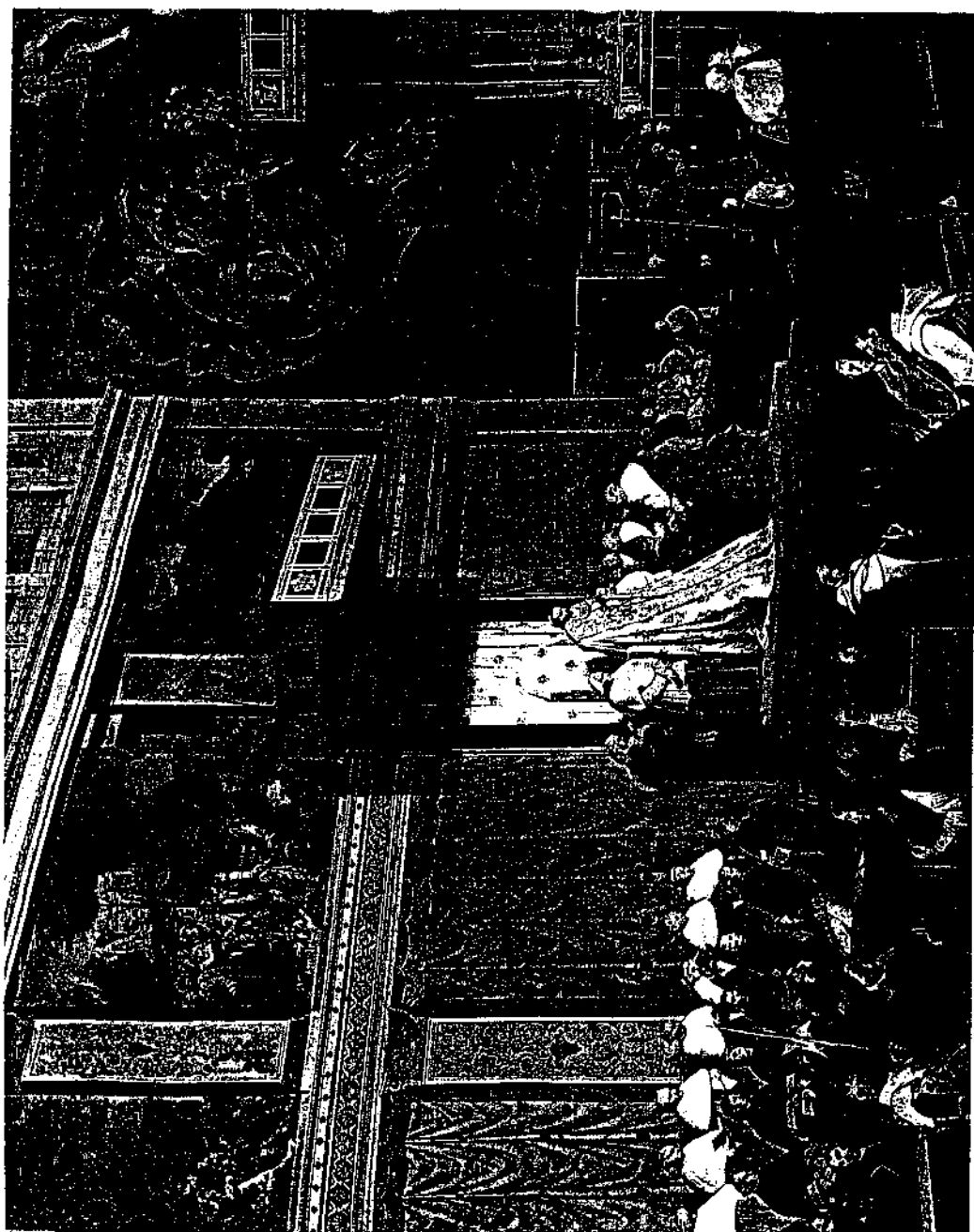
68



69











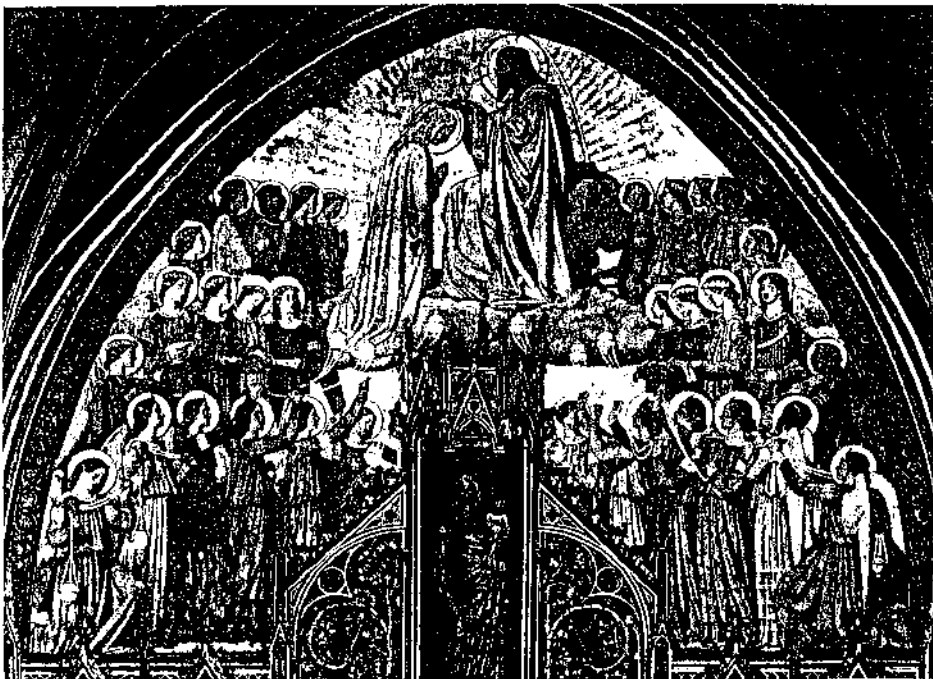
74



75



76



77





79



80



81



82



83



84





86



87

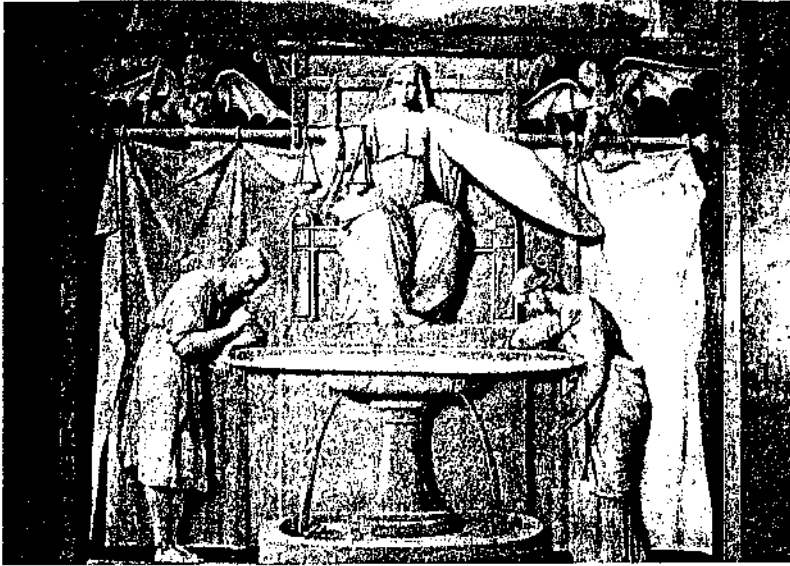


88



89

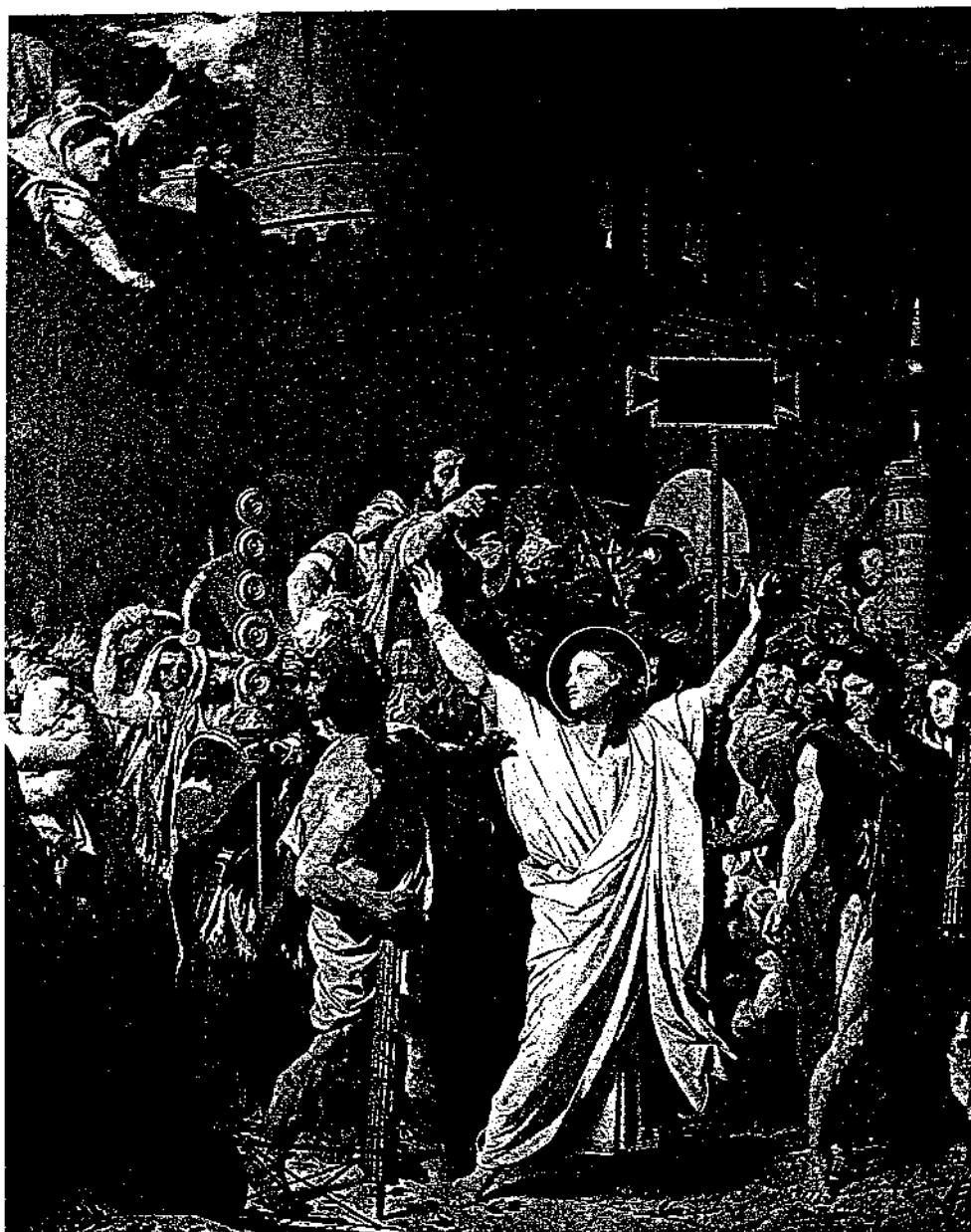




91



92





BIBLIOGRAFIA

LEVANTAMENTO BIBLIOGRÁFICO

REFERENTE A J.-A. DOMINIQUE INGRES:

- ALAZARD**, Jean. *Ce que J.-D. Ingres doit aux primitifs italiens*. in "Gazette des beaux arts" XVI, 1936.
- ALAZARD**, Jean. *Ingres et l'ingrisme*. Paris, 1950.
- AMAURY-DUVAL**, P. *L'atelier d'Ingres*. Paris, 1878 (2ª ed. 1924).
- ANDREWS**, Keith. *The Nazarenes - A brotherhood of german painters in Rome*. Oxford, 1964.
- ARGAN**, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das Letras, São Paulo, 1992.
- ARIOSTO**, Lodovico. *Orlando Furioso*. vol.I. Arnoldo Mondadori Editore, Milão, 1990.
- BLANC**, Charles. *Du Style et de M. Ingres*. in "Gazette des Beaux-Arts", janeiro 1863.
- BORENIUS**, T. *The rediscovery of the primitives*. in "Quarterly Review", CCXXXIX, abril 1923.
- BLANC**, Charles. *Ingres, sa vie et ses ouvrages*. Paris, 1870.
- BOWMAN**, Frank Paul. *Le Christ Romantique*. Droz, Genebra, 1973.
- BOWMAN**, Frank Paul. *Le Christ des barricades, 1789-1848*. Cerf. Paris, 1987.
- BOWMAN**, Frank Paul. *French romanticism. Intertextual and interdisciplinary readings*. The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1990.

BOYER D'AGEN. *Ingres d'après une correspondance inédite.* Paris, 1909.

BOYER D'AGEN. *Ingres dessinateur des antiques d'après un album inédit.* Paris, 1926.

BUCHE, Joseph. *L'Ecole mystique de Lyon.* Paris, 1935.

CAMESASCA, Ettore - TERNOIS, Daniel. *Tout l'oeuvre peint d'Ingres.* in "Les Classiques de l'Art". Flammarion, Paris, 1984 (1^a ed. 1971).

CAMESASCA, Ettore. *Tresors du Musée d'art de Sao Paulo. De Raphael à Corot.* Mazzota, Milão, 1988.

CASSOU, Jean. *Ingres.* Bruxelles, 1947.

CASSOU, Jean. *L'atelier d'Ingres.* in "Médecine de France" 1950 n°18

CATÁLOGO 1867. *Catalogue des tableaux, études peintes, dessins et croquis de J.-A.-D. Ingres.* Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1867.

CATÁLOGO 1911. *Exposition Ingres.* Galerie Georges Petit, Paris, 1911.

CATÁLOGO 1921. *Exposition Ingres.* Association Franco-Américaine, Paris, 1921.

CATÁLOGO 1955. *Ingres et ses maîtres de Roques à David.* Toulouse, musée des Augustins, 1955.

CATÁLOGO 1967 (A). *Centennial Exhibition, 1867-1967.* Org. MONGAN, Agnes. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, 1967.

CATÁLOGO 1967 (B). *Ingres - Petit Palais.* Paris, 1967.

CATÁLOGO 1975. *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830.* Éditions des Musées Nationaux, Paris, 1975.

- CATÁLOGO 1976.** *Cinquante dessins de nus par Ingres.* Musée Bourdelle, Paris, 1976.
- CATÁLOGO 1980.** *Ingres et sa postérité jusqu'à Matisse et à Picasso.* Musée Ingres, Montauban, 1980.
- CATÁLOGO 1981.** *I nazareni a Roma.* Org. PIANTONI, Gianna - SUSINNO, Stefano. De Luca Editore, Roma, 1981.
- CATÁLOGO 1983.** *Raphael et l'art français.* Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.
- CATÁLOGO 1986.** *Delacroix: peintures et dessins d'inspiration religieuse.* Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1986.
- CATÁLOGO 1988.** *Seicento - le siècle de Caravage dans les collections françaises.* Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1988.
- CATÁLOGO 1991.** *Pintura Francesa da Origem à Atualidade.* Org. AGUILAR, Nelson. MASP, São Paulo, 1991.
- CATÁLOGO 1995.** *Les années romantiques: La peinture français de 1815 à 1850.* Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1995.
- CHASTEL, André.** *Le goût des 'préraphaélites' en France,* in "De Giotto à Bellini" (CATÁLOGO), Paris, 1956.
- CHRIST, Yvan.** *A Arte no Século XIX.* Vol. 1. Edições Setenta, São Paulo.
- CLAY, Jean.** *Le Romantisme.* Hachette réalités, Paris, 1980.
- COGNAT, R.** *Ingres, Ecrits sur l'art.* Paris, 1947.

- COHN, Marjorie - SIEGFRIED, Susan.** *Works by J.-A.-D. Ingres in the Collection of the Fogg Art Museum (CATÁLOGO).* Cambridge (Mass.) 1980.
- COLI, Jorge.** *Pintura sem palavras ou Os paradoxos de Ingres.* in "Artepensamento". Org. NOVAIS, Adauto. Companhia das Letras, São Paulo, 1994.
- COLOMBIER, Pierre du.** *História da Arte da Pré-História aos nossos dias.* Vol. 2. Figueirinhas, Porto.
- CONDON, Patricia - COHN, Marjorie - MONGAN, Agnes.** *In Pursuit of Perfection: The Art of J.-A.-D. Ingres.* The J. B. Speed Art Museum, Louisville, Ky., 1983-84.
- COURTHION, Pierre.** *Ingres raconté par lui-même et par ses amis.* 2 vol. Genebra, 1947.
- COUSIN, Victor.** *Du vrai, du beau, du bien.* Perrin, Paris, 1886 (1ª ed. 1836).
- DE VECCHI, PierLuigi - CERCHIARI, Elda.** *Dall'Illuminismo al Postmoderno.* in "Arte nel Tempo" vol. 3. Bompiani, 1992.
- DELABORDE, Vicomte Henri.** *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître.* Paris, 1870.
- DELÉCLUZE, Etienne-Jean.** *Louis David son École & son Temps.* Editions Macula, Paris, 1983 (1ª ed. 1855).
- DELIGNIÈRES, E.** *Notice sur des tableaux de Louis David et d'Ingres aux château de Moreuil.* in "Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements" 1890.
- DEONNA, Waldemar.** *Ingres et l'imitation de l'antique.* in "Pages d'art", Genebra, outubro 1921, e dezembro 1921.

Grand Dictionnaire Universel du XIX^e Siècle. Tomo 9. Administration du Grand Dictionnaire Universel, Paris, 1873.

DOCUMENTO S.D. *Catalogue de la collection Pastoret* (Manuscrito). Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, Paris, s.d.

DOCUMENTO 1872. *Vente Carlin*. Hotel Drouot, Paris, 29 abril 1872.

DOCUMENTO 1913. *Lettres inédites d'Ingres à son ami Marcotte*. in "Le Correspondant". Paris, 25 setembro 1913.

DOCUMENTO 1933. *Vente C.G. de Candamo*. Galerie Jean Charpentier, Paris, 14-15 dezembro 1933.

ELGAR, Frank. *Ingres*. Paris, 1947.

ENCICLOPEDIA DELL' ARTE ANTICA CLASSICA E ORIENTALE - Vol. V. Istituto dell' Enciclopedia Italiana, Roma, 1963.

The ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA (Fourteenth Edition) - Volume 12. The Encyclopaedia Britannica Company, Ltd., Londres.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS. Corpus 9. Encyclopaedia Universalis, Paris.

ETTINGLER, Leopold - ETTINGLER, Helen. *Raphael*. Oxford, 1987.

FOCILLON, H. *La peinture au XIX^e siècle*. Vol. 1. Flammarion, Paris, 1991.

FOUCART, Jacques - NAEF, Hans - TERNOIS, Daniel. *Ingres in Italia* (CATÁLOGO). De Luca Editore, Roma, 1968.

FOUCART, Bruno. *Le renouveau de la peinture religieuse en France, 1800-1860*. Arthena, Paris, 1987.

- GATTEAUX**, Edouard. *Collection de 120 dessins, croquis et peintures de M. Ingres, classés et mis en ordre par son ami Edouard Gatteaux*. Paris, 1875.
- GAULT DE SAINT-GERMAIN**, P.M. *Choix des productions de l'art les plus remarquables exposées dans le Salon de 1819*. Paris, s.d.(1819).
- GOMBRICH**, Ernst. *Histoire de l'art*. Flammarion, Paris, 1986.
- HATTIS**, Phyllis. *Ingres' Sculptural Style: A Group of Unknown Drawings*. 1973.
- HAUTECOEUR**, Louis. *História geral da arte*. Tomo III: *Da natureza à abstração*. Difusão Européia do Livro, São Paulo, 1964.
- HONOUR**, Hugh. *Romanticism*. Harper & Row, Nova Iorque, 1979.
- HOURTICQ**, Louis. *Ingres, l'oeuvre du maître*. Paris, 1928.
- JANSON**, . *História da arte*. Martins Fontes, São Paulo, 1991.
- JOANNIDES**, Paul. *The drawings of Raphael*. Phaidon, Oxford, 1983.
- LAMMENAIS**, F. *De l'art et du beau*. Garnier Frères, Paris, 1881.
- LAMY**, M. *La Découverte des primitifs italiens au XIX^e siècle: Seroux d'Agincourt (1730-1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français*. in "Revue de l'Art ancien et moderne", vol. 39, 1921, p. 169-181, et vol. 40, 1921, p. 182-190.
- LANKHEIT**, Klaus. *Revolution et restauration*. Éditions Albin Michel, Paris.
- LAPAUZE**, Henry. *Les dessins de J.A.D. Ingres au Musée de Montauban*. Paris, 1901.

- LAPAUZE**, Henry. *Ingres, sa vie et son oeuvre d'après des documents inédits*. Paris, 1911.
- LEVITINE**, George. *The dawn of bohemianism. The barbu rebellion and primitivism in neoclassical france*. The Pennsylvania State University, 1978.
- LINDSAY**, Lord. *Sketches of the history of christian art*. Londres, 1847, 3 vol.
- LONGA**, R. *Ingres inconnu*. Paris, 1942.
- MABILLEAU**, Léopold. *Les dessins d'Ingres au Musée de Montauban*. in "Gazette des Beaux-Arts" 1894, II.
- MALINGUE**, Maurice. *Ingres*. Munique, 1943.
- MATHEY**, Jacques. *Ingres*. Paris, 1945.
- MATHEY**, Jacques. *Ingres, dessins*. Paris, 1955
- MERSON**, Olivier. *Ingres, sa vie et ses oeuvres. Avec le catalogue des oeuvres du maître par Emile Bellier de la Chavignerie*. Paris, 1867.
- MESPLÉ**, Paul - **TERNOIS**, Daniel. *Ingres et ses maîtres, de Roques à David (CATÁLOGO)*. Toulouse e Montauban, 1955.
- MICHEL**, André (org.). *Histoire de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Tome VIII: L'Art en Europe et en Amérique au XIX^e siècle et au début du XX^e*. Librairie Armand Colin, Paris.
- MOMMÉJA**, Jules. *La jeunesse d'Ingres*. in "Gazette des Beaux-Arts" 1^o agosto 1898.
- MOMMÉJA**, Jules. *Ingres, biographie critique*. Paris, 1904.

MONGAN, Agnes. *Ingres and the Antique*. in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" vol. 10, 1947.

MONTALEMBERT, le comte de. *De l'état actuel de l'art religieux en France*. Paris, 1837.

MONTALEMBERT, le comte de. *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art*. Paris, 1861.

NAEF, Hans. *Monsieur Ingres et ses muses*. in "L'Oeil" janeiro 1957.

NOVOTNY, Fritz. *Pintura y escultura en Europa, 1780-1880*. Cátedra, Madrid.

OCKMAN, Carol. *Ingres's eroticized bodies: retracing the serpentine line*. Yale University Press, New Haven, 1995.

PACH, Walter. *Ingres*. Nova Iorque-Londres, 1939.

PICON, Gaëtan. *Ingres*. in "Collection Le Goût de Notre Temps". Skira, Genebra, 1967.

PONTIGGIA, Elena. *Jean-Auguste Dominique Ingres: pensieri sull'arte*. SE, Milão, 1995.

PRAZ, Mario. *Gusto Neoclassico*. Rizzoli Editore, Milão, 1974.

PRISCO, Michele - **DE VECCHI**, Pierluigi. *L'Opera completa di Raffaello*. in "Classici dell'Arte". Rizzoli Editore, Milano, 1966.

PROUDHON, P. J. *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*. A. Lacroix et C^e Éditeurs, Paris, 1875.

REYNOLDS, Donald. *A arte do século XIX*. in "Introdução à história da arte da Universidade de Cambridge." Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1982.

- RIO**, A.F. *De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*. Paris, 1836.
- RIO**, A.F. *De l'art chrétien, nouvelle édition entièrement refondue et considérablement augmentée*. Paris, 1861, 3 vol.
- RIVIÈRE**, Jacques. *Études*. Gallimard, Paris, 1925.
- ROSEN**, Charles - **ZERNER**, X. *Romantisme et Réalisme. Mythes de l'art du XIV siècle*. Albin Michel, Paris, 1986.
- ROSENBLUM**, Robert. *Ingres*. in "The Library of Great Painters". Thames and Hudson, Londres, 1985 (1^a ed. 1967).
- ROSENBLUM**, Robert. *Ingres*. in "Revue de l'art" 1969, III.
- ROSENBLUM**, Robert. *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Nova Iorque, 1973.
- ROSENTHAL**, Léon. *Du romantisme au réalisme. La peinture en France de 1830 à 1848*. Éditions Macula, Paris, 1987 (1^a ed. 1914).
- SCHLENOFF**, Norman. *Ingres, cahiers littéraires inédits*. Paris, 1956.
- SCHLENOFF**, Norman. *Ingres, ses sources littéraires*. Paris, 1956.
- SIZERANNE**, Robert de la. *L'oeil et la main de M. ingres*. in "Revue des Deux-Mondes" 1911.
- TAYLOR**, Joshua C. *Nineteenth-century theories of art*. University of California Press, Los Angeles, 1987.
- TERNOIS**, Daniel. *Les collections d'Ingres*. in "Art de France" II, 1962.
- TERNOIS**, Daniel. *Ingres e sa méthode*. in "La Revue du Louvre et des Musées de France" XVII, 1967.

TERNOIS, Marie-Jeanne. *Ingres et le Voeu de Louis XIII*. in "Bulletin de la Société archeologique de Tarn-et-Garonne" 1957. Montauban 1958.

VENTURI, Adolfo. *La Madona: svorgimento artistico delle rappresentazione della Vergine*. Hoepli, Milão, 1900.

VENTURI, Adolfo. *Storia dell'Arte Italiana: Dei primordi dell'Arte Cristiana al tempo di Giustiniano*. Hoepli, Milão, 1901.

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Turim, 1972 (1ª ed. 1926).

VIGNE, Georges. *Dessins d'Ingres: catalogue raisonné des dessins du Musée de Montauban (CATÁLOGO)*. Paris, Gallimard: Réunion des musées nationaux, 1995.

WHITELEY, Jon. *Ingres*. Genebra e Nova Iorque, 1980.

WILDENSTEIN, Georges. *Ingres (CATÁLOGO completo das pinturas)*. Londres, 1954.

WYZEWA, Th de. *L'oeuvre peint de J.-D. Ingres*. Paris, 1907.

ZANNI, Annalisa. *Ingres, catalogo completo dei dipinti (CATÁLOGO)*. Cantini Editore, Florença, 1990.