



**SALON DE 1875.**

FEUILLE N° 10.

Reçu..... 197 LE VENGEUR. COMBAT NAVAL.  
 Dessin..... 476 BOKERS ROMAINS.  
 Dessin..... 198 JÉSUS-CHRIST DESCENDE DE LA CROIX.



**SALON DE 1875.**

FEUILLE N° 1.

Gravé (Lam.)..... 942 UNE CONVERSATION AUX PREMIERS TEMPS DE BOMBE.



**SALON DE 1865.**

FEUILLE N° 21.

**BONNAT.** 231 Antigone conduisant Œdipe aveugle.  
**COUTEL.** 525 Notre-Dame-des-Victoires.  
**CRESPILLE.** 539 Christ en croix.  
**HUGREL.** 1077 Pastorale.  
**LACRETELLE.** (Refusé par le jury) Le repos dans le désert.  
**LAZERGES.** 1267 Le Christ priant pour l'humanité.

## O arquivo e a busca de visibilidade – pinturas de “gênero histórico” nos álbuns fotográficos dos Salões de Paris

Pedro de Andrade Alvim

*A partir de registros encontrados sobre a aquisição de obras do pintor Biard (1799-1882) pelo Estado francês e de fotografias dos chamados “álbuns dos Salões”, abordam-se questões relacionadas aos modos de visibilidade da produção de arte do século 19 e aspectos da contaminação entre as categorias da pintura de história e da pintura de gênero.*

*Pintura do século 19, álbuns fotográficos dos Salões de Paris, “gênero histórico”, visibilidade da produção de arte.*

G. Michelez  
Pinturas de Joseph Weerts, Jules Didier e François Biard expostas no Salão de 1875 (o quadro de Biard está na fileira de baixo, à esquerda do espectador). Fotografia em papel albuminado, 26 x 35cm. Álbum de fotografias das obras adquiridas pelo Estado francês no Salão de 1875, prancha 24

G. Michelez  
Pintura de Léon Glaize *Uma conjuração nos primeiros tempos de Roma*. Fotografia em papel albuminado, 27x 31 cm. Prancha 7

G. Michelez  
Pinturas de Hippolyte Lazerges, Lacrosette, Honoré Hugrel, Emile Crespelle, Antoine Coutel e Léon Bonnat, expostas no Salão de 1865 (com exceção da de Lacrosette, recusada pelo júri. O quadro de Bonnat é o último da fileira de baixo, à direita do espectador). Fotografia em papel albuminado, 16 x 34cm. Salão de 1865, prancha 21

Fonte: [www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0005/dafanch99](http://www.culture.gouv.fr/Wave/image/archim/0005/dafanch99)

### Registros da carreira de um pintor do século 19 em arquivos públicos franceses

O arquivo é ente que pertence à categoria dos mortos-vivos. Faz parte de sua condição permanecer enterrado durante largos períodos de tempo e ser reanimado, deliberadamente, por meio de complexo sistema de rituais ou, às vezes, inadvertidamente. A forma de vida que então se manifesta costuma ser frágil, dando a impressão de que a troca de nada pode ser reenviada ao estado de latência em que havia permanecido até ali. Para tentar preservá-la, o pesquisador “mordido” pelo arquivo consente em lhe emprestar uma parcela de seu próprio ser e tornar-se parte de seu organismo, ajudando a compor o sistema através do qual o arquivo respira.

Minha experiência pessoal de pesquisa nos Archives Nationales poderia ter sua finalidade definida, de forma abrangente, como “aclarar o sentido da obra do pintor x em relação ao contexto y”. O artista que serviu de objeto a minha investigação chamava-se François-Auguste Biard.<sup>1</sup> Em 1858, aos 60

anos, ele veio ao Brasil em busca de assuntos inéditos para sua pintura. Depois de morar durante algum tempo no Rio de Janeiro, aventurou-se por florestas do Espírito Santo e da Amazônia, em que permaneceu embrenhado também por bom período. Em 1860, retornou a Paris, expôs no Salão uma série de quadros com temas amazônicos e publicou extenso relato ilustrado de viagem intitulado *Deux Années au Brésil*.<sup>2</sup>

Viajante intrépido e experimentado, Biard já havia, em 1839, participado de sensacional expedição ao círculo polar ártico e, antes disso, perambulara pelo Egito e Síria, acompanhando a voga do orientalismo romântico. Tinha o propósito constante de explorar, no Salão de Paris, a curiosidade geral por lugares distantes e exóticos, e seu terreno de eleição era o da pintura de costumes. Dotado de verve expansiva, investia grande parte de sua habilidade na representação de cenas cômicas, buscando conquistar o público médio. Mas isso não o fazia descuidar-se do objetivo maior dos pintores da época, que era o de realizar obras ambiciosas, de grandes dimensões, visando à aquisição pelo Estado.

O principal butim das fichas relacionadas a Biard nos Archives Nationales diz respeito aos procedimentos adotados para definir o destino de obras que foram adquiridas pelo Estado francês depois de expostas nos Salões ou que respondiam a encomendas oficiais. Inclui notadamente as negociações para a finalização de um projeto de decoração para o Museu de História Natural com um panorama polar, completado em 1856 depois de várias interrupções.<sup>3</sup> Elementos elucidativos sobre a carreira do pintor foram achados em outros arquivos e compreendem a correspondência com representantes de venda na Inglaterra, em que Biard exortava a seus agentes: “retalhem, ajeitem, vendam, não esperem minha aprovação para tudo o que queiram fazer.”<sup>4</sup> Entre os bilhetes conservados, consta a solicitação, endereçada a um comissário do Salão de Pintura, de que se concedessem aos envios daquele ano lugares com boa visibilidade.<sup>5</sup>

A penetração das obras de Biard no circuito das aquisições oficiais aparece ligada, de forma recorrente, ao Ministério da Marinha. Esse traço específico da carreira do pintor ilustra o princípio geral de que a circulação e a visibilidade das obras dependiam em boa medida de o artista encontrar lugar definido num sistema social imensamente complexo e compartimentado. Indica, também, que a aquisição e alocação de obras pelo Estado francês ocorriam sob influência de órgãos administrativos diferenciados. Os registros gerados no interior desse mecanismo se convertiam em informações básicas para compor um sistema de catalogação do patrimônio nacional, assimilando alterações imprevistas no destino das obras e contendo uma espécie de índice de acesso que refletia a distribuição e os modos de visibilidade desse acervo.<sup>6</sup> A consagração oficial facultava a publicação de gravuras em revistas de grande circulação e, com sorte, renome internacional durante certo período –

mesmo para um artista de expressão média como Biard. Em passagem memorável de seu livro, ele narra como, ao encontrar-se isolado num acampamento próximo à embocadura do Rio Negro, na Amazônia, foi procurado por um conhecido seu, brasileiro, que trazia uma revista com a reprodução de sua pintura *Duquesne liberta os cativos de Argel* (adquirida pelo Estado francês em 1837):

*Já havia frequentemente experimentado um vivo sentimento de orgulho ao constatar, bem longe de meu país, que meu nome era conhecido; mas dessa vez isso me deixou bem feliz: eu não era mais um viajante ordinário para o bom coronel que me havia ajudado.*<sup>7</sup>

Sobrevida e esquecimento de três pinturas de Biard: *A proclamação da liberdade dos negros nas colônias*, *Le Vengeur* e *Emigrados na floresta amazônica*

Em meio à conferência dos documentos dos Archives Nationales, fiz duas pequenas descobertas. A primeira foi que uma das telas mais conhecidas do pintor, *A proclamação da liberdade dos negros nas colônias*, pintada em 1848 e exposta no Salão de 1849,<sup>8</sup> inicialmente atribuída à colônia de Guadalupe, acabou sendo desviada para o Museu de Clermont-Ferrand, no interior da França, após a emissão de parecer contrário à primeira destinação, proveniente do Ministério da Marinha. Não se sabe se a tela deixou de ir para Guadalupe por veicular representação julgada inadequada da colônia francesa ou se por algum outro motivo. É significativo o fato de o pintor, que sempre buscou conquistar a atenção do público, ter realizado essa incursão na arte oficial quando o tema se prestava melhor a absorver numa obra de grande formato o exotismo da pintura de costumes. Por sua mistura de aspectos simbólicos e realistas, *A proclamação da liberdade dos negros nas*

*colônias* parece descender diretamente de *Liberdade guiando o povo*, mas a disposição para a luta e o sacrifício que ocupa lugar determinante na obra de Delacroix é substituída pela evocação de um ambiente tropical luminoso e festivo, em que os escravos libertos se abraçam e exibem seus grillhões rompidos; Biard buscava afinar-se com o entusiasmo da revolução de 1848, em cujo rastro foi executada grande quantidade de alegorias revolucionárias, das quais sua pintura assimila a abordagem luminista.<sup>9</sup> Em 1948, ano do centenário da abolição da escravatura na França, o quadro acabou sendo transferido de Clermont-Ferrand para o Museu de Versailles, o que lhe preparou destino prestigioso em tempos mais recentes, quando sua energia e vivacidade encontraram uso político e midiático.<sup>10</sup> Mesmo sem ter como prever o interesse despertado na posteridade, o pintor deve ter apreciado a mudança na decisão de envio da obra a Guadalupe, que a manteve acessível ao julgamento de seus compatriotas, para cujos olhos, afinal, havia sido concebida.

A segunda descoberta feita nos Archives foi a fotografia de outra pintura de Biard, *Le Vengeur desaparece no oceano no combate naval do 13 prairial ano II*, que não constava do serviço de documentação do Louvre, no qual tive acesso à quase totalidade das reproduções consultadas. Executada em 1875, quando o pintor já se achava em idade propecta, a obra é fruto de um último esforço para impressionar o público do Salão e obter reconhecimento oficial. O episódio representado é o sacrifício coletivo da tripulação de um navio de guerra francês, afundado pelos ingleses durante as guerras do período revolucionário. Ainda que em reprodução pouco nítida, o patetismo exacerbado produz efeito devastador; pode-se afirmar que o desastre também foi completo no que concerne à pintura propriamente

dita. A obra remete a referências que oscilam, dessa vez, entre a já citada *Liberdade*, de Delacroix, e *A balsa da Medusa*, de Géricault, sinalizando que Biard tinha certa visão prospectiva sobre o legado do período a que pertencia. O dispositivo empregado em *Le Vengeur* consistiu em multiplicar os tipos dramáticos que poderiam ter encontrado lugar na jangada – ou na barricada –, povoando o tombadilho do navio sinistrado com cerca de uma centena de personagens que acenam para o espectador, se abraçam e parecem entoar hinos à medida que são tragados pelo oceano.

Em *Le Vengeur*, distinguem-se, em primeiro plano, braços de afogados, em meio aos destroços do navio que afunda, agitando-se para fora da água. Esses elementos – entre outros tantos que conduzem sem remissão a pintura do sublime ao ridículo – evocam o destino do próprio Biard, um ser histriônico até o último alento, do qual ouvimos um desafinado canto de cisne, antes que desapareça, afogado no tumulto de sua época. Na luta para deixar sua marca, o pintor parece ter produzido uma alegoria de seu próprio esforço para manter-se à tona. A reprodução da tela (hoje enrolada em algum fundo de depósito) expõe a degradação a que o modelo oferecido pelas obras citadas de Géricault e Delacroix chegou, ao longo do século, através das realizações de artistas de segunda ordem. Ao mesmo tempo, constata-se a preservação de um potencial alegórico que, como mostra Walter Benjamin, viceja *pari passu* à instauração de um processo irreversível de caducidade da obra.<sup>11</sup>

Há notícia de que *Le Vengeur* teria sido adquirido pelo Estado para compensar o pintor de 77 anos pela não admissão de outro envio seu ao Salão de 1875, *Emigrados alsacianos na floresta amazônica*, julgado “politicamente comprometedor”.<sup>12</sup> Não

pude encontrar referências mais específicas à pressão contra a exibição do quadro no Salão nem tampouco uma reprodução da obra, cujo destino parece até o momento ter sido selado pelo boicote oficial. O tratamento dado pelo pintor ao assunto de *Le Vengeur*, na mesma época, indica a possibilidade de que os emigrados alsacianos tenham inspirado um melodrama épico de proporções semelhantes ao daquele quadro – talvez próximo a *Empestados de Jaffa* e *Batalha de Eylau*, do barão Gros, com seus moribundos transferidos para um cenário amazônico.

#### Exemplos de evolução do “gênero histórico” nos *Álbuns dos Salões*

Fotografadas junto a outras pinturas adquiridas nas décadas de 1860 e 1870, as obras de Biard revelam sua escala relativamente modesta também em termos de tamanho; não se trata, a rigor, de *peinture d'histoire*, mas de quadros de “gênero histórico”, em que os episódios históricos são tratados de modo mais informal, segundo convenções próprias da pintura de gênero.<sup>13</sup> Nessas fotografias, os quadros de Biard são vistos junto a obras de outros artistas, de tamanho variado, apresentando motivos religiosos, “cenas de costumes”, naturezas-mortas e paisagens. As fotografias pertencem a uma extensa série de registros de obras adquiridas pelo Estado nos Salões de Pintura, compondo os 33 *Álbuns* fotográficos ditos *dos Salões* produzidos regularmente entre 1864 e 1901.<sup>14</sup>

Nesses álbuns, as obras têm visibilidade limitada: fotografadas quase sempre em lote, empilhadas sobre mesas cobertas com panos escuros, dispostas contra muros marcados pelo uso, elas se fazem sombra mutuamente. A disposição dos quadros faz pensar em altares, montados, certamente, de modo apressado, mas levando em conta o tamanho, o tema e a luminosidade das peças. A

maioria das pinturas não chega a firmar-se individualmente diante do olhar de quem percorre os arquivos fotográficos, e a consulta aos álbuns acaba expondo um processo de apagamento das qualidades particulares das pinturas em meio ao número.<sup>15</sup> Por outro lado, mesmo se as antigas fotografias em preto e branco são muitas vezes insuficientes para dar uma ideia satisfatória das pinturas, elas lançam alguma luz sobre o contexto histórico e institucional que acolhia as obras.

As fotografias dos álbuns mostram diferentes formas de interação que foram ocorrendo, ao longo do século 19, entre o “grande estilo” da Itália renascentista e um modelo de realismo anedótico ligado à tradição dos países nórdicos, num processo de contaminação entre o ideal da forma clássica e um modo de aproximação mais trivial. A comparação das obras reproduzidas ao longo das décadas é elucidativa: em que pesem o sentido trágico e o objetivo de dar dignidade e compostura aos personagens históricos, sente-se que as pinturas perdem o que críticos da época costumavam designar como a afirmação de seu “caráter”, à medida que o desenvolvimento dos caracteres individuais e dos elementos acessórios ganha importância.

No século 19, a hierarquia entre os “pequenos gêneros” e a pintura de história de grande formato supunha zonas de fluidez e contaminação, sempre exploradas com vistas à renovação tanto da pintura de gênero quanto da pintura de história. Na maior parte das vezes, as passagens entre os gêneros ocorriam de maneira discreta. As obras de Corot e Ingres (e, antes, as de Chardin e Watteau) mostram que certos artistas maiores, tendo permanecido no interior de estruturas bem definidas, não basearam suas carreiras na exploração do “gênero elevado”. Em outros momentos, como nos dos envios mais importantes de Courbet e Manet aos Salões de Paris, os parâmetros de definição dos

gêneros foram postos em foco e desafiados da maneira mais explícita. Pintores menores, como Biard, realizaram um exercício de recombinação de elementos iconográficos, que simultaneamente expandia e reforçava os diferentes gêneros de pintura.

Entre os quadros adquiridos pelo Estado no Salão de 1875 junto com *Le Vengeur* encontra-se, por exemplo, *Conjuração Romana*, de Léon Glaize, que faz retomada explícita de temas davidianos (*Juramento dos Horácios* e *Brutus*), submetendo-os às particularidades da pintura naturalista do momento. A obra aplica de forma espantosa ao material de David e sua escola recursos voltados para a representação do *fait divers* cotidiano. A ausência do rigor geométrico neoclássico faz-se sentir numa composição semi-improvisada em que são ressaltados detalhes fisionômicos, anatômicos e de texturas de trajas e acessórios, visando dar maior “natural” à reconstituição histórica.

Outra aproximação é propiciada pela obra *Jesus acalmado a tempestade*, do pintor Emile Betsellere, adquirida pelo Estado no Salão de 1878. À semelhança de *Le Vengeur*, de Biard, é representado no quadro um braço de afogado saindo da água, que um dos tripulantes do barco tenta agarrar antes que seja tarde. O mar furioso da obra de Betsellere remete às marinhas holandesas que inspiraram grande número de pinturas do século 19,<sup>16</sup> mas as figuras adquirem, em relação ao cenário, desenvoltura com efeitos opostos à tensão que perpassa as composições de Géricault e Delacroix. O resultado, da mesma forma que em *Conjuração*, de Glaize, é o rebaixamento da pintura de história ao *tableau de genre*, efeito inverso àquele logrado por Géricault quando conferiu grandeza histórica ao motivo do naufrágio. Em *Jesus* de Betsellere, um pouco como o que ocorre nas ilustrações de Gustave Doré, o efeito visado de arrebatamento su-

blime já parece impossível de ser alcançado diretamente pela pintura. A visão terrível esvai-se numa retórica desencarnada, recaindo, três séculos depois, na mesma perda de substância que afetava grande parte da pintura barroca. Passamos da superestimação do detalhe de observação e dos dados objetivos (tal como ocorre na *Conjuração Romana*), a uma hipertrofia da generalidade, em que o que mais conta é o enlevo com que se tenta prorrogar a vida dos velhos clichês.

Recuando um pouco no tempo, encontramos outro exemplo expressivo da evolução do “gênero histórico” em *Antígona conduzindo Édipo*, de Léon Bonnat, reproduzida no álbum do Salão de 1865. Fotografada ao lado de outras cinco telas, a pintura de Bonnat chama a atenção por buscar claramente ressaltar o interesse pitoresco dos tipos representados, à diferença das obras vizinhas (também com assuntos próprios da “pintura de história”), nas quais, mesmo a distância, vê-se que o trabalho do pintor está centrado na organização compositiva. A impressão de aproximação de um tema clássico sob o viés moderno é confirmada por carta de Bonnat a Théophile Gautier, em que o artista relembra a ideia que deu origem ao quadro:

...de Tebas a Atenas, não puderam eles errar por um dia de sirocco, de simoun? Um desses dias pesados, sufocantes, em que a poeira que vem da África vela o céu com uma tintura vermelha, pesada, sem horizonte...<sup>17</sup>

O Édipo do quadro é um vulto escuro e desgrenhado (aparecendo por trás de uma Antígona à primeira vista mais convencionalmente clássica), e a obra pareceu, na época, de um “realismo vulgar” aos olhos da maioria dos críticos, “acostumados a representações de uma Grécia idealizada”.<sup>18</sup> Gautier escreveu um artigo tomando a defesa do pintor, que teria tratado “romanticamente o tema clássico”. “Romanticamente”,

no contexto, indica busca de realismo imbuída de emoção e sentimento literário: “sente-se o herói trágico, mas sem nenhuma pose teatral”.<sup>19</sup> Mais adiante, o escritor se refere, também, a “figuras de tamanho natural, mas [que] em nada lembram o clichê acadêmico”.<sup>20</sup> O ponto é interessante, pois mostra como as figuras representadas em tamanho natural costumavam ser submetidas de modo mais automático ao cânone neoclássico, com sua exigência de grandiosidade. A menção ao tamanho das figuras ajuda também a se ter uma ideia melhor da escala das obras, apontando para a vastidão do espaço “capturado” nas fotografias – dado significativo para a análise dos *Álbuns dos Salões*.

Além de sua função de registro classificatório, os álbuns deveriam ser destinados, em um segundo momento, a “ensinar e servir à arte e a sua história”.<sup>21</sup> Eles foram assim enviados para bibliotecas como a da École des Beaux-Arts, que contava com uma das coleções mais completas da série. A disponibilização desse compêndio visual aos alunos de belas-arts dá margem à reflexão. A medida parece atribuir às obras adquiridas pelo mecenato oficial a função de modelo inspirador. Entretanto, as fotografias dos álbuns são insuficientes para oficializar seu ingresso na categoria das imagens modelares (como as que eram reproduzidas nas gravuras e moldes de gesso costumeiramente usados para fins didáticos). Sem constituírem, propriamente, ferramentas de trabalho ou referências estáveis,<sup>22</sup> elas introduzem um elemento novo e perturbador na visibilidade da produção artística.

A quase totalidade das pinturas e esculturas que aparecem nas fotografias dos álbuns, depois de beneficiada, em sua época, com algum grau de visibilidade pública, acabou caindo no esquecimento – o que não poderia deixar de ocorrer, haja vista a maneira como o processo contínuo de aquisição produzia, em pouco tempo, incrível acumula-

ção de obras. Com o passar do tempo, os *Álbuns dos Salões* converteram-se em material de grande interesse para os historiadores, exumando vestígios de um passado desaparecido, que preservam seu frescor em belas fotografias acinzentadas. Nos últimos anos entrou em jogo um novo fator: os álbuns foram digitalizados e encontram-se disponíveis para consulta na internet.<sup>23</sup> A comodidade no acesso e manejo dessas imagens facilita o estudo comparativo das obras. Algumas reproduções bastante escuras revelam detalhes interessantes ao ser inspecionadas com a ferramenta de *zoom* eletrônico. A proliferação de achados de *mise-en-scène*, os cruzamentos estilísticos e a tendência à multiplicação dos focos de interesse numa mesma obra tornam-se mais rapidamente perceptíveis.

A matéria primeira do arquivo não é a arte, mas a história, que tende a confirmar aquilo que já se sabia, mas só em termos absolutos. Ao lançar luz sobre os inúmeros casos de figura que cabem dentro das “regras gerais”, o arquivo restabelece o papel das condições particulares de visibilidade na constituição de significado das obras, registrando também alguma coisa do processo de alteração pelo qual tais condições vão passando ao longo do tempo. A visibilidade das obras está ligada a uma relação de associação a gêneros consolidados, no interior dos quais os traços individuais podem tanto resplandecer quanto apagar-se. Ao medir-se com a tradição e partir à procura do lugar a que lhe dá direito seu próprio grau de originalidade, o artista almeja um diferencial de visibilidade para sua obra, e perseguindo esse objetivo trabalha também pela renovação de gêneros estabelecidos. As surpresas do arquivo vêm da revelação tanto da repetitividade quanto da variedade possível nas tentativas para se alcançar a distinção almejada, identificando as formas possíveis de empreendê-las, em épocas e contextos

bem determinados. Tentativas que encontram barreira quase insuperável nas diferenças que, devido a seu processo histórico de constituição, os gêneros são passíveis de comportar sem que se produzam maiores comições sobre a sensibilidade da época.

Pedro de Andrade Alvim é professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, doutor em história da arte pela Universidade de Paris I e artista plástico.

### Notas

- 1 Alvim, Pedro de Andrade. *Le monde comme spectacle – l'oeuvre du peintre François-Auguste Biard (1799-1882)*, tese de doutorado, Paris: Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne, UFR d'Art et d'Archéologie, 2000-2001.
- 2 Primeiro sob a forma de folheto ilustrado na revista *Le tour du monde* e depois em edição de luxo, lançada em 1862 pela editora Hachette. O livro foi traduzido para o português em 1945 e integra a Coleção Brasileira (vol. 244).
- 3 Os percalços do projeto de decoração mural do gabinete de mineralogia do Museu de História Natural de Paris (*Muséum*) são narrados em Matilsky, Barbara C. F.-A. Biard, artist-naturalist-explorer, in *Gazette des Beaux-Arts*, vol. CV, fev. 1985:75-88.
- 4 Citado em Grafe, E.; Hardouin-Fugier, E.; Rocher-Jauneau, M. *Paysagistes lyonnais 1800-1900*. Lyon: Le Musée, 1984:81.
- 5 Manuscrito com destinatário desconhecido pertencente ao Fond Jacques Doucet da Biblioteca Nacional de Paris.
- 6 Para desenvolvimento extensivo do tema, ver Chaudonneret, Marie-Claude. *L'État et les artistes, de la Restauration à la Monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris: Flammarion, 1999.
- 7 Biard, A-F. *Deux années au Brésil*. Paris: Hachette, 1862:433 (tradução do autor).
- 8 A tela mede 260 x 362cm, e hoje faz parte do acervo do museu de Versailles. Ela dava prosseguimento, em 1849, a uma ambiciosa série de grandes formatos, que retomava um célebre projeto de Géricault e se iniciou em 1835 com *O tráfico dos negros*. Biard conseguiu o feito de vender este último quadro (162 x 228cm) ao político inglês William Wilberforce, um dos mais destacados militantes abolicionistas da época, após exibi-lo em Londres no Salão da Real Academia, o que certamente impulsionou sua carreira e o encorajou a prosseguir nessa via.
- 9 Ver Georgel, Chantal, *1848 – la République et l'art vivant*. Paris: Fayard, 1998; e Clark, T. J., *The absolute bourgeois – artists and politics in France 1848-1851*. Berkeley/Los Angeles/Londres: University of California Press, 1973.
- 10 Nas últimas décadas, a obra participou de mostras internacionais e chegou a decorar, por um tempo, o gabinete presidencial, no Palácio do Eliseu.
- 11 Benjamin, Walter, *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1984:188.
- 12 Cf. Grafe, E.; Hardouin-Fugier, E.; Rocher-Jauneau, M., 1984:81. Em 1875, Biard era, há muito, admitido nos Salões *hors concours*, devido a suas premiações anteriores.
- 13 Sobre a distinção entre pintura de história e o "gênero histórico", a partir do período da Restauração, ver Ambrosini, Lynne. Genre painting under the Restoration and July Monarchy: the critics confront popular art, in *Gazette des Beaux-Arts*, jan. 1995:41-52.
- 14 Desde o início dos Salões de Arte já se realizavam habitualmente gravuras de reprodução das principais obras expostas. A partir do início da década de 1850, o Estado francês começa a adquirir fotografias dos "principais quadros" do Salão; um primeiro álbum foi confeccionado em 1861, preservando o contexto original de disposição das obras. Em 1864 tem início a produção da série de álbuns fotográficos, com função de "classificação e de identificação de obras adquiridas pelo secretariado de Belas Artes e atribuídos a edifícios públicos" (cf. N. Albin-Portier. *Historique et commande des Albums*, texto disponível no site: [www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them\\_bis\\_hist.htm](http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_hist.htm)).
- 15 O que remete ao fascínio pelo "número", tomado como uma espécie de entidade metafísica ligada à multidão e à despersonalização moderna. Cf. Baudelaire em passagens célebres de *Le peintre de la vie moderne* e de *Fusées*, e ainda, de maneira difusa, nos comentários dos Salões.
- 16 Como as executadas por Turner no início de sua carreira, inspiradas no pintor holandês Willem van de Velde.
- 17 Gautier, Théophile. *Correspondance générale, 1865-1867*, t. 7. Geneva/Paris: Lib. Droz, 1995:72 (t. do a.).
- 18 [http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on\\_Bonnat](http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9on_Bonnat)
- 19 Gautier, 1995:72, n. 2.
- 20 Cf. a nota anterior.
- 21 Base Arcade, apresentação N. Albin-Portier, [www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them\\_bis\\_concl.htm](http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/them_bis_concl.htm).
- 22 É verdade que uma parte dos pintores representados nos álbuns estava ligada à École des Beaux-Arts, e o próprio sistema de ensino era assim de certa forma ratificado.
- 23 <http://www.culture.gouv.fr/documentation/archim/albumsdesalons.htm>