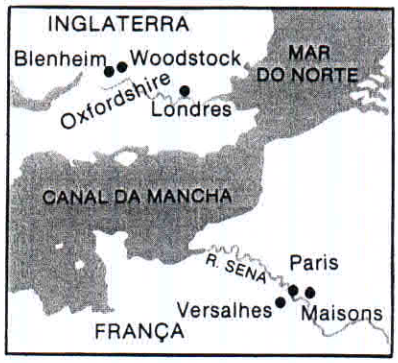
# 8
# O BARROCO NA FRANÇA E NA INGLATERRA




## A FRANÇA

### A Pintura

A nossa análise da arte barroca na Flandres, na Holanda e na Espanha limitou-se à pintura; a arquitectura e a escultura destes países, embora não sejam de desprezar, não têm uma importância fundamental para a história da arte, pelo que nos é lícito deixá-las de fora. Mas em França a situação é bem diferente. Sob Luís XIV a França tornou-se a nação mais poderosa da Europa, militar e culturalmente: nos fins do século XVII, Paris rivalizava com Roma como capital do mundo das artes plásticas, posição que conservou durante séculos. Como se verificou esta surpreendente mudança? Por causa do Palácio de Versalhes e de outros projectos igualmente grandiosos, glorificando o Rei de França, somos tentados a pensar na arte francesa da época de Luís XIV como a expressão — e um dos resultados — do absolutismo. Isto é verdade quanto ao apogeu do reinado de Luís XIV (1660-1685), mas nessa altura já a arte francesa do século XVII atingira um estilo próprio, ao qual os Franceses se mostram relutantes em denominar Barroco; para eles, é o Estilo de Luís XIV; muitas vezes, também, designam a arte e a literatura do período como "clássicas".

Aqui, o termo clássico adquiriu três sentidos: como sinónimo de "realização máxima", sugere que o Estilo de Luís XIV corresponde ao Renascimento Pleno na Itália ou à Idade de Péricles, na Grécia Antiga; em segundo lugar, designa a imitação das formas e temas da Antiguidade Clássica; finalmente, sublinha a existência de qualidades de equilíbrio e moderação, como as dos estilos clássicos do Renascimento Pleno e da Arte Antiga. O segundo e o terceiro sentido descrevem o que, com mais exactidão, se deveria chamar "classicismo". Mas como o Estilo de Luís XIV reflecte a influência da arte barroca italiana, embora modificada, melhor é chamar-lhe "Barroco classicista" ou "Classicismo barroco".

Este classicismo, que foi estilo oficial da corte entre 1660 e 1685, não teve origem política. É fruto, sobretudo, da persistente tradição da arte do século XVI que na França esteve intimamente ligada ao Renascimento italiano, mais que em nenhum outro país do norte (pág. 472). O classicismo foi também alimentado pelo humanismo francês, com a sua herança intelectual da razão e virtude estóica. Estes factores retardaram a difusão do Proto-Barroco em França e modificaram a sua interpretação. O Ciclo Médici de Rubens, por exemplo, não teve qualquer efeito na arte francesa até aos finais do século (grav. 726); na década de 1620, ainda os jovens pintores da França estavam a assimilar o Proto-Barroco.

755. GEORGES DE LA TOUR. *S. José Carpinteiro.* c. 1645. 0,978 × 0,647 m. Museu do Louvre, Paris

GEORGES DE LA TOUR. Alguns destes pintores seguiram a orientação de Caravaggio e desenvolveram estilos surpreendentemente originais; a importância de um deles, Georges de La Tour (1593-1652), só há pouco foi reconhecida. O seu *S. José Carpinteiro* (grav. 755) poderia ser tomado por uma cena de género, mas pelo espírito religioso tem a força de *A Vocação de S. Mateus* de Caravaggio (grav. 693, est. 94). Jesus segura uma vela — um expediente favorito de La Tour — que ilumina a cena com uma intimidade e ternura reminiscentes de Geertgen tot Sint Jans (comp. grav. 521). E, o que é mais estranho, La Tour também compartilha da tendência de Geertgen para reduzir as formas a uma simplicidade geométrica.

LE NAIN. A *Família de Camponeses* (grav. 756), à maneira de Caravaggio, de Louis Le Nain (1593-1648), é igualmente impressionante. Como os quadros de camponeses da Holanda e Flandres do século XVII, nasce de uma tradição que remonta a Pieter Bruegel o Velho (grav. 683, est. 93). Mas as cenas holandesas da vida comum são humorísticas e satíricas (grav. 732), ao passo que Louis Le Nain as investe de uma dignidade humana e peso monumental que lembram o *Aguadeiro de Sevilha* de Velázquez (grav. 752). Tal como Georges de La Tour, também Louis Le Nain só recentemente foi descoberto, embora não tivesse que esperar tanto tempo.

POUSSIN. Porque foram esquecidos tão depressa estes notáveis pintores? A razão é simples: a clareza, equilíbrio e moderação da sua arte, quando comparados aos de outros pintores influenciados por Caravaggio, poderão chamar-se "clássicos", mas nem um nem outro foi um "classicista", e a partir de 1640 o classicismo reinou supremo na França. O artista que mais contribuiu para isso foi Nicolas Poussin (1593/4--1665), o maior pintor francês do século e o primeiro, entre os seus compatriotas, a ganhar fama internacional; Poussin passou, no entanto, quase toda a sua carreira em Roma. Também a sua evolução foi algo paradoxal, como se pode ver nas grav. 757 e 758 e na est. 105: ambas mostram a sua profunda fidelidade à arte antiga, mas tanto no estilo como na atitude encontram-se mais longe uma da outra do que poderia justificar a diferença de sete anos entre ambas.

*Cephalus e Aurora* inspira-se na cor quente e rica de Ticiano e na sua atitude para com a mitologia clássica (comparar grav. 634, est. 80). Também Poussin imagina aqui a Antiguidade como um mundo poético de sonho, embora a pura felicidade da *Bacanal* de Ticiano apareça agora toldada pela melancolia (os seus assuntos preferidos são histórias de amores infelizes). Por contraste, o *Rapto das Sabinas* deve ser contemplado de modo bem diferente. O movimento das figuras, fortemente modeladas, parece "congelado", como o das estátuas, e muitas derivam da escultura helenística. Ao fundo, Poussin fez reconstituições de edifícios romanos que julgava arqueologicamente correctas. A emoção manifesta-se a rodos, mas falta-lhe tanta espontaneidade que não chega a impressionar-nos. É evidente que a atitude aqui reflectida não é a de Ticiano mas a de Rafael — ou, melhor, a de Rafael através de Annibale Carracci e da sua escola (comp. grav. 695, 696). As qualidades venezianas foram deliberadamente substituídas pela severa disciplina de um estilo intelectual.

Poussin impõe-se-nos como um homem que sabia muito bem o que queria, impressão que é confirmada pelas numerosas cartas onde expôs as suas opiniões a amigos e patronos. O mais elevado fim da pintura, segundo ele, é representar acções nobres e sérias, de maneira lógica e ordenada, — não como na realidade sucederam, mas como teriam acontecido se a Natureza fosse perfeita. Com este objectivo, o artista buscará o geral e o típico; apelando para a inteligência mais que para os sentidos, deve suprimir as trivialidades, tais como as cores brilhantes, e acentuar a forma e a composição. Num bom quadro, o contemplador poderá ser capaz de "ler" as emoções de cada figura e de relacioná-las com o acontecimento apresentado. Estas ideias não eram novas — já Leonardo afirmara que o fim supremo da pintura é representar as aspirações da alma humana, e veio da Antiguidade a máxima *ut pictura poesis* (v. pág. 371 e 439) —, mas antes de Poussin ninguém estreitara tanto a analogia entre a pintura e a literatura, nem a pusera em prática com tanta determinação. Este método explica a retórica fria e demasiado explícita do *Rapto das Sabinas*, um quadro muito menos acessível para nós que o anterior *Cephalus e Aurora*.

Poussin chegou até a realizar paisagens segundo esta posição teórica, com resultados surpreendentemente impressionantes. A *Paisagem com o Funeral de Phocion* (grav. 759) segue a tradição das "paisagens ideais" de Annibale Carracci

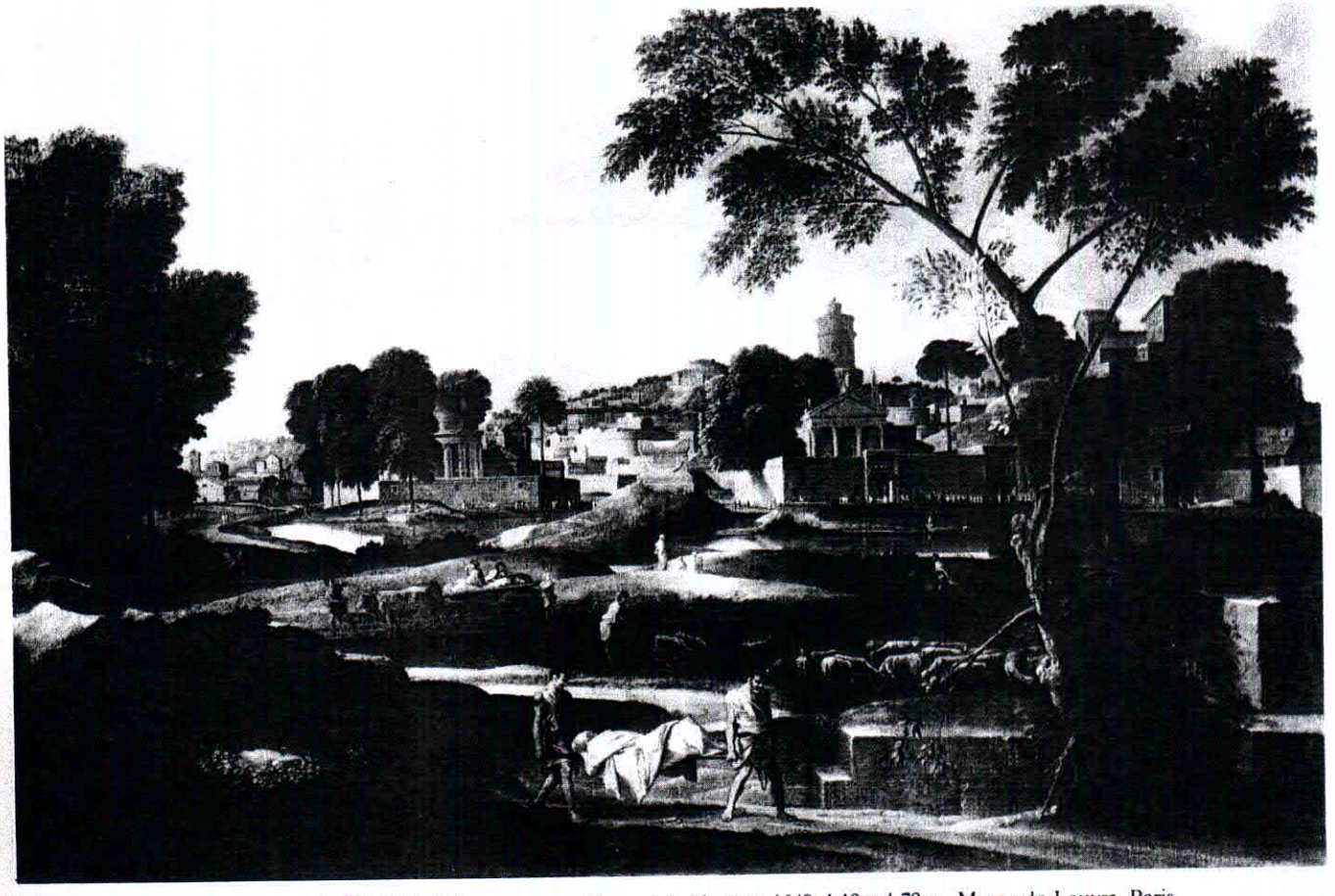
756. LOUIS LE NAIN. *Família de Camponeses*. c. 1640. 1,13 × 1,59 m. Museu do Louvre, Paris

757. NICOLAS POUSSIN. *Cephalus e Aurora*. c. 1630. 0,965 × 1,295 m. The National Gallery, Londres

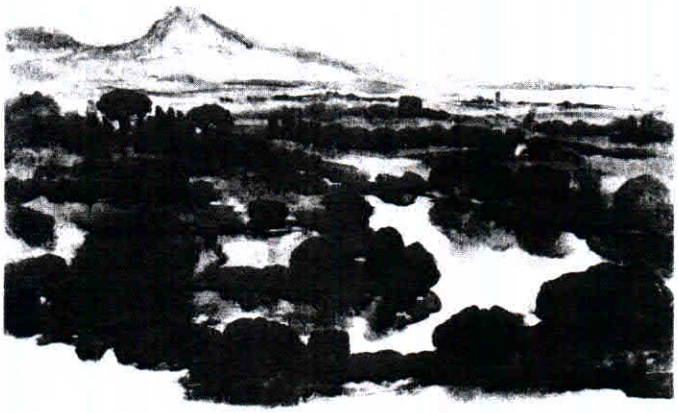
(grav. 699), mas a meticulosa ordem dos espaços é de uma precisão quase matemática. Mas o efeito desta clareza racional é de uma calma sombria, tão difusa como o lirismo da paisagem de Annibale. Este sentimento está de harmonia com o tema de Poussin, o enterro de um herói grego que morreu por se negar a esconder a verdade; a paisagem torna-se um monumento à virtude estóica. Mesmo que já não interpretemos à letra esta cena, ainda nos impressiona a sua austera beleza.

CLAUDE LORRAINE. Se Poussin desenvolveu as qualidades heróicas da "paisagem ideal", o grande paisagista francês Claude Lorraine (1600-1682) acentuou os seus aspectos idílicos. Também viveu longo tempo em Roma, explorando os campos dos arredores — a Campagna — com mais interesse e carinho que qualquer italiano. Desenhos sem conta, feitos *in loco*, como o da grav. 760, cheios de frescura e sensibilidade, dão testemunho dos seus extraordinários poderes de observação. Estes esboços, contudo, eram apenas a matéria-prima dos seus quadros, que não visam uma exactidão topográfica mas procuram evocar a essência poética de uma paisagem plena de ecos da Antiguidade. Muitas vezes, como em *A Pastoral* (grav. 761), as composições aparecem banhadas pela atmosfera difusa e luminosa do romper do dia ou do cair da tarde; o espaço expande-se serenamente, em vez de recuar gradualmente como nas paisagens de Poussin.

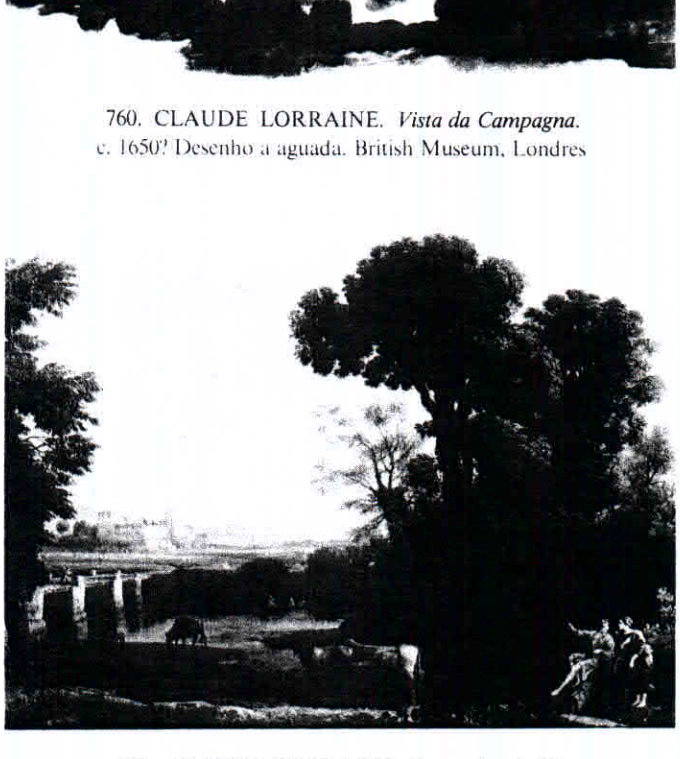
758. NICOLAS POUSSIN. *O Rapto das Sabinas*. (pormenor; v. est. 105). The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque



759. NICOLAS POUSSIN. *Paisagem com o Funeral de Phocion*. 1648. 1,19 × 1,79 m. Museu do Louvre, Paris



760. CLAUDE LORRAINE. *Vista da Campagna.* c. 1650? Desenho a aguada. British Museum, Londres



761. CLAUDE LORRAINE. *Pastoral.* c. 1650. Cobre: 0,403 × 0,651 m. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, E.U.A.

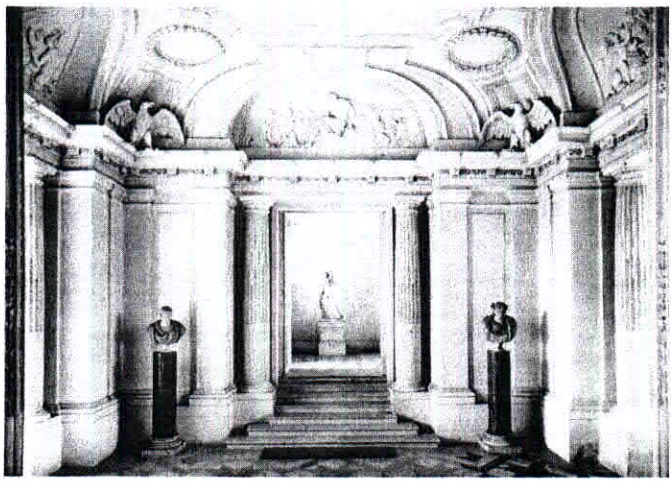
Paira um ar de nostalgia sobre estas vistas, a saudade de uma experiência passada, dourada pela memória; daí o agradarem especialmente aos que só tinham visto a Itália de relance — ou talvez nem sequer a conhecessem.

## A Arquitectura

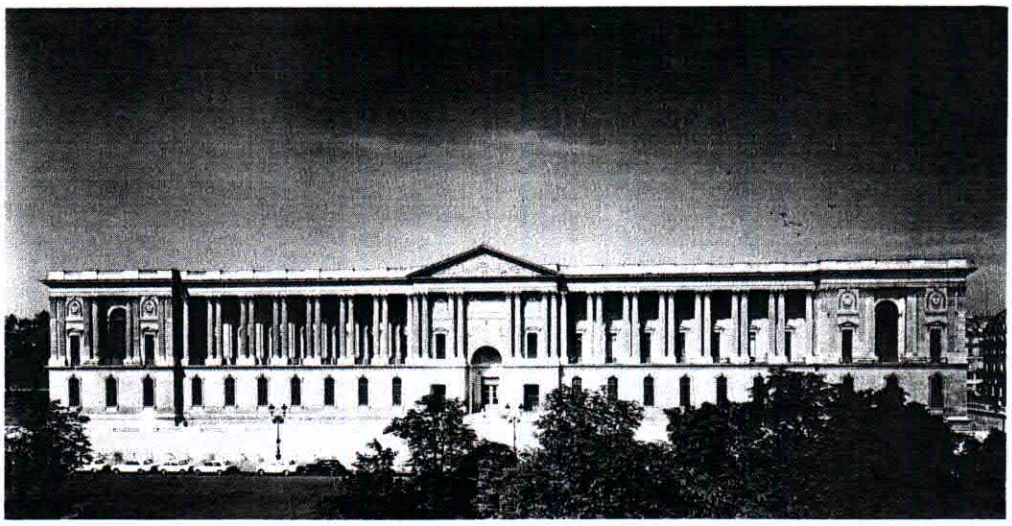
FRANÇOIS MANSART. Entretanto, as bases de um Classicismo Barroco eram lançadas na arquitectura francesa por um grupo de arquitectos em que avultava François Mansart (1598-1666). Segundo parece, nunca foi à Itália, mas já conhecia o novo estilo através dos trabalhos de alguns franceses que tinham importado e adaptado vários elementos do Proto-Barroco romano, em especial traçados de igrejas. É difícil, todavia, determinar o que lhes devia; as suas construções mais importantes foram solares ou grandes residências (*châteaux*) e neste domínio as tradições do Renascimento francês sobrepunham-se a quaisquer influências directas do Barroco italiano. O *Château de Maisons*, próximo de Paris, construído por um alto funcionário administrativo, mostra o estilo de Mansart na sua plenitude. O vestíbulo que conduz à escadaria principal (grav. 762) produz um efeito particularmente belo, severo mas festivo. Perante a articulação classicamente pura das paredes, logo se pensa em Palladio, cujo tratado Mansart certamente conheceu e admirou. Mas a escultura é empregada de uma feição caracteristicamente francesa, como parte integrante do traçado arquitectónico; e as curvas complexas do abobadado dizem-nos que esta estrutura, pese embora todo o seu classicismo, pertence ao Barroco.

LUÍS XIV, COLBERT E O LOUVRE. Mansart faleceu demasiado cedo para ter parte na fase culminante do Classicismo Barroco, que principiou pouco depois de o jovem Luís XIV tomar as rédeas do governo (1661). Colbert, o principal conselheiro do rei, montou a estrutura administrativa em que assentava o poder do monarca absoluto. Neste sistema, que visava submeter o pensamento e os actos da nação inteira a uma rígida fiscalização superior, incumbia às artes plásticas a tarefa de glorificar o rei; esse estilo "real" e oficial, na teoria e na prática, foi o Classicismo. Era uma escolha maduramente deliberada, como sabemos pela história do primeiro grande projecto que Colbert dirigiu: a conclusão do Louvre. As obras do palácio vinham-se arrastando havia mais de um século, seguindo o traçado de Lescot (grav. 688); faltava agora fechar o pátio quadrado, a Nascente, com uma imponente fachada.

Colbert, descontente com os traçados propostos pelos arquitectos franceses, chamou Bernini a Paris, na esperança de que o mais famoso mestre do Barroco Romano pudesse fazer para o rei o que já realizara, com tanta magnificência, para a Igreja. Bernini demorou-se alguns meses em Paris (1665) e apresentou três projectos, todos de tal escala que abafariam completamente o palácio existente. Após muita discussão



762. FRANÇOIS MANSART. Vestíbulo do Château de Maisons-Lafitte. 1642-50



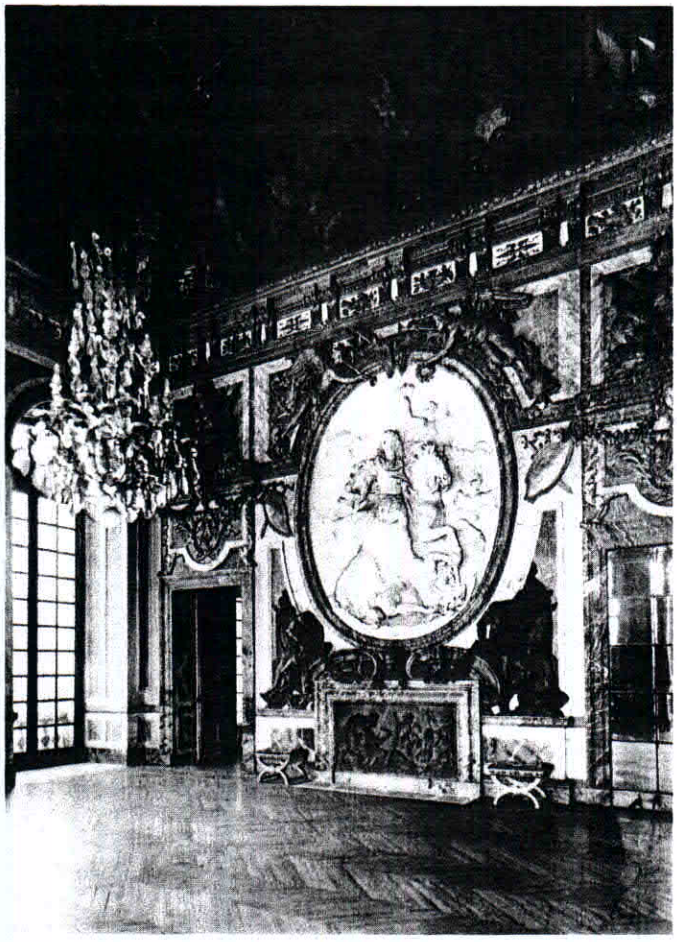
763. CLAUDE PERRAULT. Fachada oriental do Louvre, Paris. 1667-70

e intriga, Luís XIV rejeitou os planos e confiou a solução final a uma comissão de três membros: Louis Le Vau, arquitecto da corte, que já participara nos projectos anteriores; Charles Lebrun, pintor da corte; e Claude Perrault, que era um estudioso da arquitectura antiga, mas não um arquitecto profissional. A todos cabem os méritos do edifício que veio a ser construído (grav. 763), embora se atribua a Perrault a participação maior.

Nalguns aspectos, o traçado parece concebido por um arqueólogo, mas um arqueólogo capaz de escolher as características da arquitectura clássica que não só associassem Luís XIV à glória dos Césares, mas fossem compatíveis com as partes anteriores do palácio. O pavilhão central é a frontaria de um templo romano, e as alas parecem os lados desse templo trazidas para a frente. Ao tema do templo competia uma única ordem de colunas, mas o Louvre tem três pisos — dificuldade que foi habilmente resolvida: o rés-do-chão foi tratado como o *podium* do templo, e os andares superiores recuados para detrás da colunata. O projecto alia a grandiosidade à elegância, justificando plenamente a sua fama.

A Fachada Oriental do Louvre assinalou a vitória do Classicismo francês sobre o Barroco italiano, como "estilo real". Por ironia, este grande modelo pareceu demasiado puro: Perrault não tardou a desaparecer da cena.

O PALÁCIO DE VERSALHES. As características barrocas, ainda que não oficialmente reconhecidas, reapareceram no maior empreendimento do rei, o Palácio de Versalhes. A mudança correspondia ao gosto do próprio Luís XIV, menos interessado em teorias arquitectónicas e exteriores monumentais que em interiores luxuosos que proporcionassem um quadro adequado a si próprio e à sua corte. E por isso não escutou um arquitecto, mas, sobretudo, o pintor Lebrun (1619-1690), a quem caberia a superintendência de todos os projectos artísticos do monarca. Como dispensador das benesses reais para os artistas, deteve tal poder que se tornou, de facto, o ditador das Belas-Artes em França. Passara alguns anos em Roma, a estudar sob a orientação de Poussin, mas os grandes esquemas decorativos do Barroco



764. HARDOUIN-MANSART, LEBRUN e COYSEVOX. *O Salão da Guerra*, Palácio de Versalhes. Ab. 1678

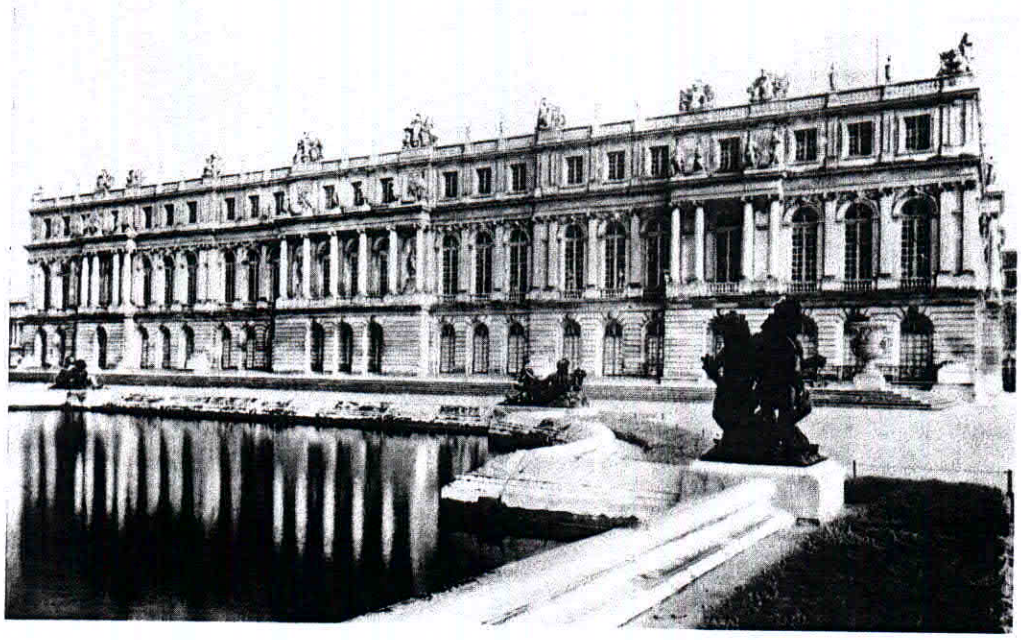
Romano decerto o impressionaram, pois que a eles recorreu, vinte anos depois, tanto no Louvre como em Versalhes. Tornou-se um decorador admirável, utilizando o trabalho combinado de arquitectos, escultores, pintores e artífices na criação de conjuntos de um esplendor jamais atingido, como o Salão da Guerra em Versalhes (grav. 764).

Subordinar todas as artes a um único fim — aqui a glorificação de Luís XIV — já era um conceito do Barroco; se não foi tão longe como Bernini, Lebrun serviu-se livremente das suas reminiscências de Roma. O Salão da Guerra parece, em muitos aspectos, mais próximo da Capela Cornaro que do Vestíbulo de *Maisons-Lafitte* (comp. grav. 704, 762). E, como acontece aliás em muitos interiores do Barroco Italiano, cada um dos elementos tem menos peso do que o efeito de conjunto.

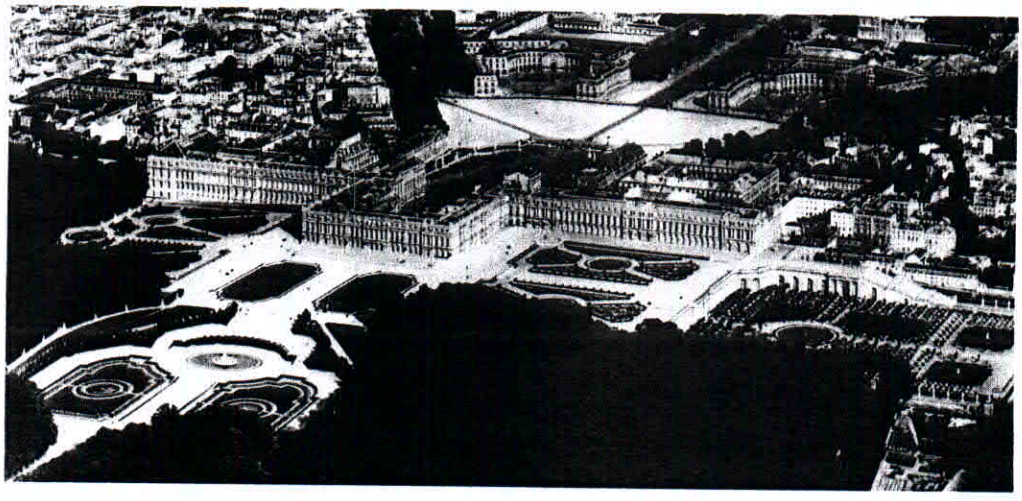
O Palácio de Versalhes, a pouco mais de 18 quilómetros do centro de Paris, foi começado em 1669 por Le Vau, que desenhou o plano para a Fachada do Jardim (grav. 765) e morreu pouco depois. Sob a direcção de Jules Hardouin-Mansart (1646-1708), um sobrinho-neto de François Mansart, o projecto sofreu enorme ampliação, para albergar a sempre crescente casa real. A Fachada do Jardim, que na intenção de Le Vau deveria ser a principal vista do Palácio, foi extraordinariamente prolongada, sem ter havido o cuidado de se lhe modificar a composição arquitectónica; o desenho original da fachada, uma variante menos severa da fachada oriental do Louvre, parece agora repetitivo e desproporcionado. Todo o bloco central é ocupado por uma única sala, o famoso Salão dos Espelhos *(Galerie des Glaces)*, com o Salão da Guerra numa das extremidades, e o correspondente Salão da Paz na outra.

OS JARDINS DE VERSALHES. À parte o seu magnificente interior, o aspecto mais fascinante de Versalhes é o parque que se estende por vários quilómetros a ocidente da Fachada do Jardim (a vista aérea, na grav. 766, mostra apenas uma pequena parte dele). O seu traçado, de André Le Nôtre (1613-1700), relaciona-se tão intimamente com o plano do palácio que se torna o prolongamento natural do espaço arquitectónico. Como o interior de Versalhes, estes jardins convencionais, com os seus terraços, tanques, sebes aparadas e estatuária, destinavam-se a proporcionar um cenário apropriado às aparições do rei em público. Formam uma série de "salas ao ar livre" para as esplêndidas festas e espectáculos de que Luís XIV tanto gostava. O espírito do Absolutismo

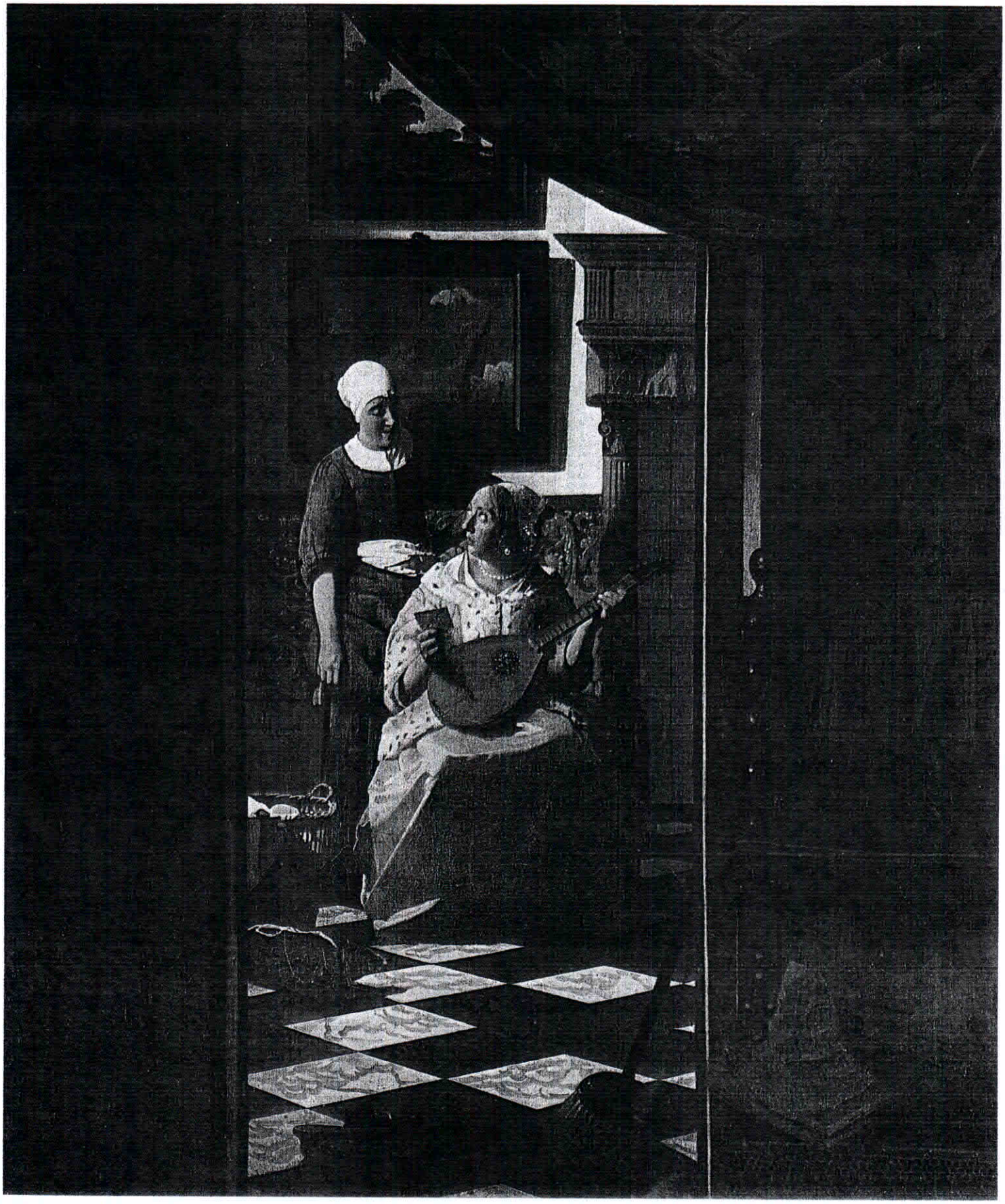
765. LOUIS LE VAU e JULES HARDOUIN-MANSART. Frente para o jardim, corpo central do Palácio de Versalhes. 1669-85



766. Vista aérea do Palácio de Versalhes



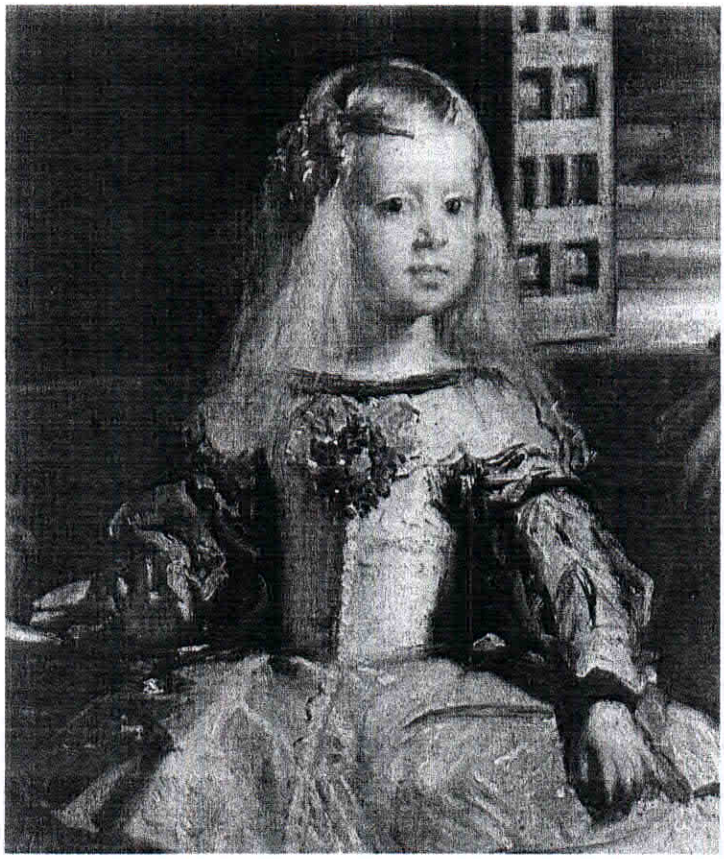
100. FRANS HALS. *O alegre beberrão*. 1627. 0,960 × 0,667 m.
Rijksmuseum, Amsterdão



101 REMBRANDT *Jacob abençoando os filhos de José*
1656 1 74 2 12 m Gemäldegalerie Kassel

102 JAN VERMEER VAN DELFT *A arte*
1666 1668 1 08 m Kunsthistorisches Museum Wien

103. FRANCISCO DE ZURBARÁN. *S. Serapião.*
1628. 1,21 × 1,04 m. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, U.S.A.



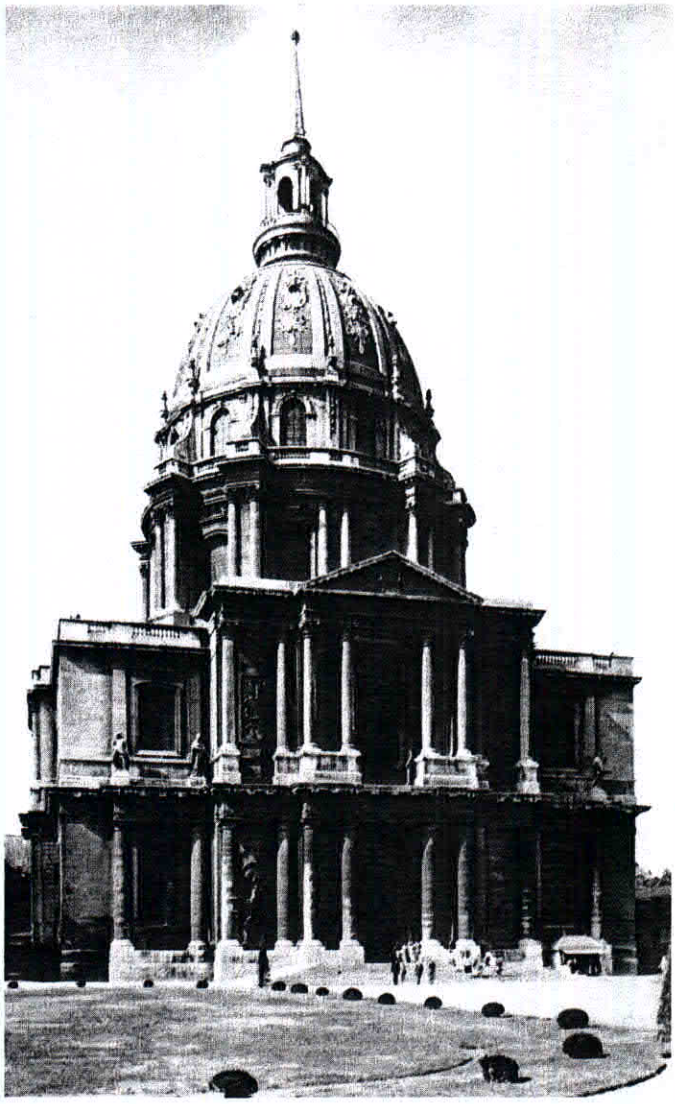
104. DIEGO VELÁSQUEZ. Pormenor de *Las Meninas.*
1656. Museu do Prado, Madrid

105. NICOLAS POUSSIN. *O rapto das Sabinas*. De c. 1636-37. 1,55 × 2,08 m. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Fundo Dick, 1946).

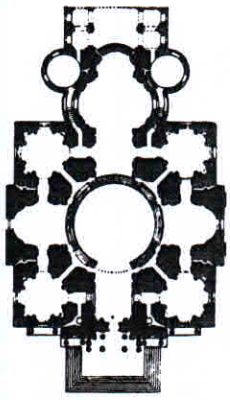
106. ANTOINE WATTEAU. *Um Passeio a Cítera*. 1717. 1,295 × 1,943 m. Museu do Louvre, Paris

107. JEAN-HONORÉ FRAGONARD. *Banhistas*. De c. 1765. 0,64 × 0,80 m. Museu do Louvre, Paris

108. JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN. *De regresso do mercado*. 1739. 0,470 × 0,375 m. Museu do Louvre, Paris



767. JULES HARDOUIN-MANSART. *Igreja dos Inválidos*, Paris, 1680-91



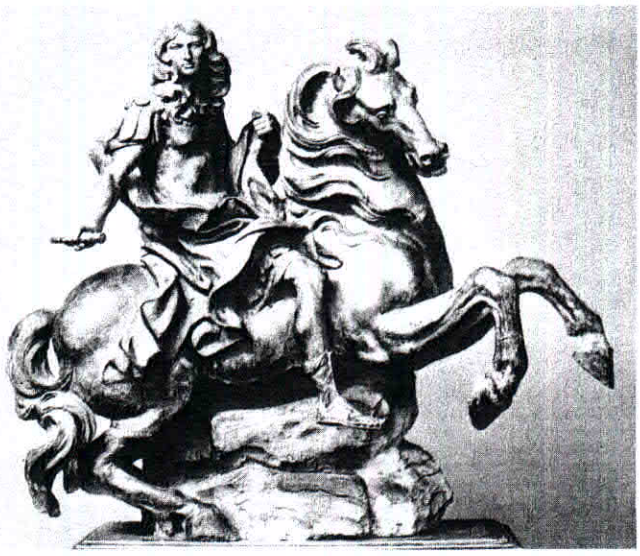
768. Planta da Igreja dos Inválidos

é ainda mais evidente na regularidade geométrica imposta a toda uma zona rural que no próprio palácio.

JULES HARDOUIN-MANSART. Em Versalhes, Hardouin-Mansart trabalhou como membro de uma equipa e subordinado ao traçado de Le Vau. O seu estilo arquitectónico próprio vê-se melhor na Igreja dos Inválidos (grav. 767, 768), assim chamada por pertencer a um recolhimento para soldados mutilados ou incapazes. A planta, em cruz grega com quatro capelas de canto, baseia-se, em última análise — através de alguns intermediários franceses — no plano de Miguel Ângelo para S. Pedro (grav. 626); o seu único elemento barroco é a capela-mor elíptica. A cúpula também reflecte a influência de Miguel Ângelo (grav. 625-627) e o vocabulário classicista da frontaria lembra a Fachada Oriental do Louvre. Todavia, no conjunto, o exterior é indubitavelmente barroco: a fachada projecta-se para fora várias vezes, no efeito de *crescendo* introduzido por Maderno (grav. 700), e fachada e cúpula estão intimamente relacionadas (grav. 712). A cúpula é o aspecto mais original e mais barroco do traçado de Hardouin-Mansart; alta e estreita, ergue-se numa curva contínua desde a base do tambor até à agulha no topo da lanterna. No primeiro tambor assenta, surpreendentemente, um outro mais pequeno; as suas janelas iluminam a visão da glória celestial pintada no interior da cúpula, mas estão habilmente ocultas por uma "pseudo-concha" com uma larga abertura no topo, de maneira que a glória celeste parece misteriosamente iluminada e suspensa no espaço, iluminação "teatral" tão audaciosamente dirigida que honraria qualquer arquitecto barroco italiano.

## A Escultura

Também na escultura um "estilo real" oficializado se desenvolveu por um processo muito semelhante ao da arquitectura. Bernini, quando em Paris, tinha talhado um busto em mármore de Luís XIV e fora também encarregado de fazer



769. GIANLORENZO BERNINI. *Maqueta de Estátua Equestre de Luís XIV*. 1670. Terracota; alt. 0,76 m
Galeria Borghese, Roma

770. FRANÇOIS GIRARDON. *Maqueta da Estátua Equestre de Luís XIV*. 1687? Cera; alt. 0,77 m
Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut
(oferta de Mr. e Mrs. James W. Fosbrugh, 1933)

uma estátua equestre do rei. Este projecto, para o qual executou um esplêndido modelo em terracota (grav. 769), sofreu o mesmo destino dos seus traçados para o Louvre. Embora houvesse retratado o rei com uma armadura clássica, a estátua foi rejeitada; ao que parece, era excessivamente dinâmica para a dignidade de Luís XIV. Esta decisão teve longo alcance, pois mais tarde erigiram-se por toda a França estátuas equestres dos reis como símbolo da autoridade real, e, se o projecto de Bernini não tivesse sido excluído, poderia ter fixado o padrão para esses monumentos.

GIRARDON. Sistematicamente destruídos na Revolução Francesa, só os conhecemos através de gravuras, reproduções e modelos, como o de François Girardon (grav. 770), que também executou muitas esculturas para os jardins de Versalhes. Caracteristicamente, trata-se de uma adaptação da estátua equestre de Marco Aurélio no Monte Capitolino (grav. 269). Embora pareça estática — imperfeita, de facto — ao lado do modelo de Bernini, se a compararmos ao seu protótipo antigo ressaltam logo as suas qualidades barrocas: a fluidez do modelado e o movimento da capa do rei, como que soprada pelo vento. Há até a sugestão de um "complemento invisível" — em vez de olhar para nós, o rei ergue a cabeça e inclina-se para trás, como se comunicasse com algum poder celeste.

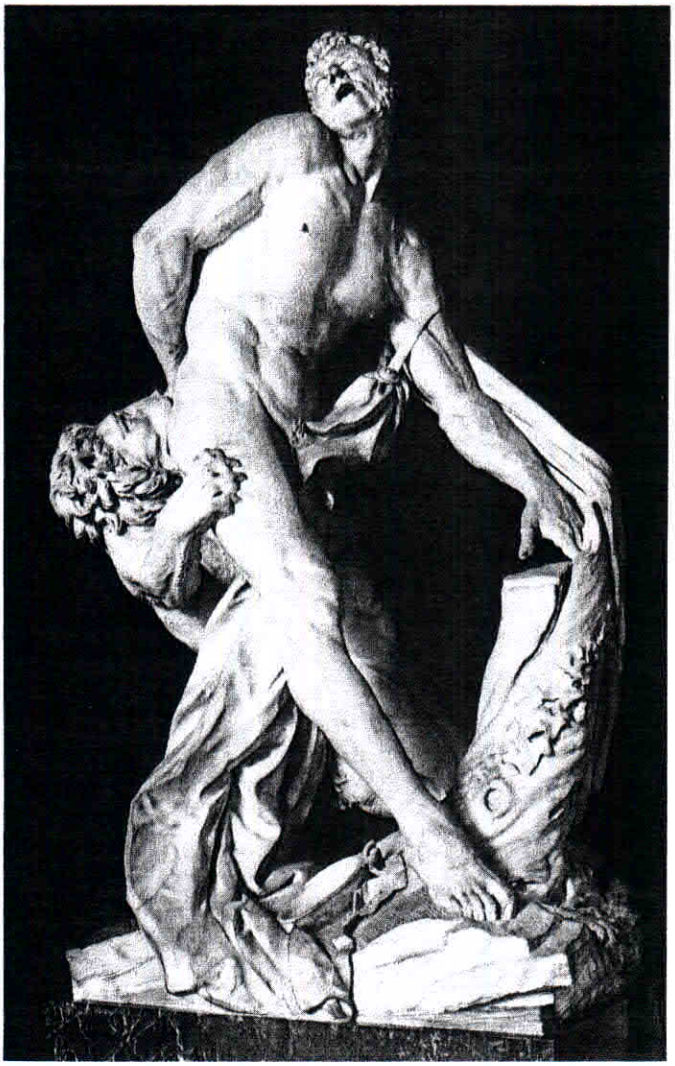
COYSEVOX. Antoine Coysevox, escultor menos convictamente clássico que Girardon, foi também empregado por Lebrun em Versalhes. No seu grande baixo-relevo de estuque no Salão da Guerra (grav. 764), o vitorioso Luís XIV retém a pose da estátua equestre de Bernini. O busto de Lebrun, por Coysevox (grav. 771), repete — com um certo comedimento — a configuração geral do busto de Luís XIV por Bernini. O rosto, porém, acusa um realismo e uma subtileza de caracterização bem próprios de Coysevox, o primeiro de uma extensa linhagem de distintos escultores franceses de retratos.

PUGET. Coysevox aproximou-se do Barroco tanto quanto Lebrun lho consentiu. Pierre Puget, o maior dos escultores franceses do século XVII, só teve êxito na corte depois da morte de Colbert, quando o poder de Lebrun começou a declinar. *Milo de Crotona* (grav. 772), a sua melhor estátua, pode à vontade ser comparada a qualquer das de Bernini. A composição é mais contida que a do *David* (grav. 702); todavia, a agonia do herói tem tal força que o impacto no observador é quase físico — a tensão interior dá a cada partícula do mármore uma vida intensa. A figura lembra os *Laocoontes* (grav. 207). E foi isso, sem dúvida, o que lhe fez merecer a aceitação de Luís XIV.

## A Academia Real

A fiscalização centralizada das artes plásticas não foi exercida por Colbert e Lebrun somente pela concessão de subsídios ou de encomendas; incluiu também um plano de educação dos artistas segundo as normas do estilo oficialmente aprovado. Na Antiguidade e na Idade Média, os artistas formavam-se pela aprendizagem nas oficinas, prática consagrada que prevalecia ainda no Renascimento. Mas à medida

771. ANTOINE COYSEVOX. *Charles Lebrun*. 1676.
Terracota; alt. 0,66 m. Colecção Wallace, Londres

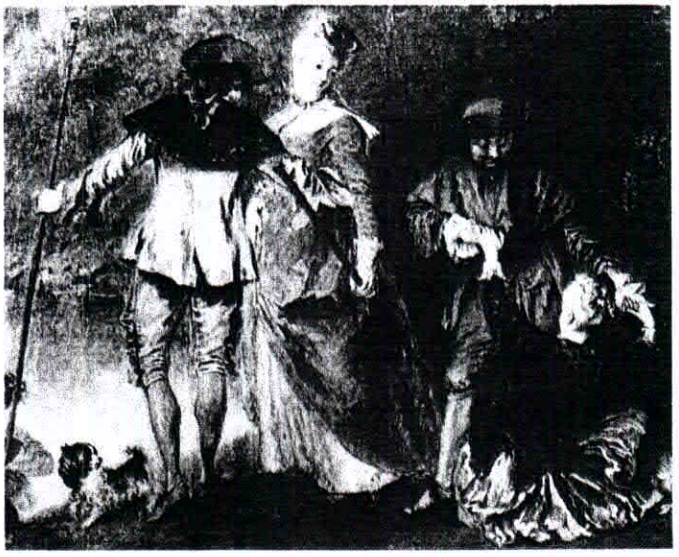


772. PIERRE PUGET. *Milo de Crotona*. 1671-83. Mármore: alt. 2,70 m. Museu do Louvre, Paris

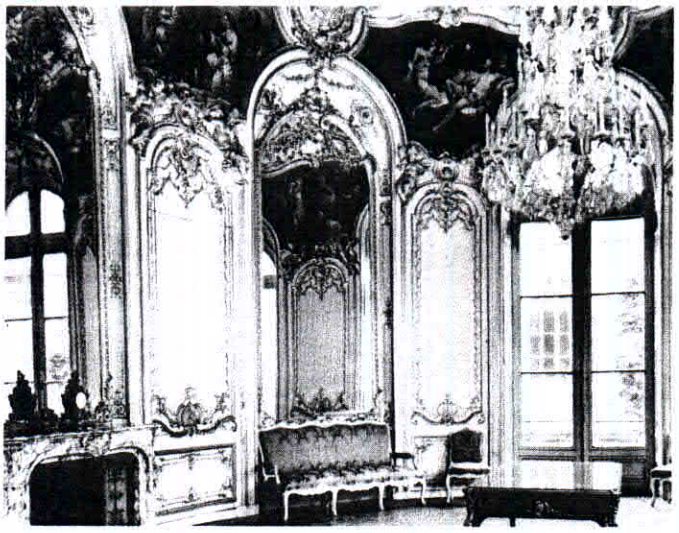
que a pintura, a escultura e a arquitectura foram alcançando o prestígio de artes liberais, muitos artistas ambicionaram acrescentar à sua preparação artesanal uma formação teórica. Com esse propósito, seriam fundadas "academias de arte", segundo o modelo das academias de humanistas (o nome é derivado de *Académos*, os jardins de Atenas onde Platão se reunia com os seus discípulos). As primeiras academias de arte surgiram na Itália, nos fins do século XVI; eram associações particulares de artistas, que se reuniam periodicamente para desenhar do modelo vivo e discutir questões de teoria da arte. Estas academias tomaram mais tarde carácter oficial, assumindo uma ou outra função das antigas corporações de artes e ofícios, mas o seu ensino era limitado e estava longe de ser sistemático.

Assim foi a Academia Real de Pintura e de Escultura, de Paris, fundada em 1648; mas quando Lebrun se tornou seu director, em 1663, estabeleceu um rígido *curriculum* obrigatório de instrução prática e teórica, baseado num sistema de "regras", que se tornou um padrão para todas as academias seguintes, incluindo as suas modernas sucessoras, as actuais escolas de Belas-Artes. Grande parte deste corpo de doutrinas baseava-se nas ideias de Poussin (v. págs. 539-541), levadas a extremos racionalistas. A Academia até chegou a inventar um método para classificar, numa escala numérica, o valor relativo dos artistas do passado e do presente, em categorias como desenho, expressão e proporções. Os Antigos, desnecessário seria dizê-lo, obtiveram as classificações mais altas, seguidos de Rafael e a sua escola e de Poussin; os Venezianos, por causa da importância dada à cor, classificaram-se mal e os Flamengos e Holandeses pior ainda. Os temas foram igualmente classificados, desde a história (clássica ou bíblica), no topo da escala, até à natureza-morta, no fundo da tabela...

OS "POUSSINISTAS" e os "RUBENISTAS". Não admira que este sistema de colete-de-forças não tenha produzido artistas originais ou importantes. Mesmo Lebrun, como vimos, era mais barroco na prática do que se esperaria das suas teorias classicistas. A rigidez absurda da doutrina oficial gerou, além disso, uma reacção de sinal contrário que se manifestou logo que a autoridade de Lebrun começou a declinar. Cerca do fim do século, os membros da Academia dividiram-se em duas facções batalhadoras, a partir da oposição entre desenho e cor: os conservadores (ou "Poussinistas") contra os "Rubenistas". Os conservadores defendiam a posição de Poussin de que o desenho, que se dirigia à inteligência, era superior à cor, que se dirigia aos sentidos; os "Rubenistas" advogavam a cor, de preferência ao desenho, por ser mais fiel à Natureza. Sustentavam ainda que o desenho, reconhecidamente baseado na razão, só era acessível a raros conhecedores, enquanto a cor falava a toda a gente. Este argumento tinha implicações revolucionárias, porque proclamava o leigo como o supremo juiz dos valores artísticos e contestava a noção do Renascimento de que a pintura, como uma arte liberal, podia ser apreciada apenas por espíritos cultos. Quando Luís XIV morreu, em 1715, os poderes ditatoriais da Academia já não se impunham, e a influência de Rubens e dos Venezianos imperava em toda a parte.



773. ANTOINE WATTEAU. *Um Passeio a Cítera* (pormenor). 1717. Museu do Louvre, Paris (v. est. 106)



774. GERMAIN BOFFRAND. Salão da Princesa, Hôtel de Soubise, Paris. Ab. 1732

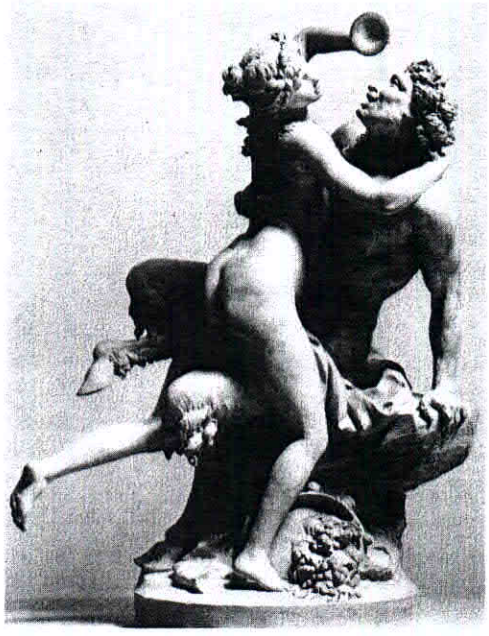
WATTEAU. Em 1717, os "Rubenistas" obtiveram o triunfo definitivo, quando o pintor Antoine Watteau (1684-1721), foi aceite na Academia com o seu *Um Passeio a Cítera* (grav. 773, est. 106). A tela violava todos os cânones académicos e o assunto não entrava em qualquer das categorias estabelecidas. Mas a Academia, agora muito conciliadora, inventou para ele uma nova categoria, a de *fêtes galantes* (diversões galantes). O termo não se aplica em especial a este quadro, mas sobretudo à obra do artista, em geral, pois nela predominam cenas da vida da sociedade elegante ou com actores de comédia, tendo por fundo parques ou jardins. Caracteristicamente, Watteau entretece teatro e vida real, de maneira que se torna impossível distingui-los. No *Passeio a Cítera* há ainda um outro elemento — a mitologia clássica: estes jovens namorados vieram a Cítera, a ilha do amor, para prestar homenagem a Vénus (cujo busto, ornado de festões de rosas, aparece à direita). O dia encantado está perto do fim, e todos, acompanhados por um bando de Cupidos, vão tomar o barco de regresso ao mundo do dia-a-dia.

A cena recorda imediatamente o *Jardim do Amor* de Rubens (comparar grav. 727, est. 98), mas Watteau acrescentou-lhe uma nota pungente, concedendo-lhe uma subtileza poética reminiscente de Giorgione (grav. 633, est. 79). Também as figuras não possuem a robusta vitalidade das de Rubens; esbeltas e graciosas, movem-se com a segurança estudada de actores que representam os seus papéis de maneira tão admirável que nos comovem muito mais que a própria realidade que imitam. Captam na forma barroca o ideal anterior de elegância "cortês" (comparar grav. 506, 680).

## O Rococó Francês

A obra de Watteau deu o sinal para uma mudança na arte e na sociedade francesas. A seguir à morte de Luís XIV, emperrou a máquina administrativa que Colbert criara. A alta nobreza até aí adstrita à corte de Versalhes, ficara agora mais livre da vigilância real. Muitos decidiram não regressar aos seus *châteaux* de família na província e viver em Paris, onde construíram elegantes residências de cidade, conhecidas como *hôtels*. Como os terrenos na cidade eram geralmente acanhados e irregulares, não ofereciam grande oportunidade para exteriores grandiosos, de maneira que a disposição e decoração das salas cedo se tornou a preocupação principal dos arquitectos. E uma vez que as construções custeadas pelo Estado começaram a rarear, os "projectos para residências particulares" ganharam uma nova importância: os *hôtels* exigiam um estilo de decoração interior menos grandioso e pesado que o de Lebrun — um estilo íntimo e flexível, que desse maior oportunidade à fantasia individual liberta dos dogmas classicistas. Em resposta a esta necessidade, os decoradores franceses criaram o Rococó (ou estilo de Luís XV, como é frequentemente chamado em França). O nome assenta bem, embora tivesse sido cunhado como uma caricatura de *rocaille* (um eco do *barroco* italiano), que designava a alegre decoração de grutas com conchas e pedras irregulares. O Rococó corresponde a um requinte em tom menor do Barroco curvilíneo e "elástico" de Borromini e Guarini, e por isso se combinava muito bem com a arquitectura do Barroco Final alemão e austríaco (grav. 722, 723, est. 97).

BOFFRAND. A maior parte dos exemplos franceses deste estilo, como o *Salão da Princesa no Hôtel de Soubise*, de Germain Boffrand (grav. 774), são de menor escala e menos exuberantes que os da Europa Central; além disso, os frescos dos tectos e a escultura decorativa dos palácios e igrejas não são apropriadas para interiores domésticos, por mais luxuosos que sejam. Devemos, portanto, lembrar-nos que na França a pintura e escultura Rococó estiveram menos estreitamente ligadas ao seu enquadramento arquitectónico que na Itália, Áustria e Alemanha, embora reflictam o mesmo gosto que produziu o Hôtel de Soubise.



775. CLODION. *Sátiro e Bacante*. c. 1775. Terracota; alt. 0.584 m. The Metropolitan Museum of Art. Nova Iorque (legado de Benjamin Altman, 1913)

776. ÉTIENNE MAURICE FALCONET. *Estátua Equestre de Pedro, o Grande*. 1766-82. Bronze, acima do tamanho natural. Leningrado

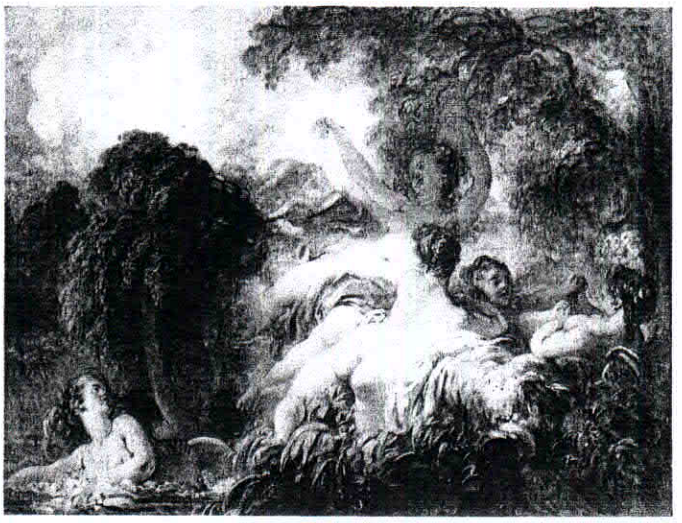
CLODION. Característicos da escultura Rococó são os pequenos grupos, como o *Sátiro e Bacante* de Clodion (grav. 775), desenhados para serem vistos de perto. O seu erotismo atrevido é uma outra forma de "Barroco em miniatura", um eco alegre dos êxtases de Bernini e Puget (comp. grav. 703).

FALCONET. Os escultores franceses do Rococó receberam poucas encomendas monumentais, mas a estátua equestre de Pedro, o Grande, modelada por Étienne Maurice Falconet para Catarina da Rússia (grav. 776), mostra que eles eram capazes de alcançar a grandiosidade do Barroco. Esta obra impressionante é uma adaptação — esplendidamente carregada de energia — do Luís XIV de Bernini (grav. 769).

FRAGONARD. Muita da pintura do Rococó corresponde à escultura de Clodion: íntima na escala e deliciosamente sensual pelo estilo e pelo assunto, falta-lhe a profundidade emocional que distingue a arte de Watteau. Tendência em que se distinguiu Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), cujas *Banhistas* (grav. 777, est. 107) nos servirão de exemplo representativo. Um "Rubenista" mais franco que Watteau, Fragonard pinta com uma fluidez e espontaneidade que lembram os esboços a óleo de Rubens (grav. 726). As suas figuras movem-se com uma graça flutuante que também o liga a Tiepolo, cuja obra ele admirara na Itália (comp. grav. 722). Fragonard teve a má sorte de sobreviver à sua época; os seus quadros passaram de moda com os prenúncios da Revolução Francesa. Reduzido à miséria, morreu esquecido no apogeu da era napoleónica. Contudo, o estilo que praticou com tanta mestria não foi a única alternativa que se lhe abriu e aos restantes pintores franceses desta geração.

CHARDIN. Outro rumo tomaria se lhe aproveitasse o exemplo do seu primeiro mestre, Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), — cujo estilo só pode chamar-se Rococó sob muitas reservas. Os "Rubenistas", por seu lado, abriram caminho para um renovado interesse pelos mestres holandeses, corrente em que Chardin se tornou o melhor pintor de naturezas-mortas e de cenas de género, como *De Regresso do Mercado* (grav. 778, est. 108), onde apresenta a vida da classe média parisiense com tal percepção da beleza oculta nas coisas vulgares, e com um sentido tão preciso da ordem espacial, que só o podemos comparar a Vermeer. Mas a sua técnica notável não é semelhante à de qualquer artista holandês. Sem *bravura*, a sua pincelada transmite os jogos de luz sobre as superfícies de cor com um toque aveludado que é a um tempo analítico e subtilmente poético. As suas naturezas-mortas reflectem normalmente o mesmo ambiente modesto, rejeitando a "atracção do objecto" dos seus antecessores holandeses. No exemplo da grav. 779, vêem-se apenas os objectos vulgares de qualquer cozinha: potes de barro, uma caçarola, um tacho de cobre, um pedaço de carne crua, arenques fumados e dois ovos. Mas como todos parecem importantes, firmemente dispostos em relação uns aos outros, e todos dignos da atenção do artista — e da nossa! Apesar de preocupado com os problemas formais, como é evidente no belo equilíbrio de traçados, Chardin considera estes objectos com um respeito perto da veneração: para além das suas formas, cores e texturas, aparecem-lhe como símbolos da vida do homem comum. Em espírito, se não for nos temas, Chardin está mais próximo de Louis Le Nain e de Sanchez Cotán que de qualquer pintor holandês.

VIGÉE-LEBRUN. É através dos retratos que melhor podemos entender o Rococó Francês, porque é na transformação



777. JEAN-HONORÉ FRAGONARD. *Banhistas* (v. est. 107). Museu do Louvre, Paris

da imagem humana que reside a essência da época. Nos retratos da aristocracia, era atribuída às figuras uma ilusão de personalidade, vista como um atributo natural da sua condição social. Mas os pontos altos da pintura Rococó encontram-se nos retratos femininos, o que não é de estranhar numa sociedade que idealizava o culto do amor e da beleza feminina. Um dos melhores artistas desta modalidade era ela própria uma bela mulher, Marie-Louise-Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), que gozou de fama durante toda a sua longa vida, que a levou a toda a Europa, incluindo a Rússia, para onde foi fugida da Revolução Francesa. *A Princesa de Polignac* (grav. 780) foi pintada uns anos depois de Vigée se tornar a retratista de Maria Antonieta, e é prova cabal das suas qualidades artísticas; a princesa tem a beleza

778. JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN. *De Regresso do Mercado* (v. est. 108). Museu do Louvre, Paris

780. ELISABETH VIGÉE-LEBRUN. *A Princesa de Polignac*. 1783. 0,98 × 0,71 m. The National Trust, Waddesdon Manor (por gentileza do Courtauld Institute of Art, Londres)

779. JEAN-BAPTISTE SIMÉON CHARDIN. *Natureza-morta*. c. 1730-35. 0,32 × 0,39 m. Ashmolean Museum, Oxford

eternamente jovem das *Banhistas* de Fragonard (grav. 777, est. 107), acentuada ainda pelo encantador tratamento das roupas. Ao mesmo tempo, há também uma sensação de transitoriedade que exemplifica bem a teatralidade poética do Rococó. Interrompida quando cantava, a lírica princesa é como que uma réplica na vida real das poéticas criaturas de *O Passeio a Cítera* de Watteau (grav. 773, est. 106), através do delicado sentimento que tem em comum com a rapariga em *De Regresso do Mercado* de Chardin (grav. 778, est. 108).

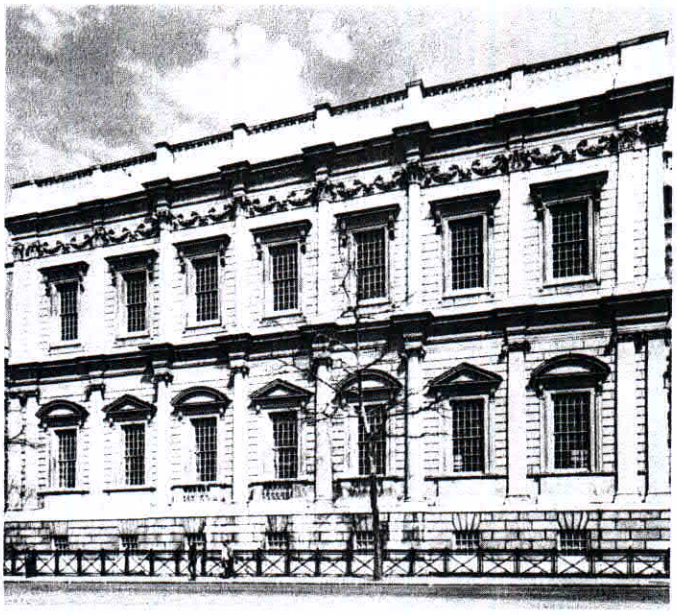
# A INGLATERRA

## A Arquitectura

O estilo Perpendicular (grav. 441), forma insular do Gótico Final, revelou-se extraordinariamente persistente: apesar de ter assimilado o vocabulário estilístico do Renascimento italiano durante o século XVI, os edifícios ingleses ainda conser-

vavam c. 1600 uma "sintaxe perpendicular" — isto é, o seu grau de evolução correspondia a Chambord, ou à Capela-mor de St. Pierre de Caen (grav. 685, 686).

INIGO JONES. O primeiro arquitecto do Renascimento inglês foi Inigo Jones (1573-1652). Apesar de ter estado na Itália cerca de 1600 e novamente em 1613, não trouxe consigo o Proto-Barroco: convertera-se num ferrenho *palladiano*. O *Palácio dos Banquetes* no Whitehall, em Londres (grav. 781), obedece sob todos os aspectos aos princípios estabelecidos no *Tratado* de Palladio. Simétrico e auto-suficiente, o edifício aproxima-se mais do *palazzo* renascentista que qualquer outro da mesma época a norte dos Alpes.

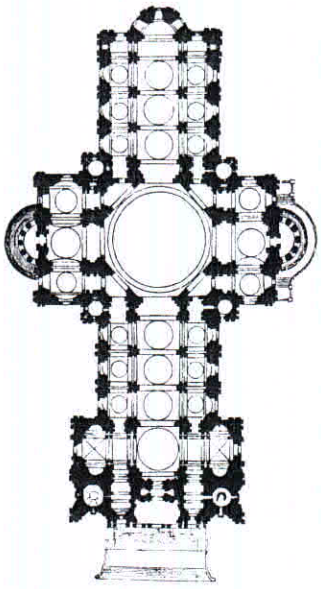


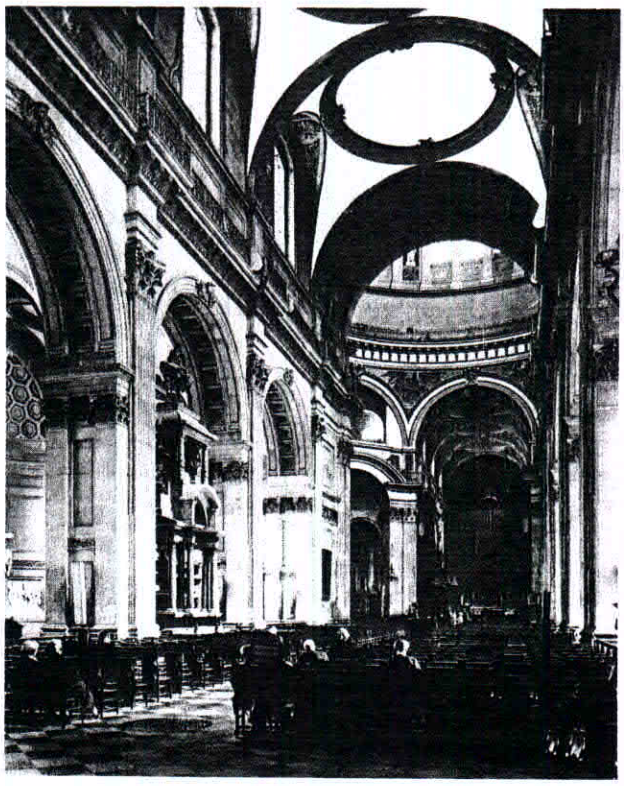
781. INIGO JONES. Palácio dos Banquetes Whitehall, fachada ocidental, Londres, 1619-22

782. SIR CHRISTOPHER WREN. Fachada da Catedral de S. Paulo, Londres. 1675-1710

783. Planta da Catedral de S. Paulo

784. Interior da Catedral de S. Paulo





785. SIR JOHN VANBRUGH. Palácio de Blenheim, Woodstock. Ab. 1705

O estilo de Jones, apoiado na autoridade de Palladio como teorizador, foi o farol da ortodoxia classicista na Inglaterra durante dois séculos.

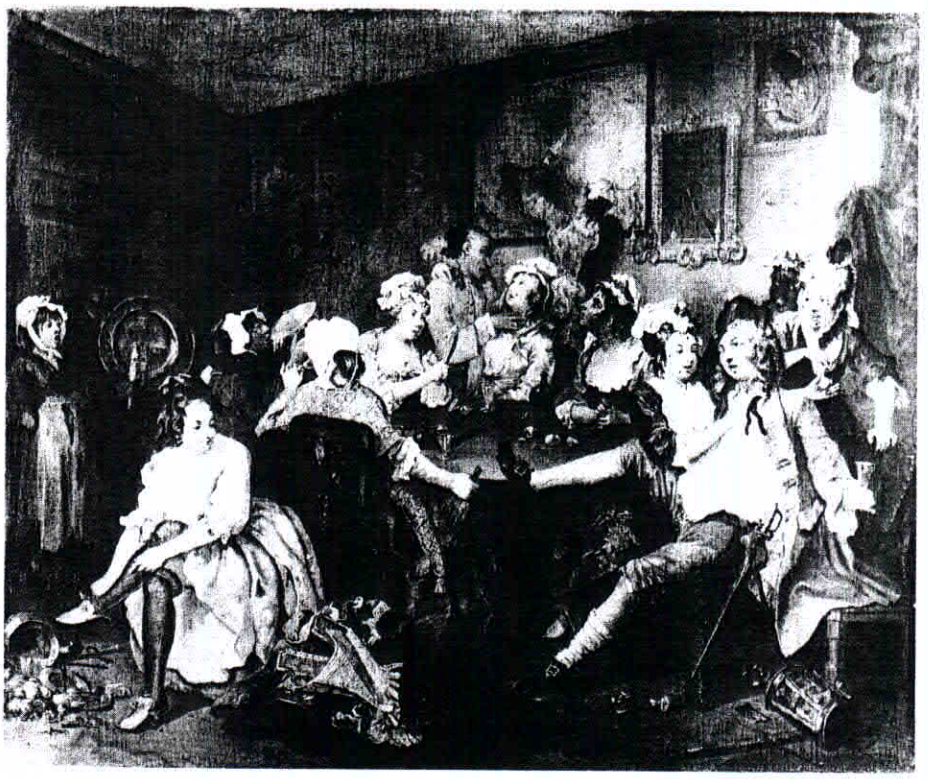
WREN. Este classicismo está patente nalgumas partes da Catedral de S. Paulo (grav. 782-84) de Sir Cristopher Wren (1632-1723), o grande arquitecto inglês dos finais do século XVII: notem-se as janelas do segundo andar e, muito especialmente, a cúpula, que parece uma versão muito ampliada do *Tempietto* de Bramante (grav. 606, est. 76). Em tudo o resto, o traçado de S. Paulo é barroco, reflectindo um perfeito conhecimento da arquitectura contemporânea na Itália e na França. Sir Cristopher é quase o correspondente barroco do artista-cientista do Renascimento. De uma inteligência prodigiosa, estudou primeiro Anatomia, depois Física, Matemática e Astronomia, e foi muito apreciado por Sir Isac Newton. Já tinha perto de trinta anos quando se começou a interessar a sério pela arquitectura. No entanto — e isto parece ser característico do Barroco, em contraste com o Renascimento — não parece haver qualquer ligação entre as suas ideias científicas e a sua arte. (Torna-se difícil decidir se os seus conhecimentos técnicos afectaram de modo significativo a forma das suas construções).

Não tivesse o grande incêndio de Londres, em 1666, destruído a Catedral Gótica de S. Paulo, assim como muitas outras igrejas menores, e provavelmente Sir Cristopher nunca passaria de arquitecto amador. Nomeado para a comissão real encarregada de reconstruir a cidade, daí a alguns anos começou a elaborar os planos para S. Paulo. A tradição encabeçada por Inigo Jones não lhe bastava para uma obra de tal vulto, e apenas serviu de ponto de partida. Durante a sua única viagem ao estrangeiro, Sir Cristopher estivera em Paris, quando fervia a polémica do acabamento do Louvre, e deve ter seguido o partido de Pérrault, cujo traçado da Fachada Oriental está claramente reflectido na de S. Paulo. Não obstante, e a despeito da sua convicção de que Paris representava "a melhor escola de arquitectura da Europa", Sir Cristopher não ficou indiferente às realizações do Barroco Romano. Deve ter pretendido fazer de S. Paulo o S. Pedro da Igreja Anglicana — mais sóbria, não tão grande, mas igualmente imponente. A sua cúpula, como a de S. Pedro, tem um diâmetro igual à soma da largura das naves central e laterais, mas ergue-se bem acima do resto do edifício, dominando a fachada, vista de longe ou de perto. A lanterna e a parte superior das torres dos relógios parecem indicar que conhecia *S. Agnese* na Praça Navona (grav. 712), provavelmente através de desenhos ou gravuras.

Elementos do Barroco italiano são ainda mais visíveis no *Palácio de Blenheim* (grav. 785), desenhado por Sir John Vanbrugh (1664-1726); o imponente edifício foi oferecido ao vitorioso Duque de Marlborough pela nação agradecida. Vanbrugh, tal como Bernini, tinha um grande interesse pelo teatro (foi um dramaturgo de sucesso). A afinidade entre ambos parece ainda maior quando comparamos a fachada de Blenheim, com a sua ordem colossal e moldura de colunatas, e a Praça de S. Pedro (grav. 700).

## A Pintura

A evolução da arquitectura inglesa do século XVII seguiu o padrão francês; por volta de 1700 o Barroco Pleno destronou a tradição classicista. Mas a Inglaterra nunca aceitou o Rococó. A pompa de Blenheim cedo se tornou alvo de sátiras e o segundo quartel do século XVIII produziu um Palla-



786. WILLIAM HOGARTH. *A Orgia*, Cena III de *The Rake's Progress*. c. 1734. 0,63 × 0,75 m
Sir John Soane's Museum, Londres

dianismo ainda mais racionalista que o de Inigo Jones, e único na Europa do seu tempo (grav. 792). Em contrapartida, a pintura rococó francesa, de Watteau a Fragonard, teve uma influência decisiva — ainda que não reconhecida —no outro lado do Canal da Mancha, e contribuiu, na verdade, para a formação da primeira escola de pintura inglesa que, desde a Idade Média, só merecera interesse limitado e local.

HOGARTH. De entre os novos pintores, William Hogarth (1697-1764) tornou-se famoso na década de 1730 com um novo género de quadro, que ele descreveu como "temas morais modernos... semelhantes a representações teatrais". Segundo afirmou, desejava ser julgado como dramaturgo, muito embora os seus "actores" apenas pudessem "representar pantomimas". Estes quadros, e as gravuras que deles fez para venda ao público, faziam parte de séries, com pormenores recorrentes em cada cena para dar continuidade à sequência. As "moralidades" de Hogarth pregam, por meio de exemplos horríveis, as boas virtudes burguesas: mostram como uma rapariga do campo sucumbe às tentações da Londres elegante; os males das eleições corruptas; aristocratas decadentes que vivem apenas para o prazer, casando com ricas herdeiras de condição social inferior, apenas pelas suas fortunas (que não tardam a dissipar).

Na *Orgia* (grav. 786, 787), da série intitulada *The Rake's Progress*, o jovem devasso entrega-se à luxúria e ao vinho. A cena está tão repleta de indicações visuais que uma descrição pormenorizada levaria páginas, além de referências constantes aos outros episódios da série. Apesar do seu carácter prosaico, o quadro é deveras atraente. Hogarth alia ao brilho

787. WILLIAM HOGARTH. *A Orgia*, Cena III de *The Rake's Progress*. 1735. Gravura. The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque (Fundo Harris Brisbane Dick, 1932)

de Watteau o estro narrativo de Jan Steen (comp. grav. 773, 748) e diverte-nos tanto que acabamos por gostar do sermão, ainda que não nos deixemos convencer pela sua mensagem. É talvez o primeiro artista na história a tornar-se crítico social por direito próprio.

GAINSBOROUGH. O retrato continuou a ser a única fonte de rendimento constante para os pintores ingleses, que criariam no século XVIII um estilo muito diferente da tradição europeia do género. Acima de todos distinguiu-se Thomas Gainsborough (1727-88), que, de pintor de paisagens, acabou como o retratista preferido da alta sociedade britânica. Há, nos seus primeiros retratos, como o de *Robert Andrews e sua Mulher* (grav. 788, est. 109), um encanto lírico que falta nalguns quadros mais tardios. Em contraste com o artifício de Van Dyck em *Carlos I na Caça* (grav. 729, est. 99), este casal encontra-se natural e despretensiosamente à vontade no seu ambiente. A paisagem, embora derivada de Ruisdael e da sua escola, tem um ar hospitaleiro e banhado de Sol, nunca atingido (ou desejado) pelos mestres holandeses; e a graça desenvolta das duas figuras lembra indirectamente o estilo de Watteau. As obras posteriores de Gainsborough, como o belíssimo retrato da grande actriz *Mrs. Siddons* (grav. 789), têm ainda outras qualidades: uma tranquila elegância, que corresponde, em termos do século XVIII, às poses aristocráticas de Van Dyck, e uma técnica fluida e translúcida que lembra Rubens.

REYNOLDS. Gainsborough pintou *Mrs. Siddons* como um desafio ao seu grande rival no meio londrino, Sir Joshua Reynolds (1723-92), que a representara um ano antes como a *Musa da Tragédia* (grav. 790). Reynolds, presidente da Academia Real (*Royal Academy*) desde a sua fundação em 1768, era o expoente da posição académica perante a arte, empenhamento que foi consequência de dois anos de estadia em Roma. Tal como os seus antecessores franceses, formulou num célebre livro, os *Discourses* (dissertações), as regras e teorias que lhe pareciam ser necessárias. As suas convicções eram essencialmente as de Lebrun, temperadas embora pelo bom-senso britânico. Mas, tal como Lebrun, foi-lhe difícil pôr em prática as suas teorias. Apesar de preferir a pintura histórica em grande escala, a esmagadora maioria das suas obras são retratos, "enobrecidos", sempre que possível, por alusões alegóricas ou disfarces como o de *Mrs. Siddons*. E o seu estilo deve muito mais aos Venezianos, ao Barroco Flamengo e até a Rembrandt (notar os efeitos de luz em *Mrs. Siddons*) do que ele estaria disposto a reconhecer em teoria. O melhor a dizer de Reynolds é que quase conseguiu dar à pintura, na Inglaterra, a respeitabilidade de uma arte liberal (recebeu o grau de doutor *honoris causa* da Universidade de Oxford), mas a que preço! Os seus *Discourses*, que em breve se tornaram um modelo, inibiram a capacidade de gerações de estudantes ingleses e americanos. Mas foi suficientemente generoso para registar o seu louvor a Gainsborough, a quem sobreviveu alguns anos, e cujo talento inato deve ter invejado.

Apesar das muitas diferenças entre ambos, Reynolds e Gainsborough tinham mais em comum do que gostariam de admitir. Qualquer dos retratos de Mrs. Siddons revela uma ligação indiscutível com o Rococó francês — de notar a semelhança com a *Princesa* de Vigée (grav. 780), conseguindo, no entanto, ser caracteristicamente ingleses.

789. THOMAS GAINSBOROUGH. *Mrs. Siddons*. 1785. 1,25 × 0,99 m. The National Gallery, Londres

788. THOMAS GAINSBOROUGH. *Robert Andrews e sua Mulher* (pormenor; v. est. 109). The National Gallery, Londres

## A Escultura

A escultura inglesa não tem sido tratada nestas páginas desde o século XIII (grav. 464). Durante a Reforma, convém lembrar, procedeu-se a uma destruição sistemática da escultura em Inglaterra. Isto teve um efeito tão inibidor que durante dois séculos a procura de obras de qualquer espécie de estatuária foi tão reduzida que mal sustentava uma modesta produção regional. Com o surto da vigorosa escola inglesa de pintura, também cresceu o interesse pela escultura, e durante o século XVIII a Inglaterra deu um exemplo ao resto da Europa, ao criar um tipo de "monumento ao génio" — estátuas de grandes vultos da cultura, como Shakespeare, homenagem pública até então reservada a chefes de Estado.

ROUBILIAC. Uma das primeiras e mais insinuantes é a estátua do compositor George Frederick Handel (grav. 791) pelo escultor de origem francesa Louis-François Roubiliac (1702-62). Foi também a primeira estátua de uma celebridade

790. SIR JOSHUA REYNOLDS. *Mrs. Siddons como Musa da Tragédia.* 1784. 2,36 × 1,45 m. Henry E. Huntington Library and Art Gallery, San Marino, Califórnia

791. LOUIS-FRANÇOIS ROUBILIAC. *George Frederick Handel.* 1738. Mármore; tamanho natural. Victoria & Albert Museum, Londres (Crown Copyright Reserved)

da cultura feita em vida do homenageado (a seguinte, de Voltaire, na França, apenas surgiria uma década depois; v. grav. 849). Roubiliac executou a estátua em 1738 para o dono dos Jardins de Vauxhall, em Londres, um parque de divertimentos com restaurantes e um recinto para orquestra, onde a música de Handel era frequentemente tocada, de modo que a estátua servia duas finalidades: a de homenagear o compositor e a de lhe fazer publicidade! Handel aparece aqui como Apolo, o deus das artes, a tocar uma lira clássica; a seus pés, um *putto* escreve a música. Mas Handel é um Apolo extremamente doméstico, de pantufas e roupão velho, com um barrete na cabeça, em vez da cabeleira então habitual. Embora Roubiliac dê provas de um perfeito domínio da tradição escultórica barroca, a estudada descontracção do novo Apolo tem um sabor peculiarmente inglês: pequenos pormenores, como o facto de o pé direito repousar sobre a pantufa, em vez de estar dentro dela (sofreria o compositor de gota no dedo grande?), sugerem que ele terá consultado Hogarth, com quem mantinha, aliás, as melhores relações. Seja como for, o *Handel* foi o primeiro grande êxito de Roubiliac na sua pátria adoptiva, e tornou-se o verdadeiro antepassado de inúmeras estátuas erguidas em louvor de homens ilustres, um pouco por toda a parte (grav. 891).