

CENAS DOMÉSTICAS NOS SALÕES DE PARIS:

UM EXERCÍCIO DE LEITURA DAS
PINTURAS DE CHARDIN

DOMESTIC SCENES IN
THE PARIS SALONS:
A READING EXERCISE OF CHARDIN'S
PAINTINGS

Beatrice Frudit¹

¹ Mestranda em Teoria, História e Crítica de Arte no PPGAV-ECA-USP. Bolsista FAPESP (2024). Graduada em Letras na FFLCH-USP (2022). Bacharel em Artes Visuais na ECA-USP (2021). Integra o Grupo de Pesquisa Uma redefinição do sentido que o termo "popular" adquire na arte produzida no Brasil do século XIX à atualidade (IA-UNESP). ORCID: 0000-0001-5689-2309.

Resumo

Este artigo propõe examinar algumas cenas de gênero de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), artista francês que se dedicou à pintura de interiores, cenas de trabalho doméstico ou lazer individuais, cujas personagens são notavelmente jovens mulheres e crianças. Nossa opção por propor uma discussão sobre a obra de um artista do século XVIII se baseia na hipótese de que questões estéticas, morais e políticas relacionadas à representação artística ingressam de maneira inédita na vida cultural da metrópole parisiense, naquele contexto de emergência de uma esfera pública discursiva (que se manifesta na profusão de *livrets*, dicionários especializados e na própria crítica de arte). Orientamos nossa análise das obras de Chardin por três questões centrais, que nos servem de pano de fundo: a representação pictórica do Terceiro Estado no final do Antigo Regime; a nova dinâmica de debate em torno do significado moral e político das obras de arte e a reelaboração do sentido de interioridade ou vida interior associado ao espaço doméstico. Com isso, buscamos abrir um quadro de questões sobre a representação das mulheres na pintura de gênero de Chardin que dialogue com as exigências atuais de olhar criticamente para a história da arte europeia.

Palavras-chave

Jean-Baptiste Simeón Chardin. Pintura de gênero francesa. Cenas de interiores domésticos. Representações da feminilidade. Salões.

Abstract

The aim of this article is to examine some genre paintings by Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), a French artist who dedicated himself to the depiction of domestic interiors, household individual activities or leisure scenes whose characters are notably young women and children. We guide our analysis of Chardin's works from three central questions, which serve us as a background: the pictorial representation of the Third State at the end of the Ancien Régime; the new dynamic of debate around the moral and political significance of works of art; and the re-elaboration of a sense of interiority or inner life associated with the domestic space. Our choice to discuss the work of an artist of the eighteenth century is based on the hypothesis that aesthetic, moral and political issues related to artistic representation seem to enter in an unprecedented way in the cultural life of the Parisian metropolis, in that context of emergence of a discursive public sphere (which is manifested in the profusion of *livrets*, specialized dictionaries and art criticism itself). We seek to perform a critical exercise of looking at the past with the critical tools that we have today for the analysis of ideological materials that make up the field of representation.

Keywords

Jean-Baptiste Simeón Chardin. French Genre Painting. Domestic Interior Scenes. Representations of Femininity. Salons.

Introdução

O fato de os Salões de pintura e escultura terem se tornado, a partir de 1737, um acontecimento regular na vida cultural parisiense assinala um momento-chave da historiografia da arte europeia, pois expunha ao público da metrópole (em geral a cada dois anos) a produção acadêmica de obras de arte mantida sob a chancela do poder monárquico. Por mais que se tratasse da cultura oficial promovida pela Academia Real de Pintura e Escultura, amparada pelo projeto de um poder centralizado que visava afirmar um “modelo francês” de regras e convenções estilísticas, essa arte de corte passava a integrar uma nova dinâmica da vida urbana, para além das relações exclusivas entre patronos e artistas, resultando em transformações profundas nas próprias condições da criação artística ao longo do século e contribuindo para o surgimento de uma esfera pública burguesa no fim do Antigo Regime.

Nas amplas paredes dos Salões, proliferavam quadros de gêneros “menores” – naturezas-mortas, cenas de costumes, paisagens – tradicionalmente rebaixados na hierarquia dos gêneros pictóricos da Academia. Segundo essa doutrina, a pintura de “pequeno gênero” poderia almejar a “bela imitação da natureza”, mas jamais a vocação fortemente intelectual e as altas demandas imaginativas que se reconheciam apenas nas formas idealizadas da pintura histórica, de narrativas consagradas, de textos religiosos, da iconografia mitológica e suas personagens heroicas (cf. CROW, 1985, p. 70). Ainda assim, é possível indagar se as cenas da vida contemporânea, que contam pequenas anedotas sobre as modas e costumes cortesãos ou retratam atividades de convívio doméstico, com figuras “comuns” desempenhando ações do dia-a-dia, não teriam, justamente por favorecer com frequência a tematização de novas questões éticas, morais e de gosto que passavam a pressionar aquele século, ganhado evidência no debate de arte do período e espaço em um mercado de colecionadores franceses.

Nosso objetivo, ao retornar para o século XVIII a discussão contemporânea sobre representação e representatividade, é olhar para um período no qual a intrincada relação entre arte e sociedade foi tensionada numa nova dinâmica de debate em torno do significado moral e político das obras de arte (que se manifesta no fazer artístico, na literatura crítica e jornalística e no próprio modelo expositivo dos Salões). Tendo em vista essa condição complexa que a pintura de gênero assumiu na cultura dos Salões, este artigo propõe o exercício de análise de algumas pinturas de interiores domésticos de Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), realizadas em um período da trajetória do artista que vai da década de 1730 a 1750. Suas pinturas de gênero foram associadas desde a primeira recepção à representação de figuras da pequena burguesia – ainda quando sua obra encontrava, no século XVIII, prestígio entre as monarquias francesa, sueca e

rusa (WILDENSTEIN, 1969, p. 24). Isso porque foram exaustivamente reputadas à tradição de pintura dos Países Baixos,¹ onde a pintura de gênero havia se desenvolvido notavelmente no século anterior, em um contexto de emergência de uma cultura burguesa marcada por intensas trocas comerciais, com colônias e outras metrópoles europeias, e imersa nas doutrinas protestante e calvinista (cf. ALPERS, 1999; HOCHSTRASSER, 2004).

É sobretudo no século seguinte que a interpretação dessa obra enquanto expressão da pequena burguesia francesa se consagrou, junto ao esforço de estabelecer uma linhagem de artistas que constituísse uma “Escola francesa” de pintura, um projeto de cunho nacionalista. Tal atitude se revela no modo emblemático como os Irmãos Goncourt (Edmond, 1822 – 1896, e Jules, 1830 -1870), romancistas e historiadores, trataram a pintura de Chardin, a fim de afastá-la das “corrupções [morais] do século de Luís XV”, celebrando-a como um “espelho” do próprio universo pequeno burguês do pintor, onde transpareceriam suas aspirações e afetos no ambiente doméstico.²

Com isso, a obra de Chardin – especialmente suas pinturas de mães e crianças, criadas ou governantas; figuras anônimas envolvidas em atividades de trabalho ou lazer domésticos – era resgatada, no século XIX, para participar da fundação de uma autoimagem da burguesia. Vale reforçar o estranhamento do regresso a essa obra para consagrar o surgimento de um campo de representação próprio àquela classe, justamente porque aí se torna evidente a manobra ideológica de estabelecer um sentido de identidade entre o burguês e o seu criado, e, assim, dissimular uma origem humilde e laboriosa para a burguesia, que passava a ambicionar um poder cultural totalizante. Pois, nas palavras dos Goncourt, Chardin não representava “(...) os tipos de uma burguesia ambiciosa e tão distante do povo que já no século XVIII começou a ter orgulho, pompa, luxo, ares de fortuna de uma nobreza de segunda categoria, mas as simples e puras figuras da burguesia da labuta e do trabalho, feliz na sua paz, no seu labor e na sua obscuridade” (GONCOURT, 1864, p. 41).³ Não é preciso dizer que os Goncourt certamente não pertenciam ao estrato social das figuras pintadas por Chardin e se encaixariam mais naquele primeiro tipo do que no segundo.

1 Nos referimos à tradição setentrional para abarcar tanto a produção da região das Repúblicas Holandesas quanto de Flandres; tradicionalmente, no século XVIII, as Escolas Holandesa e Flamenga. Em certos momentos do texto, optei pela designação “pintura holandesa” para me referir genericamente a essa tradição pois é como se fez recorrentemente na bibliografia consagrada sobre o assunto (ALPERS, 1999, p. 21). Para os fins do nosso estudo, não cabe diferenciar essas linhagens; basta assinalarmos que a obra de Chardin era associada a essas tradições do “norte” da Europa por se contrapor notavelmente aos temas da tradição de pintura italiana.

2 “Qu’est Chardin en effet? Le peintre bourgeois de la bourgeoisie. C’est à la petite bourgeoisie qu’il demande ses sujets ; c’est dans la petite bourgeoisie qu’il trouve ses inspirations. Il enferme sa peinture dans cet humble monde dont il est, et où sont ses habitudes, ses pensées, ses affections, ses entrailles. Il ne cherche point au delà de lui-même, ni plus haut que son regard : il s’en tient au spectacle et à la représentation des scènes qui l’avoisinent et le touchent (...) il mettra dans ses tableaux sa fontaine, son doguin, les êtres et les choses accoutumés de son intérieur personnel.” (GONCOURT, 1864, p. 41)

3 No original: “Il peindra de même les personnages à sa main, les visages d’habitude journalière, non point les types de cette bourgeoisie déjà ambitieuse et si loin du peuple qui commence à prendre au XVIIIe siècle l’orgueil, l’apparat, le luxe, l’air de fortune d’une noblesse en sous-ordre, mais les simples et pures figures de la bourgeoisie de peine et de travail, heureuse dans sa paix, son labour et son obscurité. Le génie du peintre sera le génie du foyer.” (GONCOURT, 1864, p. 41)

Ora, se a pintura de Chardin não fornece uma representação grandiloquente da ascensão da burguesia ao poder político, mas, ao contrário, fixa uma imagem frugal dos trabalhos e atividades domésticas, podemos ainda indagar os motivos pelos quais ela foi incorporada às narrativas burguesas de afirmação da liberdade (“universal”) do indivíduo. Conforme mencionado, a fortuna crítica da obra de Chardin frequentemente colocou a representação de classe como questão central. Isso marca o lugar que esse artista ocupou na historiografia da arte europeia. Este artigo pretende investigar essas questões através da pesquisa da literatura crítica do século XVIII e da análise comparativa da obra de Chardin com a de outros pintores do período. Esperamos que o trabalho nos permita lançar um novo olhar sobre a constituição de um imaginário moderno da vida privada que se volta para o indivíduo, para a esfera familiar e doméstica.

I.

Entre 1733 e 1738, Chardin pintou um conjunto de cenas de trabalho que tematizam figuras de criadas. Como um pintor relativamente reconhecido por sua maestria no gênero da natureza-morta, não é de se estranhar que, quando passou a se dedicar às cenas domésticas, suas pinturas de gênero parecessem se deixar explicar sob as mesmas convenções de suas naturezas-mortas, ligadas a um gênero “baixo”, restrito à “imitação da natureza” ou à representação de assuntos considerados banais, cotidianos. Na crítica contemporânea ao artista, era comum que suas pinturas de gênero fossem contrapostas à grandeza retórica do classicismo italiano e associadas a uma tradição setentrional, tanto devido à semelhança de seus temas quanto à pequena dimensão de suas telas.

Em um comentário publicado em novembro de 1753⁴ no jornal *Le Mercure de France*, afirma-se que:

As composições do Pintor, mesmo que simples e submissas às modas do tempo, em nada se pretendem heroicas; mas a justeza da escolha e o charme [*l'agrément*] das imagens apresentam uma crítica enérgica aos Pintores Flamengos em geral. De fato, as tabernas [*tabagies*], as brigas de soco, as necessidades do corpo; enfim, a natureza apanhada no que ela tem de mais abjeto, são os temas mais frequentemente tratados pelos Brouwers, os Ostades, os Teniers, etc. O Sr. Chardin sempre rejeitou essas imagens humilhantes para a humanidade; ele teve, é verdade, sempre como objeto uma ação pequena, mas interessante, ao menos por sua escolha de figuras que nunca apresentaram nada de feio nem repugnante. (LE MERCURE DE FRANCE, 1753)⁵

4 Ano em que expôs no Salão as pinturas “L'étude du dessin”, “La bonne éducation”, “L'aveugle” e “Le souffleur”. (ROSENBERG, 1983, p. 117).

5 No original : « Les compositions du Peinture, quoique simples & soumises aux mœurs du temps, ne prétendent point à l'héroïque ; mais la justesse du choix & l'agrément des images présentent une vive critique des Peintres Flamands en général. En effet, des tabagies, des combats à coups de poing , des besoins du corps ; enfin la nature prise dans ce qu'elle a de plus abject, sont les sujets les plus ordinairement traités par les Brauwes, les Ostades, les Téniers, etc. M. Chardin s'est toujours écarté de ces images humiliantes pour l'humanité , il a eu , à la vérité, toujours pour objet une action petite , mais intéressante , au moins par le choix des figures qui n'ont jamais rien présenté de laid ni de dégoûtant. » (LE MERCURE DE FRANCE, 1753, tradução nossa).

Nesse trecho, fica evidente que a contraposição estabelecida pelo autor entre a pintura flamenga e as obras de Chardin diz mais respeito à concepção genérica de uma linhagem de pinturas que conferem às figuras do povo um tratamento cômico ou grotesco do que a uma comparação com pinturas específicas das quais os temas de Chardin teriam derivado. No entanto, o comentário pode ajudar a lançar luz sobre como se entendia a inserção do pintor na moldura da tradição setentrional. De fato, Chardin parece se distanciar das representações severas de velhas camponesas que frequentemente produzem metáforas de uma humanidade espoliada, desgastada pelo tempo e desidealizada em suas atitudes. Quando comparamos qualquer uma das cenas de gênero de Chardin com pinturas como “Briga de camponeses sobre um jogo de cartas” (c. 1631), de Adriaen Brouwer, e “Camponeses em um interior” (1661), de Adriaen van Ostade, sobressai o aspecto dócil, humilde e juvenil conferido pelo pintor francês às figuras de criadas, frente às feições rudes das personagens dos quadros desses dois pintores dos Países Baixos.

Por outro lado, podemos observar que o autor do comentário ressalta que Chardin trabalha com uma tradição já filtrada pelos valores considerados convenientes naquele contexto – como o tratamento digno, apesar de “simples” e “ingênuo”, das figuras. Pois, se elegêssemos outro grupo de nomes daquela mesma tradição para comparar com as pinturas de Chardin (Vermeer, Pieter de Hooch, dentre muitos outros), seria flagrante a semelhança na tematização do interior doméstico como um espaço de recolhimento, em que vemos emergir a imagem de uma sensibilidade doméstica, voltada ao cultivo de uma experiência interior. Um comentário de Ernest Gombrich sobre a pintura de Vermeer curiosamente poderia ser estendido à pintura de Chardin: “a pintura de gênero perdeu o último vestígio de ilustração bem-humorada. Seus quadros são, na realidade, naturezas-mortas incluindo seres humanos” (GOMBRICH, 2013, p. 329).

A pintura “A volta do mercado” (figura 1), de 1738, retrata uma criada no momento em que acaba de repousar o corpo após a chegada à casa: ela apoia alguns pães em uma bancada enquanto segura com a outra mão uma sacola, na qual entrevemos as patas de uma caça. É notável como, em uma composição extremamente simplificada, com a inclinação dos quadris, ombros e da cabeça, o deslocamento do peso sugere o sutil movimento do corpo, ainda que através do tecido pesado do avental ou da saia, cuja barra se levanta levemente exibindo um sapatinho.

Apesar de ser retratada frontalmente, a personagem dirige o olhar para além do enquadramento; sua ação parece suspensa num momento de repouso e distração e ela apresenta uma expressão absorta. Essa breve cena retratada na pintura de Chardin concentra o interesse no que se dá “entre” duas ações – entre a volta do mercado e a retomada da rotina do trabalho. O efeito que resulta de tal foco sutil é a sugestão de uma temporalidade lenta, que se contrapõe ao dinamismo da vida urbana, ao cenário agitado da feira de onde ela teria retornado.

A cena se situa num espaço oblíquo e resguardado, privado, que se opõe à clareza solar do exterior: uma cozinha no subsolo da casa, zona de penumbra onde se desempenham as tarefas domésticas. Da iconografia dos interiores domésticos da tradição holandesa, essa pintura parece herdar uma função simbólica da luminosidade filtrada por portas e janelas como marco de separação do



Figura 1 – Jean-Baptiste Simeón Chardin. La Pourvoyeuse. [A volta do mercado], 1738. Óleo sobre tela, 46 x 36.8 cm. National Gallery of Canada, Ottawa.

mundo exterior. Na porta mais atrás, a figura de um homem aparece recortada pelo enquadramento do batente e um minúsculo pedaço de azul devolve-nos ao exterior.

É interessante notar como, apesar da profundidade em que se desdobra o espaço interno, o campo dessa pintura de Chardin é comprimido em poucos planos paralelos à superfície da tela. No primeiro plano, alguns objetos são apresentados no chão: as duas garrafas, no canto direito, e um prato, mais à frente, direcionam o olhar para o brilho relançado pelo pequeno sapato da personagem central. Esse adereço se oferece discretamente como sinal de vaidade e feminilidade, e, junto ao laço cor de rosa da camisa branca (o maior foco de iluminação da tela) e ao colar no pescoço da protagonista, parece sugerir um apreço coquete pelo detalhe, comum na pintura rococó.



Figura 2 – Bernard Lépicié à partir de Jean-Baptiste Simeón Chardin. La Pourvoieuse. [A volta do mercado], 1742. Gravura em metal, 37 × 25.5 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

É um dado revelador da recepção moralizante que acompanhou a obra de Chardin⁶ o fato de que a reprodução dessa mesma imagem em gravuras,

⁶ Os versos moralizantes das gravuras são assunto de debate na fortuna crítica do artista, em especial, no que concerne à adesão ou não de Chardin aos significados que propõem essas legendas. De todo modo, o fato de que suas obras se deixavam ler sob estes emblemas nos aponta, novamente, para a base da tradição setentrional sobre a qual Chardin constitui sua obra e alcançou sucesso na crítica. O principal texto consultado, que se apoia no consentimento e aprovação de Chardin em relação à reprodução de sua obra em gravuras (vale notar, um meio bastante lucrativo de difusão naquele período) é de Ella Snoep-Reitima. (SNOEP- REITSMA, 1973, p. 147-243). Para uma opinião diversa, ver: ROSENBERG, 2000, p. 61-70.

realizadas por Lépicié em 1742, foi acompanhada por versos que satirizam o refinamento das vestimentas da personagem (figura 2)⁷, interpretando-a com tom jocoso, rebaixando-a a um universo anedótico. Os versos sugerem que a criada fraudou as contas da casa para se vestir tão bem. Por debaixo dessa piada maliciosa há uma base histórica mais profunda: quanto mais bem vestidos os criados de uma residência, tanto mais se tornavam signos ostentatórios do poder econômico de seus patrões. E, no entanto, esse jogo com as aparências já parecia apontar para uma desestabilização, no final do Antigo Regime, da “economia estacionária” da vestimenta (ROCHE, 2004, p. 221-222), segundo a qual a roupa caracterizava, moral e socialmente, uma posição social e seu respectivo tipo de conduta.

Segundo o historiador social Daniel Roche (2004), a camada urbana dos criados e criadas ocupou, no final do Antigo Regime, um papel relevante na mudança dos comportamentos sociais de autorrepresentação. Por seu intermédio, numerosas atitudes (ligadas ao lazer, às maneiras de vestir, de consumir etc.) teriam passado da esfera das elites dominantes para segmentos mais amplos e populares da capital francesa:⁸

De fato, as criadagens servem de anteparo entre as classes, assumem um papel essencial na esfera das representações públicas, onde tudo se designa por atributos teatralizados. O criado é elemento da decoração, ainda que assegure o essencial das tarefas desagradáveis que o estado tecnológico torna necessárias ou que a classe social interdita. Assim fazendo, ele adota, por um lado, valores e comportamentos das classes das quais permanece dependente e, por outro, os interioriza no jogo das fidelidades. Quando a burguesia rica e menos rica copia os faustos aristocráticos, ela os redobra sem reencontrar o mesmo consenso que suportava um modo de vida que de outra forma seria ostentatório (...). (ROCHE, 2004, p. 357)

Apesar dessa luz fria que o historiador social lança sobre a vida dos criados na Paris do século XVIII, objetificando-a segundo as funções que desempenham para outras classes, ele aponta para um aspecto interessante: a representação, mais do que um mero adorno ou teatro, assume funções concretas na sociedade, porquanto não se restringe a um universo imaginário, mas produz efeitos reais nos hábitos morais, nos comportamentos sociais e nas práticas culturais.

7 “A votre air, j’estime et je pense, / Ma chère enfant, sans calculer, / Que vous prenez sur la dépense / Ce qu’il faut pour vous habiller” [“Com base na sua aparência, estimo e pondero, / Minha querida criança, que sem calcular, / você retira das despesas / O essencial para em trajes se enfeitar”].

8 Quanto ao efeito de “refração” das modas aristocráticas entre a classe dos criados em Paris, Roche menciona um trecho do inventário de costumes de Louis-Sébastien Mercier “Tableaux de Paris”: “Enquanto o galão de ouro e de prata entra na libré da criadagem, o blusão de pano cobre apenas o lavrador e o vinhateiro. A classe trabalhadora [entende-se aqui a classe camponesa] vê os criados com casaca de lã agaloada e as camareiras em vestido de seda e mesmo com pequenos diamantes. Essa classe desditosa [dos camponeses] começa a se estimar a si mesma muito abaixo da ordem doméstica (...)”. (MERCIER, 1783, p. 127 apud ROCHE, 2014, p. 236).

II.

Exploramos até aqui a ideia de que a obra de Chardin, embora enraizada na tradição, possivelmente aponta para uma reorganização burguesa de classe e gênero na esfera social. É possível perceber que suas pinturas de assuntos domésticos estão embebidas numa atmosfera moral, na qual até o menor acontecimento tem caráter exemplar. No entanto, é também necessário reconhecer que o tratamento individualizado e o foco que confere à expressão absorta de suas figuras rompe com a tipificação mais convencional, que vigorava na tradição literária e na iconografia pictórica dos trabalhos domésticos⁹ – que dispensava a essas mesmas personagens um tratamento sempre cômico, restrito aos gêneros baixos da literatura ou aos gêneros menores da pintura.

Quando nos voltamos à fortuna crítica da obra de Chardin, constatamos a posição ambígua que assumiu no contexto das categorias conceituais vigentes nos debates sobre gêneros pictóricos no período. Parece ter se tornado um lugar-comum a afirmação de que sua obra conferia um tratamento “verdadeiro”, “singular” e “ingênuo” a temas que, a tomá-los pelos critérios hierárquicos da tradição, seriam “desinteressantes”, indignos de atenção (LA FONT DE SAINT-YENNE, 1752, p. 111) ou mesmo baixos, triviais, vulgares (LE BLANC, 1747, p. 95). Eles evidenciam um conjunto de valores ligados à “graça”, “inocência”, “delicadeza” e “simplicidade”, muito apreciado pelos defensores de uma pintura mais próxima do “natural”, como é o caso de Diderot (1713-1784), que oferece em seus relatos dos Salões (2008) a mais extensa crítica da obra de Chardin e talvez a mais contundente defesa do pequeno gênero como uma arte igualmente dotada de qualidades próprias. Em geral, os comentários críticos sobre a obra de Chardin vão no sentido de destacar o seu refinamento moral e sensível – tanto na escolha dos assuntos quanto na execução técnica.

A defesa do “pequeno gênero” se generaliza a tal ponto entre os literatos que encontramos uma contraditória menção à obra do pintor, exemplificando a definição do termo “nobreza” no dicionário artístico de Pernety. Essa publicação era destinada a orientar o público em face do intrincado das alegorias e narrativas, em geral referidas à tradição clássica, apresentadas nos Salões, assim como a indicar as diferentes técnicas utilizadas pelos artistas e os termos comumente empregados para descrevê-las.

9 Poderíamos mencionar diversos exemplos representativos do tratamento cômico concedido às figuras de criadas na história da literatura francesa, mas considero incontornável a referência às peças de Molière (e suas célebres personagens femininas, como Toinette e Dorine), nas quais, segundo o crítico literário Erich Auerbach, “todos os seus criados e camareiras, camponeses e lavradores, até os seus comerciantes, notários, médicos e boticários não passam de caricaturas, e só dentro dos lares da alta burguesia ou da aristocracia a criadagem, em especial feminina, defende, por vezes, o partido do bom e robusto senso comum; além do mais, a sua ação refere-se sempre aos problemas dos seus senhores, e nunca à sua própria vida.” (AUERBACH, 2021, P. 391). No que diz respeito à iconografia dos trabalhos domésticos, o ensaio de Mary L. Bellhouse (1991) traz um exemplo significativo do tratamento satírico conferido à figura da fiandeira em gravuras populares. Segundo Daniel Roche (2004, p. 20), “o cenário das gravuras [que representam os trabalhos desempenhados pelo povo] atesta uma realidade dividida que integrava a vida de Paris no século XVIII, denunciando porém os seus excessos pela caricatura, pelo estilo burlesco, pelo pastiche”.

NOBREZA, em termos de Pintura, diz-se do caráter do Pintor, expresso em seus desenhos ou quadros. Diz-se que um Pintor tem nobreza em suas ideias, em seu gosto, para dizer que tudo aquilo que ele trata em seus quadros respira e apresenta ideias nobres e distintas; que ele não escolhe assuntos baixos e vis; que os semblantes de suas figuras e sua fisionomia nada têm de ignóbil. Um Pintor pode tratar nobremente assuntos muito comuns: tal como hoje fazem os Senhores Chardin e Greuze, que pintam ações burguesas com uma graça e uma verdade que encantam. (PERNETY, 1757)¹⁰

A caracterização de um estilo de pintura como “nobre” foi definida em um verbete didático do importante “Dicionário de Pintura” de Claude-Henri Watelet, no qual o *connaisseur* distingue um estilo “nobre” de um estilo “simples” a partir da escolha do assunto, bem como das personagens “convenientes” e “justas” para figurar em cada um deles:

assim, um personagem de comédia não terá ideias sublimes nem filosóficas, um pastor não terá ideias de um conquistador, uma epístola didática não respirará paixão; e em nenhum desses escritos empregaremos metáforas ou-sadas, exclamações patéticas ou expressões veementes. (WATELET, 1792, p. 413)¹¹

Trata-se de uma relação hierárquica que corresponde à distinção das categorias da poética, remontando, portanto, à conexão de velha data entre o modo de expressão e a classe social: a paixão trágica apresenta personagens espiritualmente elevadas e aristocráticas, enquanto que a comédia se ocupa de personagens plebeias e situações de caráter mundano.

10 No original: “NOBLESSE, en termes de Peinture , se dit du caractère du Peintre , exprimé dans ses desseins ou dans ses tableaux. On dit ce Peintre a beaucoup de noblesse dans ses idées , dans son goût, pour dire que tout ce qu’il traite dans ses tableaux, respire et présente des idées nobles & relevées , qu’il ne choisit pas des sujets bas & vils, que les airs de tête de ses figures et leur physionomie n’ont rien d’ignoble. Un Peintre peut traiter noblement des sujets fort communs ; tels sont aujourd’hui Messieurs Chardin & Greuze, qui peignent les actions bourgeoises avec des graces & une vérité qui charment.” (PERNETY, 1757, tradução nossa).

11 Segue o verbete completo, no original: “GENRE DE STYLE, (Littérat.) Comme le genre d’exécution que doit employer tout artiste dépend de l’objet qu’il traite ; comme le genre du Poussin n’est point celui du Teniers, ni l’architecture d’un temple celle d’une maison commune, ni la musique d’un opéra tragédie celle d’un opéra bouffon : aussi chaque genre d’écrire à son style propre en prose & en vers. On sait assez que le style de l’histoire n’est point celui d’une oraison funèbre, qu’une dépêche d’ambassadeur ne doit point être écrite comme un sermon ; que la comédie ne doit point se servir des tours hardis de l’ode, des expressions pathétiques de la tragédie, ni des métaphores & des comparaisons de l’épopée. Chaque genre a ses nuances différentes ; on peut au fond les réduire à deux, le simple & le relevé. Ces deux genres qui en embrassent tant d’autres ont des beautés nécessaires qui leur sont également communes ; ces beautés sont la justesse des idées, leur convenance, l’élégance, la propriété des expressions, la pureté du langage ; tout écrit, de quelque nature qu’il soit, exige ces qualités. Les différences consistent dans les idées propres à chaque sujet, dans les figures, dans les tropes ; ainsi un personnage de comédie n’aura ni idées sublimes ni idées philosophiques, un berger n’aura point les idées d’un conquérant, une épître didactique ne respirera point la passion ; & dans aucun de ces écrits on n’employera ni métaphores hardies, ni exclamations pathétiques, ni expressions véhémentes.” (WATELET, 1792, p. 413, tradução nossa).

É nesse sentido que se associava inevitavelmente o mais alto gênero ao gênero mais “nobre”, numa equivalência ideológica de termos estéticos e sociais. No contexto das exposições públicas nos Salões, essa discussão dos princípios teóricos que formavam as doutrinas da Academia torna-se de especial importância, pois é neste debate que se entrevê o esforço da instituição de se legitimar frente a uma ordem social cada vez mais instável (CROW, 1985, p. 104-105).

O sentido de “nobreza” reputado às obras de Chardin talvez diga respeito a uma disputa mais ampla e uma crise mais profunda de valores naquele século. Será possível supor que a pintura de objetos e cenas da vida cotidiana tenha adquirido novos significados simbólicos e funções sociais na França do século XVIII, em meio a uma crescente valorização de experiências de individualidade, ao fenômeno de uma nascente laicização da cultura e à dissolução dos valores do Antigo Regime?

O projeto do Estado absolutista francês de patrocinar e incentivar a unificação da produção artística (que assim não mais recaí sob as asas de ordens religiosas ou do mecenato particular) tinha de se haver, frente à heterogeneidade de sua audiência, com uma sociedade de classes profundamente hierarquizada e dividida, de modo que a “nobreza” de uma determinada pintura era pensada como uma conquista de ideais estéticos e intelectuais “universais”, e, ao mesmo tempo, como um disputado marcador simbólico de uma superioridade efetiva na ordem social (CROW, 1985). Ora, os Salões garantiam, afinal, um espaço coletivo marcadamente diferente daqueles nos quais a pintura e a escultura eram vistos e onde desempenhavam de modo contingente uma função pública nos séculos anteriores, nas praças públicas, nas igrejas ou nas salas privadas de palácios aristocráticos. A partir de 1737, estas exposições se tornam eventos regulares, de frequência anual ou bianual e duração de três a seis semanas, período no qual eram o principal evento de entretenimento público da cidade, com cifras que variavam entre 20.000 e 100.000 pessoas, provenientes de diversas camadas sociais.¹²

As exposições atulhavam as paredes do *Salon Carrée* do Louvre com pinturas (figura 3), que eram dispostas a partir da altura do olho, até o teto. Nas fileiras de baixo, respeitando uma hierarquia vertical, estavam pendurados todos os “pequenos gêneros”, segundo uma razão prática – as telas de tamanho menor ficavam mais próximas aos espectadores, e, conforme seu tamanho aumentava, eram expostas mais ao alto, garantindo a posição elevada às pinturas históricas de grandes formatos. Mas, igualmente, isso significava que havia uma cisão entre aquelas pinturas que aspiravam a um classicismo literário, que ambicionavam a elevação da imaginação em distinção à condição rebaixada da vida comum, e aquelas pequenas e singelas pinturas feitas para se ver de perto, que almejam a proximidade do corpo, do vestuário e um detalhamento dos objetos que os tornasse socialmente identificáveis.

12 Tal como aponta um comentário de Pidansat de Mairobert para o periódico *English Spy*, em 1777, recolhido por Thomas Crow: “the mixing, man and woman together, of all orders and all ranks of the state... (...) Here the Savoyard odd-jobs man rubs shoulders with the great noble in his cordon bleu; the fishwife trades her perfumes with those of a lady of quality (...) while the artist hiding in the crowd unravels the meaning of it all and turns it to his profit” (MAIROBERT apud CROW, 1985, p. 4).



Figura 3 – Gabriel-Jacques Saint-Aubin. Vue du Salon de 1765 [Vista do Salão de 1765].
Aquarela, caneta e tinta preta e cinza, grafite sobre papel. 25 x 46 cm. Museu do Louvre, Paris.

O evento era amplamente comentado na imprensa do período – os jornais se tornaram um lugar onde periodicamente se publicavam críticas às pinturas expostas nos Salões. Paralelamente a estes escritos que circulavam com a aprovação oficial da Coroa, inúmeros panfletos clandestinos de críticas, opiniões e sátiras também se espalhavam pelas ruas da capital francesa. Em suas reflexões acerca do Salão de 1750, o crítico La Font de Saint-Yenne (1752, p. 2), apresentando seus escritos como “a crítica de um espectador desinteressado e esclarecido que, sem manejar o pincel, julga mediante um gosto natural e sem uma atenção servil às regras”, declarou que “uma pintura exposta é um livro posto à luz pela publicação, é uma peça de teatro representada no palco: todo mundo tem o direito de julgá-la”.¹³

Embora antes da Revolução o discurso público sobre arte não tivesse adquirido uma legitimidade unânime (CROW, 1985, p. 10), já é possível perceber que uma certa vocação pedagógica, moralizante e edificante passava a ser reivindicada pela emergente escrita iluminista sobre arte. O apelo de Saint-Yenne ao escrutínio público adquire frequentemente um papel inaugural na crítica de arte (CROW, 1985, p. 6). A radicalidade de sua reivindicação reside no fato de que, no terreno da pintura acadêmica, a autoridade e a competência do especialista eram oficialmente chanceladas por privilégios sociais (HABERMAS, 2003, p. 56). Mas não é difícil supor que a pretensão de neutralidade do julgamento crítico e do gosto enquanto uma faculdade “natural” – não especializada, livre, sincera –, não passasse de um artifício do discurso do autor, pois é evidente que Saint-Yenne supõe uma série de normas para a apreciação da arte ao se colocar em uma posição distanciada, “desinteressada” e “esclarecida”, dirigindo-se a um público culto, e portanto excludente.

13 No original: « Un tableau exposé est un livre mis au jour de l'impression. C'est une pièce représentée sur le théâtre : chacun a le droit d'en porter son jugement ». (LA FONT DE SAINT YENNE, 1752. p. 2, tradução nossa).

III.

Em um relato crítico do Salão de 1741, um autor anônimo descreve, na forma de carta endereçada à Adrien-François Poiresson, um oficial militar provinciano, sua visita à exposição desde a chegada ao Louvre. Escrito em 50 páginas, este é possivelmente o relato mais longo e mais antigo de um Salão (CROW, 1985, p. 88). Narrado em primeira pessoa, o texto parte de uma descrição da multidão às portas da exposição e segue apresentando as obras seguindo o trajeto do visitante – o que o insere em um tipo de escrita característico da literatura crítica do período (CROW, 1985, p. 100), que, alguns anos mais tarde, veio a ser emblemática nos comentários de Diderot sobre os Salões, nos quais o filósofo passeia pelas paisagens representadas ou estabelece diálogos com as personagens das pinturas. Tendo sido muito retomado na bibliografia sobre a obra de Chardin, este comentário é excepcional na crítica contemporânea ao artista (CROW, 1985, p. 88) por identificar tão diretamente as figuras da pintura “Toaile Matinal” à “burguesia” e ao chamado “Terceiro Estado”, listando os elementos que se acomodam como signos desta classe: as vestimentas, o mobiliário, os modos e ocupações da vida doméstica, a expressão ou o “humor” decorrente do tratamento “verdadeiro” e “leve” das figuras:

É sempre a Burguesia que ele põe em cena. Já ouvi entendidos [*raison-neurs*] glosarem sobre isso, reprovando-o por resvalar em maneira: é verdade que não há nada de mais reconhecível, isto salta aos olhos, mas, enfim, ele é bem sucedido nesse gênero. Não passa por lá [pelo Salão] uma mulher do Terceiro-Estado que não creia ver [em sua pintura] uma ideia de sua figura; que não veja seus modos de vida domésticos, sua maneira franca, seu semblante, suas ocupações diárias, sua moral, o humor de suas crianças, sua mobília, seu guarda-roupa. (...) Quanto ao tema de que [a pintura] trata, nota-se um grande conhecimento da natureza, primeiro em suas figuras e em sua ação corporal, que é leve [*aisée*] e verdadeira, e em segundo lugar no movimento interior. Esta pequena menina, cuja mãe lhe acomoda a touca, se vira para olhar no espelho. No rosto virado, vemos a vaidade nascente. Seu pequeno coração se mostra em seus olhos, que interrogam o reflexo do espelho e se colocam à procura de pequenas graças, que ela crê que lhe vão escapar. Coloque esta figura diretamente de frente para a mãe e perca tudo isso: ela não diz mais palavra alguma. (LETTRE, 1741)¹⁴

14 No original: “C’est toujours de la Bourgeoisie qu’il met en jeu. J’entendois des raisonneurs gloser sur cela, et lui reprocher de tomber en manière; il est vrai qu’il n’y a pas de plus reconnaissable, il saute aux yeux; mais enfin il réussit dans ce genre. Il ne vient pas là une femme du Tiers-État qui ne croye que c’est une idée de sa figure, qui n’y voye son train domestique, ses manières rondes, sa contenance, ses occupations journalières, sa morale, l’humeur de ses enfants, son ameublement, sa garde-robe. (...) Quant au sujet dont il s’agit, on remarque une grande connaissance de la nature d’abord dans ses figures, et dans l’action corporelle qui est aisée et vraie, ensuite dans le mouvement intérieur. Cette petite Fille dont la Mère accomode la coiffe, se détourne pour regarder dans le Miroir. Dans cette tête déplacée on lit la vanité naissante. Son petit cœur est dans ses yeux qui interrogent la glace, et qui se tiennent à l’affût des petits grâces qu’elle croit qui lui vont échapper. Plantez cette figure toute droite devant la Mère, vous perdez tout cela, elle ne dit plus mot.” (LETTRE, 1741, tradução nossa).



Figura 4 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin. Toilette du matin [Toaleta matinal], 1740. Óleo sobre tela, 49 x 39 cm. Museu de Belas-Artes da Suécia.

É notável que essa identificação da burguesia esteja posta para uma representação singela dos cuidados de uma mãe com sua filha e não, como se poderia esperar de um contexto em que a representação política dessa classe passava paulatinamente a se deslocar para o centro da vida pública, um retrato mais ostentoso e aristocrático do poder econômico conquistado (tal como podemos observar numa pintura de tema semelhante de Nattier, de 1749, “Retrato de Madame Marsollier e sua filha” – figura 5).

Articulando os elementos da composição da cena, o autor do comentário encontra na pintura um tipo de narrativa mental, íntima, ou psicológica; ele atribui um “movimento interior” à figura da menina, narrando um diálogo que ela, ao voltar-se ao espelho, trava consigo mesma. É significativo que o autor reconheça numa pintura de gênero, e sobretudo nesta, em que se retrata uma menina cuja feição é tão reservada e mesmo apática, a ficção de que ela seja dotada



Figura 5 – Jean Marc Nattier. Madame Marsollier et sa fille [Retrato de Madame Marsollier e sua filha], 1749. óleo sobre tela, 146.1 x 114.3 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.

de uma volição interna, de uma vida interior e de pensamentos próprios. Ora, a ideia de que os traços do rosto deveriam ser trabalhados pelo artista de modo a exprimir determinado afeto era central para as teorias sobre a pintura na França desde o século XVII (como sugerem as clássicas ilustrações das “Expressões das Paixões da Alma” produzidas no âmbito do ensino acadêmico nos anos 1680 pelo pintor e professor Charles Le Brun¹⁵). Mas o que parece estar em jogo para o autor da crítica de Chardin talvez seja menos a expressão do rosto em si mesma do que o fato de que a menina seja retratada de modo oblíquo em relação à mãe, e tampouco dirija o olhar ao observador: “Coloque esta figura diretamente de

15 As ilustrações estão disponíveis em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/376816> Acesso em: 14/08/2023.



Figura 6 – François Boucher. La modiste [A modista]. 1746. Óleo sobre tela, 64 x 53 cm. National Museum, Stockholm.

frente para a mãe e perca tudo isso: ela não diz mais palavra alguma”. Ao observador, portanto, é reservada uma posição fora do circuito de olhares estruturados na pintura, de modo que o espaço doméstico apresenta-se nessa pintura como encerrado em si mesmo (cf. FRIED, 1980, p. 103-105), como palco de um devaneio ou uma narrativa interior.

Ademais, o comentário crítico tem como tema a vaidade feminina (“seu pequeno coração está em seus olhos, que interrogam o espelho e se colocam à procura de pequenas graças, que ela crê que lhe vão escapar”), mobilizando metáforas convencionais do olhar no espelho como uma admoestação da vaidade feminina – cujo efeito crítico, vale ressaltar, parece direcionar-se exclusivamente às mulheres –, levantando questões sobre a maneira singular como Chardin abordou o tema da toailete nessa obra

Esse tema era recorrente na arte francesa desde o século XVI, e adquiriu notoriedade na pintura rococó (SIEUZAC, 2017) enquanto tema libertino. Nas



Figura 7 – François Boucher. Toilette [Toaleta]. 1742 Óleo sobre tela, 53 x 67 cm. Museu Thyssen- Bornemisza, Madrid.

pinturas de boudoir, muitas vezes se desenrolam narrativas anedóticas que contam com mais de uma personagem, em pequenas cenas do embelezamento e cuidados pessoais. Essas cenas dos ritos do vestir, do maquiar e do pentear estabelecem uma relação indissociável entre o detalhamento caprichoso dos objetos cotidianos e a busca por gestos elegantes e por uma aparência graciosa. Ao compararmos a “Toaleta Matinal” com algumas obras de François Boucher - talvez o mais emblemático artista do rococó (e o mais bem sucedido, particularmente em vista das muitas comissões oficiais que recebeu de Madame de Pompadour enquanto “primeiro pintor do rei”) – podemos avaliar a distância que separa a obra de Chardin de pinturas que forneciam imagens do poder monárquico.

Na pintura de Boucher “A Modista” (figura 6), de 1746, a variedade de vestimentas e tecidos e a presença de objetos desarranjados, aparentemente largados ao acaso sobre os móveis, estimula o olhar a passear dinamicamente pela tela, e a deleitar-se com a multiplicidade de superfícies dos vestidos e da decoração. A caixa de fitas destampada ao chão, as gavetas entreabertas ou o envelope caído ao pé da cômoda funcionam como metáforas de um espaço íntimo e pessoal, descontraído e convidativo, para não mencionar as alusões a conteúdos eróticos.

O espaço aparece descrito de maneira ainda mais intimista – e talvez ainda mais dinâmica – em outra pintura de Boucher, intitulada “Toaleta” (figura 7). A cena se passa em um ambiente resguardado, separado do restante do cômodo por um biombo, para além do qual é possível entrever apenas um trecho de parede, uma porta e o pedaço de um quadro que parece espreitar a

cena desdobrando-se à frente, como um lembrete da interdição desse espaço ao olhar curioso – e, portanto, também sinaliza o ponto de vista privilegiado do espectador. A justaposição, ao fundo da pintura, da lareira com um espelho, das portas, do biombo e da parede com o retrato reforça a impressão de um espaço entrecortado, onde porcelanas, tecidos e outros adornos que, ademais, atestam o gosto pela *chinoiserie*, espalham-se e se acumulam aos cantos. O ambiente aparentemente desordenado é, no entanto, organizado pela sobreposição desses planos, construídos em partes e resolvidos isoladamente. Seguem, assim, uma lógica de tratamento decorativo da superfície, mantendo-a “preenchida” e sem muitos pontos de descanso para o olhar.

Chama a atenção a cena que retrata o momento trivial de se vestir ter sido arranjada como uma conjunção de ações simultâneas: a personagem central amarra a liga de sua meia ao mesmo tempo que escolhe seu chapéu, oferecido por outra mulher, vista de costas. Sentada e inclinando-se para a frente, seu gesto de ajeitar a meia deixa ver as camadas de tecidos leves de seu vestido e as amarras frouxas de seu espartilho, enquanto um gato brinca entre suas pernas. Esses gestos calculados e sugestivos, juntamente com o apelo decorativo da pintura, imprimem à cena um erotismo difuso, cifrado na leveza dos tecidos, na chama da lareira ou no retrato que espia por detrás do biombo. O espaço doméstico é, nessa pintura, uma espécie de bastidor da vida pública de uma sociedade profundamente baseada na apresentação e exposição da aparência como signo social dominante. Ainda que não haja a presença da figura masculina nessa obra, de certo modo, ela nos remete às pinturas do mesmo artista sobre temas cortesãos, ligados aos jogos de sedução e galanteio. Desse modo, a pintura - onde a exibição pública se prolonga até os espaços mais privativos da casa – celebra uma extrema estetização da intimidade como uma prerrogativa de demonstração do poder.

Quando situamos a obra de Chardin ao lado da iconografia do rococó contemporânea ao pintor, com suas personagens femininas insinuantes e açucaradas, a seriedade e a frugalidade das figuras de mulheres e crianças de suas telas demandam uma interpretação. Sobretudo se considerarmos que as imagens da feminilidade nas culturas europeias no século imediatamente anterior estavam ligadas ao descontrole, à inconstância e ao excesso das paixões (FEDERICI, 2017, p. 205).

Os gestos singelos e afetuosos retratados na “Toailete matinal” de Chardin (figura 4), enquanto criam imagens do cuidado e proximidade familiar, de uma intimidade habitual e espontânea, apontam igualmente para o fato de que a cena trata do decoro e do regramento da aparência. O vestuário e os objetos – o espelho e o relógio, dentre eles – são indícios de uma vida social cotidiana: a mãe se volta para ajeitar o último detalhe do traje da menina, que visa o espelho, onde retifica sua aparência e contempla a si mesma. Nesse sentido, a representação do espelho – e, por extensão, da relação de espelhamento entre a mãe e a filha – também não se deixa ler apenas como um emblema da vaidade, ainda que a pintura tematize a beleza ou a graça da juventude. Pois, ao figurar a mãe como um modelo moral da “graça” e da “polidez” dos gestos, o pintor apresenta o espelho como um instrumento da educação feminina, dos sentidos e de “integração no universo socializado das práticas superiores” (ROCHE, 2004, p. 213-214).

Seria ainda possível aproximar essa pintura de Chardin de um conjunto mais amplo de imagens promovidas na arte francesa do período, que cultuam

um novo ideal de maternidade (DUNCAN, 1973), já moldada sob os princípios de uma separação burguesa das esferas pública e privada e do consequente recolhimento das mulheres no ambiente doméstico, às atividades ligadas à educação e aos cuidados com as crianças, e à luz da premissa de uma “vocação natural” feminina¹⁶. Mas o que é surpreendente (e possivelmente único) na obra desse artista é a presença de atitudes de autoinspeção e autorreflexão nos lugares mais improváveis – na pintura de gênero¹⁷, na qual, a princípio, vigorava uma tradição de tipificação das personagens femininas e do trabalho doméstico.

Ao nos depararmos com um discurso do “eu” na leitura que a crítica anônima de 1741 faz da pintura de Chardin, somos levados a concluir que a maneira como o artista representa a vida doméstica produz metáforas de individualidade, pois oferece uma imagem sóbria e despojada do conforto e do cuidado de si em que a reclusão do espaço doméstico se coloca como uma circunstância privilegiada para o cultivo da introspecção e do autocontentamento.

IV. Considerações finais

Neste momento de constituição de uma esfera pública burguesa no contexto europeu, encontramos na obra de Chardin uma espécie de elogio do ambiente doméstico e dos recessos privados. Importa notar que suas personagens são retratadas de maneira individualizada, esquiva ao olhar do observador, e quase nunca tomadas frontalmente. Essas figuras, isoladas e autocontidas, são marcadas por uma atitude absorta (FRIED, 1980) – por um lado, são retratadas em uma espécie de devaneio ou evasão das atividades rotineiras, e, por outro, são figuras concentradas, debruçadas sobre algum objeto ou imersas em alguma ação. Em muitas de suas pinturas, esses objetos são frágeis, instáveis, voláteis, e o artista os representa capturados num instante de suspensão da percepção; mas podem, também, evocar o tempo moroso das cenas de leitura, dos trabalhos domésticos ou dos jogos infantis (figura 9).

Nas obras dessa última vertente, sobretudo, encontramos a representação de atividades às quais se suporia um dispêndio ocioso de tempo, mas que são realizadas pelas personagens com tamanha objetividade, que parecem dizer respeito a um tempo produtivo, mesmo que não contabilizado pela ordem do trabalho (figura 10). Mas também não podemos deixar de notar que em suas cenas de trabalhos domésticos a distração do olhar das criadas não está em contradição com o trabalho diligente das mãos; ao contrário, sinaliza uma relação complementar, própria ao trabalho desempenhado na intimidade doméstica (figura 11).

16 Afinal, é a partir desse momento histórico que a pequena família patriarcal passava a ser entendida, progressivamente, como o núcleo privado da vida moderna (HABERMAS, 2003, p. 62). Segundo Silvia Federici (2017, p. 193), a família, enquanto “complemento do mercado, instrumento para a privatização das relações sociais e, sobretudo, para a propagação da disciplina capitalista e da dominação patriarcal”, ganhou uma nova importância na sociedade europeia às voltas com a primeira Revolução Industrial, em especial, tangida pelos ideais do Iluminismo. Essa nova ordem de trabalho não só impunha um uso mais produtivo do tempo livre, como estabelecia uma divisão sexual dentro da força de trabalho, que possibilitou um imenso impulso à acumulação capitalista (FEDERICI, 2017, p. 232).

17 E não, como se poderia esperar, apenas na retratística, que, naquele século, também ganhava uma nova dimensão ligada aos valores de singularidade do indivíduo (STAROBINSKI, 2006, p.119). Ver também: CLARK, 2007.



Figura 8 – Jean-Siméon Chardin. Les bulles de savon [As bolhas de sabão] C. 1733-34. Óleo sobre tela, 61x63.2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Figura 9 – Jean-Siméon Chardin. Une dame qui prend du thé [Dama tomando chá]. 1735. Óleo sobre tela, 81x99 cm. Hunterian Museum and Art Gallery, Glasgow.



Figura 10 – Jean-Siméon Chardin. Retrato de Auguste Gabriel Godefroy, 1741. Óleo sobre tela, 64.5x76.5cm. Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Essa temporalidade lenta marca as atividades que encontramos em suas cenas de interiores domésticos que, sem se oferecer como palco de acontecimentos históricos, mas, diferentemente, apresentando-se um espaço em nítido contraste com a nascente esfera pública (todavia em complementaridade a ela), assinala a cisão, instituída na sociedade burguesa, entre as esferas pública e privada; entre o dinamismo da vida urbana e a reclusão doméstica. Essa cisão articula-se, por sua vez, com uma divisão sexual (de faculdades, aptidões e destinos intelectuais) do trabalho.

Ora, a ausência de figuras masculinas nas representações do interior doméstico burguês não é nada desprezível. Já aqui podemos observar que a representação desse espaço privilegia sobretudo o trabalho doméstico e as práticas de manutenção da vida historicamente relegadas às mulheres. As pinturas de Chardin apresentam a reclusão e a economia doméstica de maneira particularmente elogiosa – e, como vimos, afasta as personagens de um registro cômico. Mais ainda: estendem a essa “alteridade”, na verdade muito próxima, a regalia dos preceitos iluministas de uma individualidade que se afirma na liberdade de pensamento e no culto a um “sentimento interior”. Desse modo, pode-se dizer que as pinturas de Chardin sinalizam um momento histórico em que estão se constituindo imagens cruciais da intimidade, da individualidade, da inspeção interior – enfim, do pensamento autorreflexivo –, as quais, embora encarnando ideais iluministas sabidamente masculinos, de um modo paradoxal, aparecem nessa pintura associados primordialmente a figuras femininas e ao mundo feminino.



Figura 11 – Jean-Baptiste-Siméon Chardin. La Ratisseuse de navets. [Descascadora de nabos]. 1738. Óleo sobre tela. 44,5 x 34,5 cm. Washington, National Gallery.

A ideia de uma individualidade fundamentada na família e no isolamento doméstico terá enorme ressonância na arte moderna francesa no século XIX e cumprirá importante papel na constituição de um imaginário moderno da vida privada. Nesse sentido, o esforço de revisitar essa obra a partir de um ponto de vista atual, situado em meio a uma densa problemática acerca das funções sociais e políticas da representação, propõe novas questões para a historiografia da arte sobre o período – resta saber: a quem serviu a disputa em torno do significado dessas imagens? Haveria algo do caráter ambíguo das representações de Chardin, uma negatividade na figuração desse mundo “retirado” da sua contraparte – a vida da urbana, o mundo masculino do trabalho na esfera pública – que nos valha para tratar dessas questões hoje?

REFERÊNCIAS

- ALPERS, Svetlana. *A Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- AUERBACH, Erich. O Santarrão. In *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva 2021.
- BELLHOUSE, Mary L. Visual Myths of Female Identity in Eighteenth-Century France. *International Political Science Review*, vol. 12, no. 2, 1991, pp. 117–35. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1601392>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- CLARK, T. J. Grotresco David com a bochecha inchada. In: *Modernismos: Ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CROW, Thomas E. *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- DIDEROT, Denis. *Salons*. Paris: Gallimard, 2008.
- FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FRIED, Michael. *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*. California: University of California Press, 1980.
- GOMBRICH, Ernst. Holanda, século XVII. In: *História da arte*. Rio de Janeiro: Ltc, 2013.
- GONCOURT, Edmond de; GONCOURT, Jules de. Chardin: *Étude*. Paris: E. Dentu, 1864. Disponível em: https://archive.org/details/gri_33125010855621. Acesso em: 10 ago. 2023.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- HOCHSTRASSER, Julie. *Still Life and Trade in the Dutch Golden Age*. Yale University Press, 2004.
- LA FONT DE SAINT-YENNE, Étienne. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*. Paris: Michel Lambert, 1752. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb307154123> Acesso em: 10 ago. 2023.
- LE BLANC, Jean-Bernard. *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture et sculpture de l'année 1747*. Paris, 1747, p. 95. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442805m?rk=21459;2>. Acesso em: 10 ago. 2023.
- LETTRE à Monsieur de Poiresson-Chamarande. Paris, 1741. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8442781n?rk=21459;2>. Acesso em: 10 ago. 2023.

LE MERCURE DE FRANCE: dédié au Roy. Paris: nov. 1753. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6365408t/f165.item.r=Chardin.zoom>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MERCIER, Louis-Sébastien. *Tableau de Paris*. vol. V-VII. 1783. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000714.pdf> Acesso em: 10 ago. 2023.

PERNETY, Antoine-Joseph. *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*. Paris: Bauche, 1757. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9785051k/f9.item>. Acesso em: 10 ago. 2023.

ROCHE, Daniel. *O povo de Paris: Ensaio sobre a cultura popular no século XVIII*. São Paulo: EDUSP, 2004.

ROSENBERG, Pierre. *Tout l'oeuvre peint de Chardin*. Paris: Flammarion, 1983.

ROSENBERG, Pierre. *Chardin*: Paris, Galeries Nationales Du Grand Palais; Düsseldorf, Kunstmuseum Im Ehrenhof; Royal Academy of Arts; New York, the Metropolitan Museum of Art. New Haven: Yale University Press, 2000.

SIEUZAC, Laurence. La toilette de la coquette. Une scénographie de l'intime. *Dix-huitième siècle*, 2017/1, n° 49, p. 233-245. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-dix-huitieme-siecle-2017-1-page-233.htm> Acesso em: 10 ago. 2023.

SNOEP-REITSMA, Ella. Chardin and the Bourgeois Ideals of His Time 1. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 24, 1973, p. 147-243. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24706826>. Acesso em: 10 ago. 2023.

STAROBINSKI, Jean. *L'invention de la liberté (1700-1789) suivi de Les emblèmes de la Raison*. Paris: Gallimard, 2006.

WATELET, Claude-Henri. *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*. Paris, 1792. Disponível em: https://archive.org/details/gri_dictionnaire02c2wa/page/412/mode/2up. Acesso em: 10 ago. 2023.

WILDENSTEIN, Georges; WILDENSTEIN, Daniel. *Chardin*. Londres: Cassirer, 1969.

Submetido em: 16/08/2023

Aceito em: 25/09/2023