

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
LINHA DE PESQUISA – SOCIEDADE, CIÊNCIA E ARTE

LAURA FERRAZZA DE LIMA

NA TRAMA DAS APARÊNCIAS: MODA E ARTE NA OBRA DE ANTOINE
WATTEAU (1684 – 1721)

Porto Alegre
2015

LAURA FERRAZZA DE LIMA

**NA TRAMA DAS APARÊNCIAS: MODA E ARTE NA OBRA DE ANTOINE
WATTEAU (1684 – 1721)**

Tese apresentada como requisito para a
obtenção de grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação da Faculdade de História
da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L732n Lima, Laura Ferraza de
Na trama das aparências: moda e arte na obra de Antoine Watteau
(19684-1721). / Laura Ferraza de Lima. – Porto Alegre, 2015.
328 f. ; Il.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em História,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bastos Kern

1. Arte - História. 2. Moda – História. 3. Watteau, Antoine –
Crítica e Interpretação. I. Kern, Maria Lúcia Bastos. II. Título.

CDD 709

CDD 301.009

Bibliotecária Responsável: Anamaria Ferreira CRB 10/1494

LAURA FERRAZZA DE LIMA

**NA TRAMA DAS APARÊNCIAS: MODA E ARTE NA OBRA DE ANTOINE
WATTEAU (1684 – 1721)**

Tese apresentada como requisito para a
obtenção de grau de Doutor pelo Programa
de Pós-Graduação da Faculdade de História
da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (orientadora) – PUCRS

Professor Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Professora Dra. Maria Claudia Bonadio – UFJF

Professora Dra. Raquel Quinet Pifano – UFJF

Professor Dr. Etienne Jollet – Universidade de Paris I – Panteon Sorbonne

Ao Chico e à Lola, que fazem da minha vida uma eterna *fête galante*.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, primeiramente, ao Programa de Pós-Graduação em História da PUC-RS, por ter me recebido como discente durante a realização dessa tese de doutorado. Aos professores que, de alguma forma, incentivaram ou contribuíram para essa pesquisa, especialmente a minha orientadora, Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, por sua dedicada orientação, pelos preciosos conselhos e por ter aberto os caminhos para o estudo da arte e da imagem. Ao professor Charles Monteiro, pela troca de ideias e interesse por essa pesquisa. À professora Ruth Gauer, pelos ensinamentos a respeito do pensamento europeu moderno. Pela amizade e acolhida, quero agradecer aos professores René Gertz e Klaus Hilbert. Gostaria ainda de agradecer pela dedicação e amizade as secretárias Carla Pereira e Henriët Ilges.

É importante destacar que a realização dessa pesquisa só foi possível pelo apoio de instituições de fomento, como o Cnpq, que forneceu bolsa integral pelo período de quatro anos, e o CAPES, que forneceu uma bolsa de Doutorado Sanduíche, possibilitando a realização de parte dessa pesquisa em Paris. Gostaria de agradecer a todas as pessoas que incentivaram esse período no exterior e aqueles que me receberam lá, especialmente ao amigo Guillaume Letourq, que me ajudou com a comunicação em francês. Gostaria de fazer um agradecimento especial ao professor francês Etienne Jollet, da Universidade de Paris I, História da Arte do Período Moderno. Ele aceitou orientar meu trabalho, no curto período de cinco meses que passei na Cidade Luz, e mostrou grande interesse e dedicação à essa pesquisa, fazendo produtivas reuniões e me encaminhando a excelentes acervos documentais e bibliotecas, além de sua simpatia e cordialidade. Gostaria de agradecer à equipe de conservadores e funcionários da Coleção Edmond Rothschild do Museu do Louvre, por ter me recebido e dado livre acesso a importante fonte utilizada nessa pesquisa, principalmente na pessoa do senhor Franck Olszewski. Um agradecimento cordial à simpática funcionária responsável pelo setor da indumentária do século XVIII do Museu Galliera, a senhora Pascale Ballesteros, que me apresentou à reserva técnica desse período e deu preciosas dicas para a pesquisa.

Quero agradecer a todos os amigos e familiares que acreditaram e apoiaram essa empreitada, especialmente ao amigo, quase irmão e revisor atento Gustavo Melo Czekster. Aos colegas da pós-graduação que se tornaram amigos, em especial, Luísa

Brasil, Luciana de Oliveira, Zé Augusto Miranda e Maitê Peixoto, com quem dividi as dores e delícias de chegar até Paris e com quem tive o prazer de lá conviver.

Por fim, mas nunca menos importante, agradeço ao meu marido, José Francisco Botelho, pela paciência, compreensão, leituras, revisões, dicas, companheirismo, carinho e amor. Agradeço à minha filha linda, que nasceu e cresceu durante a realização desse trabalho, Eleonora, que tem hoje exatos quatro anos e foi uma grande companheira e uma criança incrível que compreendeu os motivos pelos quais a mamãe precisava passar horas no computador.

RESUMO

A presente pesquisa trata sobre a relação existente entre a obra do pintor francês Jean Antoine Watteau (1684 – 1721) e o universo da moda, analisando-se a obra do artista pelo viés da moda como tentativa de propor uma nova abordagem. O estudo aqui proposto possui um caráter multidisciplinar, que auxilia a refletir sobre a produção de um pintor complexo, cuja obra estabelece várias relações com outras expressões artísticas. Realizou-se um período de estudos em Paris, que ampliou fontes e bibliografia, definindo melhor de que maneira a obra de Watteau se relaciona com a moda não apenas da França de seu tempo, mas com a história da moda como um todo. A fonte principal da pesquisa é um conjunto de gravuras em água-forte feitas por diferentes artistas a partir de desenhos de Watteau, que receberam o nome de *Figures de Différents Caractères*. Ele compõe os dois primeiros tomos do chamado *Recueil Julienne*, um compêndio com a obra completa do artista. Utilizou-se também algumas pinturas à óleo. Levou-se em consideração algumas relações entre as imagens produzidas no século XVIII com imagens de outras temporalidades. Buscou-se refletir sobre a maneira com que o traje e/ou a moda participaram na constituição da visualidade do artista, além de analisar a construção da memória em torno dos trajes presentes nas obras de Watteau, percorrendo, através das imagens selecionadas, o território que os trajes e a moda ocuparam na obra do artista. Verificou-se o papel desempenhado pela roupa na construção da gestualidade e do movimento das figuras analisadas. Investigou-se quais relações as imagens selecionadas estabelecem com as sociabilidades e as formas de vestir da época em que foram produzidas. A moda é um fenômeno caracterizado por mudanças rápidas, exercendo grande impacto sobre os indivíduos. A maioria daqueles que se dedicaram a responder essa questão apontam o século XVIII como o momento de virada em que a moda passou a apresentar essas características. Traçou-se a trajetória artística de Watteau através de alguns dados biográficos, bem como a sua inserção no século XVIII francês e algumas questões à respeito das “sobrevivências” de sua obra em diferentes tempos. Destacou-se a relação do artista com o teatro e suas obras classificadas como *fêtes galantes*. Observou-se também a relação entre as gravuras da fonte principal e a tradição das gravuras de moda francesas.

Palavras Chave: História da Arte; História da Moda; Antoine Watteau.

ABSTRACT

The present work deals with the relationship between the artistic production of French painter Jean Antoine Watteau (1684 – 1721) and the universe of fashion. Fashion is here presented as a new perspective to analyze Watteau's works. The proposed study has a multidisciplinary character, which helps to address the production of a very complex artist, whose work shows several connections and analogies to other kinds of artistic productions. During her research period in Paris, the author had access to new sources and bibliography, which helped to better understand the way Watteau's work relates not only to French fashion in the XVIIIth century, but with fashion history as a whole. The work's main source is a set of etchings done by different artists, called *Figures de Différents Caractères*; those images were based on a series of drawings originally done by Watteau. The *Figures* make up the two first volumes of the *Recueil Julienne*, a compendium of the artist's work. Besides the etching, some oil paintings were also studied. Relationships between images produced in the XVIIIth century and images from other temporalities were taken into consideration. The researcher sought to understand the ways clothes and/or fashion impact on the constitution of the artist's visuality; besides, the work has analysed the construction of memories pertaining clothes and clothing as shown in Watteau's etchings and paintings; therefore, through the selected images, the researcher has explored the territory occupied by clothes and fashion in the artist's work. Another element taken into account was the role performed by clothes in the construction of movement and gesture within the selected images. The researcher has investigated which connections can be established between the selected images and the period's social forms and dress codes. Fashion is a phenomenon characterized by speedy changes and capable of great impact on individuals. Most scholars who addressed that question have pointed the XVIIIth century as the turning point when fashion started to show those characteristics. Watteau's artistic path has been re-traced here through some biographic data, and his insertion in French culture and society of the XVIIIth century has been investigated; the "survival" of his works in different times has also been pondered. The work deals extensively with Watteau's relationship with theatre and with a genre of painting known as *fêtes galantes*. The relationship between the selected etchings and French fashion plates has also been examined.

Keywords: Art History; Fashion History; Antoine Watteau.

LISTA DE IMAGENS

- Imagem 1 - Antoine Watteau, *Peregrinação para Citera*, 1717. Óleo sobre tela, 128 x 193 cm. Museu do Louvre, Paris..... 241
- Imagem 2 - Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint* (A insígnia de Gersaint ou A tabuleta de Gersaint), 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.....242
- Imagem 3 - Rosalba Carriera, *Antoine Watteau*, 1721. Pastel, 55 x 43 cm. Museu Cívico de Treviso, 1721.....243
- Imagem 4 - François-Bernard Lepicié. *Autorretrato de Watteau com sua paleta*, 1720. Gravura em água-forte e buril. Gravado a partir de um original de Antoine Watteau.....244
- Imagem 5 - François Boucher, *Frontispício do primeiro tomo das Figuras de Diferentes Caracteres*, 1726. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....245
- Imagem 6 - Antoine Watteau, *A Ilha de Citera*, 1709. Óleo sobre tela 43,1 x 53,3 cm. Galeria Städtische, Frankfurt.....246
- Imagem 7 - Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.....247
- Imagem 8 - Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.....247
- Imagem 9 - Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.....248
- Imagem 10 - Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.....248
- Imagem 11 - Peter Paul Rubens, *Coroação de Maria de Médicis*, 1625. Óleo sobre tela 3,94 x 7,27 m. Museus do Louvre, Paris.....249
- Imagem 12 - Jean-Honoré Fragonard. *O Balanço*, 1767. Óleo sobre tela, 81 x 64,2 cm. Coleção Wallace, Londres.....250
- Imagem 13 - Antoine Watteau. *L'escarpolette*, 1726. Óleo sobre tela, 51,3 x 31,9 cm. Helsinki, Agência Nacional de artes plásticas da Finlândia.....251
- Imagem 14 - Pierre-Auguste Renoir, *O Balanço*, 1876. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Museu D'Orsay, Paris.....251
- Imagem 15 - Peter Paul Rubens. *O jardim do amor*, 1630. Óleo sobre tela, 198 x 283 cm. Museu do Prado, Madri.....252
- Imagem 16 - Giogione. *Concerto Campestre*, 1510. Óleo sobre tela, 118 x 138 cm. Museu do Louvre, Paris.....252

Imagem 17 - Franz Xavier Winterhalter. <i>A imperatriz Eugênia e suas damas de honra</i> , 1855. Óleo sobre tela, 300 x 420 cm. Museu do Segundo Império, Compiègne.....	253
Imagem 18 - Claude Monet. <i>Mulheres no Jardim</i> , 1866. Óleo sobre tela, 255 x 205 cm. Museu d'Orsay, Paris.....	254
Imagem 19 - Antoine Watteau. <i>Júpiter e Antíope</i> , 1714. Óleo sobre tela oval, 73,5 x 107,5 cm. Museu do Louvre, Paris.....	254
Imagem 20 – Anônimo. <i>Vênus chegando a Citera</i> , séc. I d.C. Afresco de Pompéia, Museu Arqueológico de Nápoles.....	255
Imagem 21- Sandro Botticelli. <i>O nascimento de Vênus</i> , 1485. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Galeria Uffizi, Florença.....	255
Imagem 22 - Anônimo. <i>Sátiro e Mulher</i> , séc. I a. C., Afresco de Pompéia. Museu Arqueológico de Nápoles.....	256
Imagem 23 - Antoine Watteau. <i>O passo em falso</i> , 1719. Óleo sobre tela, 40 x 31,5 cm. Museu do Louvre, Paris.....	257
Imagem 24 - Antoine Watteau, <i>O embarque para a ilha de Citera</i> , 1718. Óleo sobre tela, 128 x 193 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.....	258
Imagem 25 - Nicolas Poussin. <i>Et in Arcadia ego</i> , 1638-9. Óleo sobre tela, 85 x 121 cm; Museu do Louvre, Paris.....	258
Imagem 26 - Antoine Watteau. <i>Festas Venezianas</i> , 1718/19. Óleo sobre tela 55,9 x 45,7 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo.....	259
Imagem 27 - Prancha 89 das Figuras de Diferentes Caracteres. Gravada por Benoît Audran a partir de um desenho de Watteau, tomo I do <i>Recueil Jullienne</i> , 1726. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	260
Imagem 28 - Modelo de Panniers inglês de 1750. Material: algodão, lá e barbatanas. Los Angeles County Museum of Art.....	261
Imagem 29 - Prancha 28 das Figuras de Diferentes Caracteres. Gravada por Jean Audran a partir de um desenho de Watteau, tomo I do <i>Recueil Jullienne</i> , 1726. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	262
Imagem 30 - Jean-François de Troy, <i>A declaração de amor</i> , 1731. Castelo de Charlottenburg, Berlim.....	263
Imagem 31 - Antoine Watteau. <i>Estudo de vestido feminino</i> , s.d. Giz sobre papel...263	
Imagem 32 - Botticelli. <i>A Primavera</i> , 1477-1482. Têmpera sobre madeira. 2,03 x 3,1m. Galeria Degli Uffizi, Florença.....	264
Imagem 33 - Antoine Watteau. <i>O Descanso</i> , 1710, Óleo sobre tela, oval, 32 x 42,5 cm. Coleção Particular, Madrid.....	264

Imagem 34 - Folha de título do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres, 1726. Água-Forte. Fotografia realizada na coleção Edmond Rothschild do Museu do Louvre.....	265
Imagem 35 - Prancha 91 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinada por Boucher. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	266
Imagem 36 - Prancha 97 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinada por Boucher. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	266
Imagem 37 - Prancha 167 do Segundo Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinatura ilegível. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	267
Imagem 38 - Prancha 272 do Segundo Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinatura ilegível. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	267
Imagem 39 - François Boucher. Retrato alegórico de Antoine Wattau. Frontispício do Segundo Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres, 1728. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	268
Imagem 40 - Antoine Watteau. Figuras de Moda, 1710. Água-forte e buril. Folha 1.....	269
Imagem 41- Antoine Watteau. Figuras de Moda, 1710. Água-forte e buril. Folha 2.....	270
Imagem 42 - Antoine Watteau. Figuras de Moda, 1710. Água-forte e buril. Folha 3.....	271
Imagem 43 - Antoine Watteau. <i>Persa Sentado</i> , 1715. Sanguina e <i>pierre noir</i> , 30,1 x 19,7 cm. Paris, Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos.....	272
Imagem 44 - Antoine Watteau. Estudo de vestido feminino. Desenho aos três gizes. Sem data.....	273
Imagem 45 - Prancha 132. Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Uma cena galante. Gravura em água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	274
Imagem 46 - Prancha 293. Segundo tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem com ponte e junta de bois. Gravura em Água-Forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris, 1728.....	274

Imagem 47 - Prancha 263. Segundo tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher no toucador. Água-forte. 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	275
Imagem 48 - Prancha 8. Primeiro tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem com vilarejo. Gravura em água-forte. 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	275
Imagem 49 - Paolo Veronese. Detalhe do quadro “As bodas de Canã”, 1562-1563, Óleo sobre tela, 6,8 x 9,9 m. Museu do Louvre, Paris.....	276
Imagem 50 - Giovanni Battista Tiepolo. Detalhe do quadro “O banquete de Cleópatra”, Óleo sobre tela, 250,3 x 357 cm, 1744. National Gallery of Victoria, Melbourne.....	276
Imagem 51 - Prancha 24 do Primeiro tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Servo negro. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	277
Imagem 52 - Prancha 17 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Pierrô. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	277
Imagem 53 - Prancha 55 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Brighela. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	278
Imagem 54 - Prancha 110 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Um peregrino. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	279
Imagem 55 - Prancha 18 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Homem em passo de dança. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	280
Imagem 56 - Prancha 223 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Ariadne e puttis. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	280
Imagem 57 - Prancha 35 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Jovem costurando. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	281
Imagem 58 - Claude Gillot. As duas carroças, 1707. Óleo sobre tela, 1,27 x 1,6 m. Museu do Louvre, Paris.....	282
Imagem 59 - Prancha 105 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Ninfas da água. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	282
Imagem 60 - Prancha 214 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres Mulher com camisa de baixo. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	283

Imagem 61 - Prancha 45 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher com vestido volante. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	284
Imagem 62 - Prancha 204 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Uma peregrina de costas, gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	284
Imagem 63 - Antoine Watteau. A Amuada, 1718. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu do Hermitage, São Petersburgo.....	285
Imagem 64 - Antoine Watteau. <i>O Sedutor</i> , 1712/14. Óleo sobre cobre, 18,9 x 25,6 cm. Troyes, Musée des Beaux-Arts.....	285
Imagem 65 - Antoine Watteau. <i>A Aventureira</i> , 1712/14. Óleo sobre cobre, 18,9 x 23,7 cm. Troyes, Musée des Beaux-Arts.....	286
Imagem 66 - Antoine Watteau. <i>O Indiferente</i> , 1717, Óleo sobre madeira, 25,5 x 18,7 cm. Museu do Louvre, Paris.....	286
Imagem 67 - Antoine Watteau. <i>A Inteligente</i> , 1717, óleo sobre madeira, 25,3 x 18,9 cm. Museu do Louvre, Paris.....	287
Imagem 68 - Prancha 205 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Casal de costas. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	287
Imagem 69 - Prancha 274 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Gentil homem olhando para trás. Gravura em água-forte, 1728.....	288
Imagem 70 - Prancha 275 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher de costas com touca. Gravura em água-forte, 1728.....	288
Imagem 71 - Prancha 276 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Gentil homem. Gravura em água-forte, 1728.....	289
Imagem 72 - Prancha 307 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Dama sentada em cadeira. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	289
Imagem 73 - Prancha 308 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher de pé com véu. Gravura em água-forte. 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	290
Imagem 74 - Prancha 320 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Gentil Homem recostado. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris.....	290
Imagem 75 - François Desprez. Gravuras do <i>Recueil de la diversité des habits qui sont present en usaige</i> , 1562.....	291
Imagem 76 - Isaac Briot. Pranchas da coletânea “Diversidade dos Trajes da Moda”, 1630. Água-forte e buril.....	292

Imagem 77 - Abraham Bosse. Pranchas da coletânea “Jardim da Nobreza Francesa”, 1629. Água-forte e buril.....	293
Imagem 78 - Abraham Bosse. <i>Galerie du Palais</i> , 1637.....	294
Imagem 79 - Seção de Moda do jornal <i>Mercure Galant</i> de Dezembro de 1678.....	295
Imagem 80 - Bernard Picart. <i>Les Manteaux</i> . Gravura em água-forte. 1696.....	296
Imagem 81 - Duas pranchas dos “Gritos de Paris”. <i>Ma belle salade</i> e <i>Lorgue de Barbarie</i> . Gravuras em água-forte e buril a partir de desenhos de Bouchardon, 1737.....	297
Imagem 82 - François Boucher. <i>O charme da vida campestre</i> , 1737. Óleo sobre tela, 100 x 146 cm. Paris, Museu do Louvre.....	298
Imagem 83 - Prancha 163 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	299
Imagem 84 - Prancha 198 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	300
Imagem 85 - Prancha 256 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	301
Imagem 86 - Prancha 303 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	302
Imagem 87 - Prancha 337 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	303
Imagem 88 - Prancha 249 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	304
Imagem 89 - Jean-Antoine Watteau. <i>A proposta embaraçosa</i> , 1715-1720. Óleo sobre tela, 65 x 84,5 cm. São Petesburgo, Museu do Hermitage.....	304
Imagem 90 - Prancha 118 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	305
Imagem 91 - Prancha 125 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	306
Imagem 92 - Prancha 190 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	307

Imagem 93 - Antoine Watteau. <i>Estudo de vestido feminino</i> , s.d. Sanguinea sobre papel.....	308
Imagem 94 - Prancha 2 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.	308
Imagem 95 - Prancha 5 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	309
Imagem 96 - Jacques-André Aved. Retrato da Marquesa de Sainte-Maure vestida de sultana, 1743, 80 x 65 cm. Óleo sobre tela. Coleção Wildenstein.....	310
Imagem 97 - Prancha 7 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	311
Imagem 98 - Prancha 19 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	312
Imagem 99 - Prancha 130 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	313
Imagem 100 - Prancha 154 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	314
Imagem 101 - Prancha 47 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	315
Imagem 102 - Prancha 101 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	316
Imagem 103 - Prancha 68 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	317
Imagem 104 - Prancha 33 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	318
Imagem 105 - Prancha 96 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	318
Imagem 106 - Prancha 123 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	319

Imagem 107 - Prancha 188 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	320
Imagem 108 - Prancha 161 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	321
Imagem 109 - Prancha 309 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	321
Imagem 110 - Prancha 306 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	322
Imagem 111 - Prancha 84 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	323
Imagem 112 - Prancha 102 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	324
Imagem 113 - Antoine Watteau. Pierrô ou Gilles, 1718. Óleo sobre tela 184,5 x 149,5 cm. Paris, Museu do Louvre.....	325
Imagem 114 - Prancha 151 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	326
Imagem 115 - Prancha 173 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	327
Imagem 116 - Prancha 203 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris.....	328

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
1 ANTOINE WATTEAU: UM ARTISTA SENSÍVEL À MODA	37
1.1 ANTOINE WATTEAU: UM ARTISTA DE SEU TEMPO E SUA RELAÇÃO COM OUTROS TEMPOS	38
1.1.1 A trajetória do artista	39
1.1.2 Panorama geral da produção do artista e sua inserção no século XVIII francês	59
1.1.3 A questão das “sobrevivências” na obra de Antoine Watteau	78
1.2 A INVENÇÃO DO VESTIDO WATTEAU	93
2 A MODA NAS FIGURAS DE DIFERENTES CARACTERES	106
2.1 PERPETUAR WATTEAU: <i>FIGURAS DE DIFERENTES CARACTERES E O RECUEIL JULLIENNE</i>	106
2.1.1 Watteau desenhista: as gravuras a partir de seus desenhos	121
2.1.2 Diversidade nas Figuras de Diferentes Caracteres	134
2.2 O TRAJE NA OBRA DE ANTOINE WATTEAU	140
2.2.1 Do teatro às <i>fête galantes</i>	151
2.2.2 A tradição das gravuras de moda na França	164
3 FIGURAS DE DIFERENTES CARACTERES SOB O OLHAR DA MODA ..	175
3.1 CENAS GALANTES E SEUS PERSONAGENS	182
3.1.1 Os casais de Watteau	195
3.1.2 As mulheres elegantes, galantes e/ou coquetos	199
3.1.3 Os homens elegantes, galantes e/ou libertinos	214
3.2 OS TIPOS TEATRAIS	218
CONCLUSÃO	225
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	233

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa nasceu do desejo de unir meus conhecimentos acerca da história da moda¹ com a história da arte². Percebi que isso só seria possível através do debate sobre a questão das imagens, do qual me aproximei através das pesquisas e disciplinas ministradas por minha orientadora, que me apresentou uma ampla bibliografia a esse respeito. A ideia iniciou mais ambiciosa, com a intenção de abranger ainda os figurinos de cinema, e foi amadurecendo aos poucos. Com o passar do tempo, decidi me concentrar na relação entre a moda e a arte do século XVIII; por fim, veio a decisão de centrar os estudos na produção artística de Antoine Watteau (1684 – 1721), que despertara meu interesse ainda no período em que pesquisava sobre figurinos de cinema. Dessa maneira, o tema central da pesquisa tornou-se a relação entre a obra desse artista e o universo da moda. Cabe, aqui, esclarecer a seguinte questão: por que, dentre os artistas do século XVIII, escolhi especificamente Watteau?

Após a célebre retrospectiva de 1984, em comemoração ao tricentenário do nascimento desse artista, as pesquisas acerca de sua obra tomaram novas direções. Antes, predominava o estudo iconográfico, com ênfase na significação e na recepção de seus trabalhos tanto na França como no exterior. A partir de 1984, algumas análises passaram a se concentrar no meio no qual o artista viveu: os amigos, os comerciantes e os colecionadores que o cercavam. Além disso, surgiram reflexões ligadas à filosofia estética e às implicações psicológicas, sociológicas e políticas de sua arte – além de outros temas^{3 4}. Contudo, embora tenha havido uma gradual e incipiente aproximação entre a produção artística de Watteau e a moda (como demonstro ao longo do trabalho), o tema ainda não fora objeto de uma pesquisa específica.

Trata-se, portanto, de um tema inédito, com o potencial de despertar reflexões novas em uma área já bastante estudada. No final do século XX, Watteau parecia um

¹ Refiro-me especialmente à minha dissertação de mestrado: LIMA, Laura Ferrazza de. **Vestida de frivolidades**: a moda feminina em suas visões estrangeira e nacional na revista O Cruzeiro de 1929 a 1948. Dissertação de mestrado apresentada no programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

Assim como minha atuação como professora de disciplinas de história da moda ministradas no nível de graduação, bem como a organização de exposições sobre o tema, minicursos, palestras, etc.

² No setor de história da arte, pude atuar também ministrando disciplinas de graduação, bem como trabalhando junto a museus e exposições de arte.

³ GLORIEUX, Guillaume. **Watteau**. Citadelles & Mazenod: Paris, 2011, p. 15.

⁴ As traduções dos livros originalmente em francês foram feitas pela própria autora, exceto quando ressaltado.

objeto historiográfico saturado de discursos e de representações⁵. Analisar sua obra pelo viés da moda pareceu-me um modo de abrir caminhos frescos em um terreno já muito repisado.

Quem quer que estude a obra de Watteau deve haver-se, necessariamente, com alguns problemas referentes à confiabilidade, ao rigor e à coerência das informações disponíveis. Existem controvérsias quanto à atribuição de autoria e alguns dados biográficos; no primeiro capítulo, abordo essas e outras polêmicas. Para alguns estudiosos, tais incertezas perturbam a leitura de sua produção⁶; por minha vez, considero que podem enriquecer a análise. Além disso, uma abordagem multidisciplinar é de grande pertinência para pensar a respeito de um pintor complexo, cuja obra estabelece múltiplas relações.

O problema de pesquisa tomou corpo após a oportunidade da realização do estágio doutoral na Universidade de Paris I - História da Arte, da Sorbonne, sob a orientação do professor Etienne Jollet, especialista em pintura francesa do século XVIII. Isso possibilitou uma ampliação da bibliografia e das fontes utilizadas na pesquisa, bem como uma imersão em reflexões teóricas através da troca de ideias com pesquisadores franceses. A partir dessa experiência, definiu-se um questionamento: de que maneira a obra de Watteau se relaciona com a moda não apenas da França de seu tempo, mas com a história da moda como um todo? Essa questão está intrinsecamente ligada a uma outra: as imagens de Watteau criam a moda ou elas representam modelos que já estão em moda? Essa questão será explorada ao longo do trabalho e respondida na conclusão.

A construção da pesquisa se deu através da análise de dois tipos de imagem. A principal fonte foram um conjunto de gravuras realizadas por outros artistas a partir de desenhos de Watteau; tais gravuras, feitas segundo a técnica da água-forte, receberam o nome de *Figures de Différents Caractères*⁷. O conjunto dessas figuras encontra-se nos dois primeiros tomos do chamado *Recueil Julienne*, um compêndio que pretendia abarcar a obra completa de Watteau – os dois últimos tomos reúnem suas pinturas (mais detalhes sobre o *Recueil*, como data e motivos de sua composição, encontram-se no capítulo dois). Além disso, analisei também – em menor medida – pinturas à óleo do

⁵ Ibid., p. 15.

⁶ GLORIEUX, Guillaume. **Watteau**. Citadelles & Mazenod: Paris, 2011. DACIER, Émile; VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle**. Paris: Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921. 4 v.

⁷ No presente trabalho, optou-se pelo uso da expressão traduzida para o português, “*Figuras de Diferentes Caracteres*”, grafia que será usada a partir de agora.

mesmo artista. Todas essas imagens foram produzidas na França do século XVIII, mas levei em consideração algumas relações entre elas e imagens de outras temporalidades. Escolhi esse tema ao observar a atenção dedicada pelo artista à representação das vestimentas; existe, inclusive, um traje do século XVIII que foi batizado com seu nome, “o vestido de Watteau” ou “pregas Watteau”⁸. O traje é objeto de uma retrospectiva no primeiro capítulo.

A seguir, enumero os principais objetivos desta pesquisa. Em primeiro lugar, refletir sobre a maneira com que o traje e/ou a moda participaram na constituição da visualidade do artista. Em segundo lugar, analisar a construção da memória em torno dos trajes presentes nas obras de Watteau – em algumas pinturas e principalmente nas gravuras, que servem como fonte principal. Em terceiro lugar, percorrer, através das imagens selecionadas, o território que os trajes e a moda ocuparam na obra do artista. Por fim, em quarto lugar, destacar o papel desempenhado pela roupa na construção da gestualidade e do movimento das figuras desenhadas pelo artista e reproduzidas em gravura.

Ao escolher pinturas e gravuras na construção da pesquisa, tinha em mente a importância da reflexão sobre a historicidade das imagens. Nesse sentido, é pertinente ponderar sobre quais relações as imagens selecionadas estabelecem com as sociabilidades e as formas de vestir da época em que foram produzidas. Foi o que fiz; além disso, analisei a estrutura do traje, que atribui uma forma específica ao corpo e modela seus movimentos. Ao longo desse processo de análise e pesquisa, delineou-se outro questionamento: como as imagens selecionadas apresentam as formas vestimentares e colaboram na construção do fenômeno da moda?

No livro *Ante el tiempo - Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Georges Didi-Huberman repensa as maneiras como as imagens são analisadas, e o faz a partir da observação de um mural de Fra Angelico no convento de San Marcos. A parte inferior desse mural tem características que o aproximam da arte abstrata ou não figurativa. Didi-Huberman então se pergunta como esse fato passou despercebido por tanto tempo:

⁸BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009. p. 262. LAYER, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 127 – 148.

Por que todo este mundo de imagens perfeitamente visíveis até hoje não foi devidamente estudado? O que, na História da Arte, como disciplina e como ‘ordem de discurso’, pode manter tal condição de cegueira, tal ‘vontade de não ver’ e de não saber? Quais são as razões epistemológicas de tal negação?^{9 10}

Após refletir sobre os questionamentos de Didi-Huberman, voltei-me para meu objeto de pesquisa e pensei: afinal, por que a latente relação entre a obra de Antoine Watteau e a moda não ganhou ainda a devida atenção?

Ao longo da pesquisa, parti do princípio de que as imagens são mais do que um simples registro visual: são representativas das tendências profundas da cultura de uma época, das suas concepções de figuração e da maneira de fazer e olhar tais objetos. Não existiriam “por” conta de um determinado evento, mas se relacionariam “com” o mesmo. Isso significa que elas possuem uma razão de ser, exprimindo e comunicando sentido ao mesmo tempo. Há um valor envolvido nesse processo de “dar-se a ver” das imagens, que demonstram as funções por elas cumpridas, sejam políticas, religiosas, estéticas, etc.¹¹

A imagem não é prova de nada concreto; ela é incerteza. É passageira e ao mesmo tempo permanece, observada por diferentes pessoas, em tempos e lugares distintos; assim, desafia os conceitos tradicionais de tempo e espaço. A impressão que tenho ao experimentar uma imagem é minha, particular, mas pode ser transmitida ao outro quando tento explicar, narrar ou transmitir os sentimentos causados em mim pelo que vejo. Essa transmissão, contudo, nunca será completa.

O tempo das imagens é diferente do nosso. Elas permanecem e se reconfiguram através dos olhares; são carregadas de memórias. Nesse sentido, Didi-Huberman trabalha com o conceito de anacronismo das imagens. Esse termo foi muito condenado pelos historiadores, pois a maioria deles não aceita a ideia de que o seu presente possa ser projetado sobre o passado. “A chave para compreender um objeto do passado estaria

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011, p. 33.

¹⁰ As traduções dos livros originalmente em espanhol foram feitas pela própria autora, exceto quando ressaltado.

¹¹ SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: EDUSC, 2007, p. 11.

no próprio passado”¹². O autor apresenta o anacronismo como uma necessidade e uma riqueza:

(...) parece interior aos objetos mesmos – as imagens – cuja história tentamos construir. O anacronismo seria assim, uma primeira aproximação, o modo temporal de expressar a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens¹³.

Através de suas pesquisas, o teórico demonstra a existência de um anacronismo intrínseco às imagens. Jamais presas ao tempo, elas são perpassadas por tempos heterogêneos e por diferentes memórias. Assim, o autor elabora uma reflexão que vai além do artista e sua obra. Sobre o mural de Fra Angelico em San Marcos, observa: “Tal visualidade exige que se a examine sob o ângulo de sua memória, quer dizer, de suas manipulações do tempo, cujos fios nos mostram melhor um artista anacrônico, “um artista contra seu tempo”¹⁴. O que ele quer dizer, me parece, é que não existe “artista contra seu tempo”, mas que a própria noção de tempo é que estaria equivocada. Didi-Huberman complementa desta forma o argumento: “Também devemos considerar Fra Angélico como um artista do passado histórico (um artista do seu tempo), porém igualmente como um artista do mais-que-passado memorativo (um artista que manipula tempos que não eram os seus).”¹⁵

Tais referências teóricas são pertinentes no que diz respeito à relação entre a arte de Antoine Watteau e a moda. A partir do trecho acima percebo que não posso ver o artista apenas como o caso exemplar de sua época. Com isso, não quero afirmar de maneira alguma que o artista estaria “à frente de seu tempo”, um erro cometido à exaustão nesse tipo de análise. É preciso conhecer esses tempos diversos, por ele manipulados. Algumas pistas são as supostas “inspirações” e “referências” do artista, bem como seus temas e a maneira peculiar com a qual os apresenta.

De acordo com Didi-Huberman, existem duas dimensões na imagem. A primeira é a dimensão sincrônica, que diz respeito a sua época de confecção e vincula-se à base social, cultural e ideológica por trás da imagem. A segunda dimensão é a diacrônica, que se refere aos problemas de periodização e cronologia. É a dimensão que vem à tona quando algo destoa na imagem – ou seja, quando desponta um “sintoma”, no dizer de

¹² DIDI-HUBERMAN, 2011, op. cit., p. 33.

¹³ Ibid., p. 38/39.

¹⁴ Ibid., p. 43.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, 2011, op. cit., p. 43.

Warburg. Isso significa que não podemos situar toda a produção imagética de determinada sociedade sob uma denominação ou definição únicas. O tempo da imagem se desdobra: dessa maneira uma imagem pode se relacionar com outras, de outro tempo e outro lugar¹⁶.

A imagem joga com a temporalidade e com a memória. “Diante de uma imagem, o passado nunca para de se reconfigurar, uma vez que a imagem deve ser pensada sempre numa construção da memória”¹⁷. Dessa maneira, é preciso considerar que diferentes memórias também realizaram seu trabalho de construção nas imagens produzidas por Antoine Watteau.

Compreender e aceitar a dimensão anacrônica das imagens e da própria história é inevitável. Afinal, é impossível interpretar o passado sem recorrer ao presente. O historiador deve considerar que o tempo que analisa não é exatamente o passado, mas a memória: “é ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, consagrando-o a uma impureza essencial”¹⁸. Podemos dizer que o tempo é como as fibras de um tecido tramado pela memória. Por isso minha investigação recai sobre a memória acerca das obras de Watteau e sua relação com a moda.

Pesquisar a moda dentro da instituição acadêmica atualmente é abrir um amplo leque de imagens que vêm sendo produzidas há séculos. Uma das fontes para esse tipo de pesquisa são as gravuras de moda ou *fashion plates*: imagens específicas que foram criadas com o objetivo de mostrar os trajes. As *fashion plates* começam a surgir na França nas últimas décadas do século XVII, veiculadas principalmente pelo jornal ilustrado *Mercure Galant*. Antes disso, já existiam os chamados *costume plates*, que registravam modismos depois que estes já estavam estabelecidos; eram consumidas por um público reduzido, que se limitava a aristocratas curiosos, profissionais da moda de alto nível e artistas em busca de modelos¹⁹. A novidade das *fashion plates* é que, por um lado, elas indicavam o que as pessoas *deveriam* usar para estarem na moda – não eram um simples registro, mas uma espécie de guia de estilo; além disso, destinavam-se a um público mais amplo, tendo papel importante na divulgação e popularização das

¹⁶ Ibid., p. 47 e 50.

¹⁷ Ibid., p. 32.

¹⁸ Ibid., p. 60.

¹⁹ ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII)**. São Paulo: SENAC, 2007. p 29.

vestimentas. Além dessas imagens ligadas de forma direta à moda, existem outras, que representam o fenômeno de forma indireta: pinturas e gravuras que apresentam detalhes das vestimentas. Imagens desse tipo, Watteau as produziu em quantidade. Quanto às *fashion plates*, o artista não chegou a produzi-las, mas sua obra está, de certa forma, vinculada a elas. Isso porque as *Figuras de Diferentes Caracteres*, produzidas a partir dos desenhos de Watteau, têm várias características em comum com as gravuras de moda, como se verá mais adiante.

Já apontei alguns motivos para ter escolhido essa artista e sua época em minha pesquisa; alguns desses pontos, como a profunda sensibilidade demonstrada por Watteau em relação à moda, serão aprofundados no primeiro capítulo. Neste momento, contudo, cabe explicitar um motivo adicional à minha escolha. A moda, como a conhecemos hoje, é um fenômeno caracterizado por mudanças rápidas, exercendo grande impacto sobre os indivíduos; mas quando isso começou a acontecer? A maioria daqueles que se dedicaram a responder essa questão apontam o século XVIII como o momento de virada em que a moda passou a apresentar essas características.

A sociedade do século XVIII exaltou o prazer imediato, como se o presente fosse a única dimensão temporal válida. Eles partilhavam em certa medida da ideia de que havia relações intrincadas no mundano e de que nele residiria o fim último da existência. Portanto, configura-se como momento privilegiado para o estudo do fenômeno da moda, pois foi a época que a exaltou e a alçou à categoria *sine qua non* de existência:

Ainda que se possa afirmar que a moda começou por volta de 1350, seria mais correto dizer que no sentido moderno – com mudanças rápidas e um desafio constante ao indivíduo para se manter em dia com seu tempo – ela só se tornou uma força real no século XVIII.²⁰

As ideias vigentes no século XVIII sobre o valor do mundano apresentam ligações produtivas com certos aspectos filosóficos do estudo das aparências – daquilo que está na superfície dos objetos. Segundo Svendsen, “vai um pouco contra a natureza da filosofia escrever sobre moda”²¹. Ele refere-se à tradição platônica, que coloca a realidade de um lado e as aparências de outro. Apesar disso, o autor conclui que “a moda é pura superfície”²². Assim como os antigos cétricos afirmavam que o mundo

²⁰ SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010, p. 24 e 25.

²¹ Ibid., p. 19.

²² Ibid., p. 19.

fenomênico contém suficientes complexidades para embasar e instigar o conhecimento²³, também na moda – considerada como superfície e aparência – encontram-se relevantes fenômenos a se analisar para a história.

Sobre a velocidade moderna das transformações no século XVIII, Gilles Lipovetsky analisa:

Entre os séculos XIV e XIX, as flutuações da moda seguramente não conheceram sempre as mesmas precipitações. Nenhuma dúvida de que na Idade Média os ritmos da mudança tenham sido menos espetaculares do que no Século das Luzes, onde as vogas dispararam, mudam “todos os meses, todas as semanas, todos os dias, quase a cada hora”²⁴.

Do ponto de vista filosófico e histórico, as “luzes” estão relacionadas aos filósofos franceses e ao pensamento político. Atualmente, o termo generalizou-se, e isso, em certa medida, desgastou-o. Contudo, ele ainda nos remete inescapavelmente ao século XVIII, visto como a época da origem de nossa modernidade²⁵. No plano intelectual, os filósofos dessa época mesclam temas de estudo da Antiguidade com uma espécie de libertinagem erudita, construída através da oposição à Igreja.

Enquanto tais reflexões eram elaboradas, as cidades cresciam e exigiam uma nova organização. Houve um aumento na demanda por produtos variados e o incentivo do consumo através de uma imprensa de anúncios. A progressiva comercialização do lazer determinou o curso da Revolução Industrial. Havia uma propensão de consumo fundada sobre a pujança simbólica do luxo, de uma certa imitação das elites e do poder infinito da moda para popularizar a si mesma. Assim, os consumidores buscavam produtos que podem ser ditos de luxo ou semi luxo, uma vez que todo luxo é relativo, incluindo-se aí utensílios de mesa, toalete, decoração, etc²⁶.

É possível observar, nesse período, uma mudança secular das atitudes e dos valores da classe média, que buscava um prazer imaginário, puramente emocional, fundado sobre o consumo da novidade. Isso possibilitou uma motivação para a moda, o amor romântico e a literatura romanesca. O consumo tornou-se sentimental, hedonista e individualista, como uma maneira de secularizar o sentimento religioso, contribuindo

²³ LESSA, Renato. **Veneno Pirrônico**: ensaios sobre o ceticismo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997. p. 169-170.

²⁴ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 30.

²⁵ POULOT, Dominique. **Les Lumières**. Paris: PUF, 2000, p. 2.

²⁶ *Ibid.*, p. 11.

para a criação de uma cultura específica, que levou ao gosto pelo decorativo em todos os setores. A ambientação dos salões e dos lugares de comércio era feita para encantar os frequentadores e os clientes, segundo a crença sensualista. O consumo massivo ocorre antes de tudo em termos de alimentação: chá, café, chocolate (que exige o açúcar); na sequência imediata, vêm as vestimentas e os acessórios²⁷. Contudo, as preocupações intelectuais das Luzes não incluíam condenações do consumo nem reprimendas aos consumidores – pelo contrário. Na Enciclopédia, o verbete “luxo” foi escrito por Saint-Lambert. Em lugar de vociferar contra a ociosidade, as modas, a frivolidade, os prazeres, o autor celebra o luxo como um elemento chave da sociedade próspera, moral e racional: nele, o prazer do homem rico une-se aos trabalhos das artes liberais e mecânicas e ao labor dos negócios. Dessa maneira, o luxo participa no “espírito de comunidade”²⁸. O argumento de Saint-Lambert é mais uma evidência de que a sociedade na qual Watteau viveu era profundamente permeável à questão da moda.

Outro fato que motivou a escolha do período, na construção desta pesquisa, foi o seguinte: o século XVIII fez nascer uma acepção de modernidade que se aproxima da nossa. A propósito, moda e modernidade estão intimamente associadas nas reflexões elaboradas por Charles Baudelaire em sua obra *O pintor da vida moderna*. Através da famosa figura do *flanêur*, o sujeito que passeia incógnito pela cidade moderna e que não deixa nada escapar a seu olhar aguçado, Baudelaire afirma: “Se uma moda, um corte de vestuário foi levemente transformado, (...) acreditem que a uma distância enorme seu olhar de águia já o adivinhou”.²⁹ Esse observador “busca algo, ao qual se permitirá chamar de Modernidade; pois não me ocorre melhor palavra para exprimir a ideia em questão”.³⁰ Na reflexão do poeta, intelectual e crítico francês, a moda torna-se elemento crucial à compreensão dos fenômenos modernos – caracterizando-se, talvez, como o principal deles.

Segundo Lars Svendsen, “[o] desenvolvimento da moda foi um dos eventos mais decisivos da história mundial, porque indicou a direção da modernidade”.³¹ Entretanto, a mesma apresenta um elemento incômodo para o pensamento moderno, pois é uma

²⁷ Ibid., p. 12.

²⁸ Ibid., p. 16.

²⁹ BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 22.

³⁰ Ibid., p. 25.

³¹ SVENDSEN, op. cit., p. 25.

manifestação tida como irracional. Ela representa a mudança pela mudança e contraria a noção de que, na modernidade, as alterações levariam a ações baseadas na razão.

Considerando que as imagens congregam múltiplas temporalidades e que há uma relação latente entre elas e a moda, podemos concluir que essa última também é composta por um entrecruzamento de referências temporais. A moda, apesar de exaltar a novidade, nunca é completamente nova; existem sobrevivências bem como permanências, como no caso dos tecidos, das estruturas do traje, entre outras. Porém, novos tecidos podem surgir, assim como novas técnicas, cores e formas. A união entre os tempos, a “confusão” entre passado, presente e até futuro, também vive nas roupas e, por conseguinte, na moda.

Conforme R. Debray, “[a] imagem fabricada é datada em sua fabricação e recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até por aqueles que não têm seu código”.³² Isso significa que, de alguma forma, as pinturas e as gravuras produzidas no século XVIII são intemporais, ou seja, elas têm a capacidade de expressar algo para nós. Nelas encontramos a preocupação com a aparência, traço que une a sociedade retratada e a nossa.

Jean Claude Schmitt chama a atenção para o lugar central que as imagens ocupam na cultura ocidental³³. Devemos lembrar que o homem as produzia antes de possuir uma língua – e, conseqüentemente, antes da escrita, uma vez que no paleolítico já havia pinturas rupestres. Um dos campos aqui em análise – a moda – manifesta-se principalmente através de imagens. A descrição escrita ou verbal de um traje não é tão eficiente quanto algumas de suas formas figurativas (gravura, fotografia, etc.). Além disso, a roupa pode ser considerada a materialização tátil de uma imagem que a representa.

Uma vez que o homem constrói seu pensamento como uma montagem de referências visuais e a moda é uma manifestação visual, analisar imagens de moda torna-se importante para compreender o próprio funcionamento da memória humana. Nas palavras de Schmitt: “Toda imagem visa tornar-se um “lugar de memória”; a memória individual, mas também a memória coletiva em todas as suas dimensões

³² DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen**. Barcelona: Paidós, 1992, p. 40.

³³ *Ibid.*, p. 11.

sociais e culturais, consiste antes de tudo em imagens”³⁴. Afinal, as imagens interferem na construção do imaginário coletivo.

Para Schmitt, a imagem se desdobra em duas partes: a primeira é a representação visível; a segunda é um elemento da esfera do imaterial, uma vez que é armazenada na memória. Analisando obras da Idade Média, o autor argumenta que a cultura cristã medieval buscava nas imagens uma semelhança com Deus, perdida com a queda³⁵. Se a confecção de obras de arte na Idade Média representa uma busca, é válido levantar o seguinte questionamento: o que se buscava ao produzi-las em outros períodos? No caso do século XVIII, a busca parece visar a vivência urgente de um presente eterno. Um "instante" repleto de sensualidade – uma sensualidade equilibrada pela melancolia. A arte dessa época é, portanto, marcada pela busca do prazer e o apelo à sensação³⁶.

Para Baumer, a pintura do século XVIII expressava “sensualidade e liberdade em relação a qualquer espécie de responsabilidade social”³⁷. Ela pode ser associada com a valorização da temporalidade do instante e relaciona-se com a sociedade por meio do estímulo aos prazeres mundanos e o gosto pela intimidade, elementos que podem ser associados ao igualmente fugidio fenômeno da moda. A satisfação dos desejos íntimos levou à valorização de esferas que estão mais relacionadas **com a pessoa**. A partir de então, a produção de móveis, vestuário e decoração interior ganha destaque. Uma vez que o gosto está submetido ao prazer individual, a necessidade de renovar as fontes de satisfação levará à busca por novidades, busca que se manifesta tanto na arte como na moda. A procura pelo novo, por algo de surpreendente e distinto, leva a uma variação muito rápida em todos os setores da intimidade³⁸.

De maneira alguma as imagens aqui em análise serão consideradas apenas como a representação da vida, da sociedade e mesmo da moda do século XVIII francês. Reduzi-las à categoria de representação seria extrair delas a camada mais superficial; seria vê-las apenas como interesse documental com um certo caráter positivista. A imagem é mais complexa em sua natureza e razão de ser. “As próprias imagens conseguem mais de uma vez lembrar que sua função é menos representar uma realidade

³⁴ Ibid., p. 46/47.

³⁵ SCHIMITT, op. cit., p. 13.

³⁶ PIFANO, Raquel Quinet. Rococó: a expressão do instante. IN: **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, vol. 13, Setembro de 1995, p. 397-407, p. 397.

³⁷ BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Vol. I – Séculos XVII e XVIII. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1990. p. 192.

³⁸ PIFANO, op. cit., p. 398.

exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio”³⁹. É preciso pensar na imagem como uma suspensão, um instante único apreendido a partir de uma realidade muito mais ampla. Assim, é lícito indagar-se de que maneira as imagens selecionadas construíram uma ideia – que pode ser equivocada, limitada ou verossímil – da moda do século XVIII.

Segundo Helmut Börsch-Supan, as palavras “moda” (fashion) e “modo” (mode) em inglês derivam do francês. Esses termos ganharam “um grande significado na mudança dos estilos de vida a partir do século XVII na França”⁴⁰. As constantes mudanças na moda a partir desse período evidenciam a importância dada ao momento presente e a renovação das sensações.

A moda é um desses fenômenos que transpassam o tempo e se mesclam à vida sem que as pessoas reflitam muito a respeito. Contudo, alguns pensadores notaram o poder de síntese social representado pelo que vestimos⁴². “A moda se faz sentir em quase todas as áreas da vida, mas especialmente no vestir, já que as pessoas usam roupas que revelam o que gostariam de ser”⁴³. O fenômeno não deve ser considerado uma mera distinção entre classes, pois isso apagaria seu potencial enquanto distinção entre os indivíduos, seu papel na criação de uma identidade. Assim, parece pertinente pensar a respeito dos tipos sociais e teatrais que aparecem nas imagens que servem como fonte principal.

Cabe aqui explicitar algumas características das imagens selecionadas para a pesquisa. Conforme mencionado anteriormente, as *Figuras de Diferentes Caracteres* são um conjunto de gravuras em água-forte realizadas por diversos artistas a partir dos desenhos de Watteau. Ao longo do presente trabalho, procuro explicar a história dessas *Figuras de Diferentes Caracteres* desde seu surgimento, abordando as técnicas utilizadas para produzi-las; e efetuo uma análise mais detida de algumas delas, sempre procurando relacioná-las com a questão da moda e das vestimentas. Entre as pinturas de

³⁹ SCHIMITT, op. cit., p. 27. Nesse ponto do texto, o autor apresenta uma síntese das ideias de Francis Haskell em sua obra *History and its images* (1973).

⁴⁰ SUPAN, Helmut Börsch. **Antoine Watteau** (1684 – 1721). Londres: H.F. Ullman, 2007, p. 76.

⁴¹ As traduções dos livros originalmente em inglês foram feitas pela própria autora, exceto quando ressaltado.

⁴² Entre eles: CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. Classe, Gênero e Identidade das Roupas. São Paulo: SENAC, 2006. CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008. VEILLON, Dominique. **Moda e Guerra: um retrato da França ocupada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

⁴³ SUPAN, op. cit., p. 76.

Watteau, selecionei aquelas em que a relação entre moda e arte estivesse expressa de forma mais nítida e veemente: as chamadas *fêtes galantes*⁴⁴, que serão largamente comentadas ao longo dos capítulos. Resumidamente, pode-se definir as *fêtes galantes* como reuniões elegantes em jardins ou no interior de residências, onde os personagens aparecem finamente trajados.

Um dos desafios de trabalhar com imagens é encontrar a metodologia adequada para analisá-las. Os autores consultados dão algumas alternativas que parecem pertinentes. Schmitt, por exemplo, afirma que devemos analisar a arte em sua especificidade e relacioná-la com a sociedade que a produziu⁴⁵. Deve-se observar a forma como o artista compôs o todo, uma vez que a construção do espaço e a forma como as figuras nele se organizam não se dá de forma neutra. É preciso buscar as relações que constituem a estrutura da imagem e que caracterizam seu entorno. Isso significa que devemos olhar o dentro e o fora da imagem, seus usos e funções.

Assim, devemos nos perguntar: o que o historiador deve levar em conta quando analisa imagens? Jean-Claude Schmitt aponta os elementos que devem ser considerados nesse tipo de análise. O primeiro é o gênero da imagem, quer dizer: estamos diante de que tipo de imagem? O segundo ponto é pensar qual o destino da mesma – onde foi realizada e qual era ou acabou sendo seu destino final? Por último, no caso de quadros figurativos que possuem personagens, devemos estar atentos ao jogo de olhares por eles trocados dentro da cena, assim como as miradas entre os personagens e o observador fora do quadro⁴⁶. Esses três pontos-chaves serão considerados para analisar o conjunto de imagens aqui proposto.

A imagem não é algo estático; existe uma importante interação entre quem olha e quem é observado. Na obra *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman analisa questões pertinentes a essa troca de olhares entre observador e observado. O autor destaca o fato de que o homem não apenas observa a imagem, mas a experimenta de alguma forma⁴⁷. Haveria, portanto, uma interação sensível entre o sujeito observador e o objeto.

⁴⁴ *Fête champêtre* ou *fête galante*: Numa tradução literal significa “festa campestre” ou “festa galante”, o que faz sentido, pois se ambienta sempre ao ar livre, em jardins ou no campo e possui um ar de reunião festiva entre pessoas elegantemente vestidas.

⁴⁵ SCHMITT, op. cit., p. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 31.

Quando consideramos as imagens do passado, devemos levar em conta a existência de dois observadores diferentes. O primeiro deles seria o espectador do presente, que olha uma imagem realizada num tempo que não é o seu; o outro é o observador contemporâneo à imagem. Esses dois exemplos podem ser considerados em relação à minhas fontes, que são quadros e gravuras produzidos no século XVIII. Quando as olhamos hoje, somos capazes de estabelecer relações entre essas imagens e outras produzidas em épocas anteriores e posteriores, chegando até o presente do observador. Tarefa ainda mais complexa é compreender o olhar do espectador do passado, ou seja, da época de elaboração da imagem. As impressões desses contemporâneos nos chegam através de textos escritos, que nos trazem uma descrição em palavras de uma sensação visual, algo que merece um especial cuidado crítico quando analisado⁴⁸. Para melhor avaliar esses comentários, vale observar o lugar que a imagem ocupava na sociedade que a produziu.

Dentro da perspectiva do olhar, Didi-Huberman observa que o ato de ver se dá dentro de um terreno de perdas e ganhos, na medida em que algo nos escapa frente ao que é visto, pois tudo está ali, contido na imagem⁴⁹. O observador carrega um conjunto de percepções que conferem significados invisíveis ao visível. A partir desses pressupostos, procuro ponderar sobre a seguinte questão: quais seriam os significados invisíveis em minhas fontes? Afinal, o observador de hoje pode ver significados que os observadores do tempo de Watteau não suspeitavam, assim como eles viam significados que nos passam despercebidos.

Outro ponto relevante levantado por Didi-Huberman refere-se à tautologia, ou seja, a repetição da mesma ideia em termos diferentes sem nenhum acréscimo importante⁵⁰. No caso das imagens, tautologia é adotar uma postura do tipo "*o que se vê é apenas o que se vê*", negando as dimensões mais profundas e invisíveis da imagem⁵¹, ou seja, efetuar um fechamento em relação ao visual. Tal fechamento é o reflexo invertido da atitude de crença diante da imagem – atitude do observador que não analisa o que se está vendo. Nas palavras do autor: “Pois a tautologia, como a crença, fixa

⁴⁸ DEBRAY, op. cit., p. 49.

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2010, p. 34.

⁵⁰ PRIBERAM. Dicionário de Língua Portuguesa. Disponível em: <www.priberam.pt/DLPO/>. Acesso em 10 abr. 2009.

⁵¹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2010, p. 39.

termos ao produzir um engodo de satisfação: ela fixa o objeto do ver, fixa o ato – o tempo – e o sujeito do ver”⁵².

A partir disso, o autor observa que o objeto, o sujeito e o ato de ver nunca se detêm apenas no que é visível. Como exemplo, ele aponta a questão do título de uma obra de arte, algo que nomeia o visível, mas que não teria a capacidade de revelar o todo:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” (...). Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta⁵³.

Assim sendo, o título nas obras figurativas do passado não deve ser visto como indicador, limitador ou direcionador do olhar, no que diz respeito ao observador de ontem e de hoje. Entretanto é interessante notar que a questão do título desempenha papéis diferentes para cada artista.

No caso dos trabalhos de Antoine Watteau, há várias questões importantes relativas aos títulos e legendas das obras. Vale notar que o artista não costumava nomear seus trabalhos. Praticamente todos os títulos de seus quadros foram atribuídos pelos organizadores do *Recueil Jullienne*. Ou seja: os títulos, nesse caso, são formulações póstumas. Vale lembrar que, na época de Watteau, não era incomum que artistas deixassem suas obras sem título: considerava-se, naqueles tempos, que certos tipos de imagem eram autoexplicativos, como retratos de personagens conhecidos ou representações de temas religiosos, mitológicos e históricos. Em relação a Watteau, porém, há um dado diferente: muitas de suas obras apresentavam temas novos, difíceis de serem reconhecidos sem explicação. Mesmo assim, ele não os intitulou.

Em minha pesquisa, procurei me libertar ao máximo de conceitos que pudessem limitar a análise, como “estilo” e “época”. Afastar as obras que selecionei de um rótulo estilístico não é tão difícil, uma vez que o pretense estilo ao qual elas poderiam pertencer – o *Rococó* – parece bastante problemático em sua construção; de qualquer forma, todas as designações desse tipo são bastante artificiais. Em *Architecture Du*

⁵² Ibid., p. 76.

⁵³ Ibid., p. 77.

baroque tardif et rococo, Christian Norberg-Schulz pergunta-se se o rococó realmente existe.⁵⁴ E, em *Del Rococó a La Revolución*, Levey especula: “Quem sabe seja falso dizer que tenha existido uma pintura rococó”⁵⁵. Se não podemos falar de um estilo rococó para a arte, tampouco podemos fazê-lo em relação à moda. Se acaso o fizéssemos, estaríamos colocando um rótulo demasiado redutor nas imagens.

Desvencilhar-se da noção de época, contudo, é um tanto mais complexo que relativizar o conceito de estilo. Afinal de contas, conhecer o período de produção das imagens e a sociedade que cercava o artista é de inegável importância. Libertar-se da noção de época não significa ignorar o contexto de produção de uma obra; mas é preciso ir além. Se, ao analisarmos a imagem, considerarmos diferentes tempos, poderemos ver relações igualmente enriquecedoras. A própria bagagem visual do pintor advém de diferentes temporalidades, e as imagens resultantes geram novos desdobramentos à medida que são revistas pelas gerações posteriores.

A memória que habita as imagens não é apenas de um único momento histórico, do passado. As imagens ou “coisas” são “receptáculos inesgotáveis de recordações, matéria de sobrevivências”⁵⁶. Além disso, a imagem pode ser também um sintoma. Nesse sentido, Didi-Huberman trabalha com o conceito de imagem-malícia: “falar de imagem-malícia é, antes de tudo, falar de mal-estar na representação”⁵⁷. Não se trata apenas de choques de temporalidades, mas de significados mais amplos, que perturbam de alguma forma o conjunto da obra.

A primeira questão suscitada por essa definição é a seguinte: as imagens selecionadas para esta pesquisa podem ser classificadas como imagens-malícia? Ao menos, procurei pensar se há algo que cause algum tipo de incômodo na representação. Parece-me que sim. Talvez esse fator apareça justamente nos trajes. Quando apuramos o olhar sobre as vestimentas retratadas por Watteau, perturba a ideia de que elas sejam representações da moda de sua época. Isso porque percebemos que, na verdade, essas imagens são uma mescla diversa, capazes de unir, através da mão do artista, a dança, o teatro e a moda.

⁵⁴ NORBERG-SCHULZ, Christian. *Architecture du baroque Tardif et rococo*. Milão: Gallimard, 1997. p. 89.

⁵⁵ LEVEY, op. cit., p. 15.

⁵⁶ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2010, p. 160.

⁵⁷ Ibid., p. 178.

Parte da revisão acerca do estudo das imagens e da história da arte tem origem no pensamento do pesquisador alemão Aby Warburg. É dele a ideia da sobrevivência ou “nachleben”, que pode ser traduzida como um “após-vida” das imagens. As imagens sobreviventes são aquelas que desaparecem e retornam de uma maneira quase fantasmagórica. As sobrevivências “são formas do patético humano (*pathosformeln*) que se pensam e dialogam no tempo. Todavia, não podem ser entendidas numa linearidade histórica”⁵⁸, ou seja, numa sequência de períodos ou estilos artísticos. Elas devem ser pensadas na longa duração. A relação entre as imagens e a história pode ser assim definida: “As imagens abrem e desdobram a história, a descobrem ou a encobrem, a reencontram e a ressuscitam, a fazem viver e existir”⁵⁹.

O conceito de “*pathosformeln*” foi pensado por Warburg a respeito do gesto e do movimento na arte do Renascimento⁶⁰. Por meio dessa reflexão, o teórico criou uma verdadeira “antropologia histórica dos gestos (...) que fosse capaz de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais numa dada cultura”⁶¹. Essa é uma ideia importante para minha pesquisa, pois possibilita construir uma reflexão antropológica sobre as imagens selecionadas, reflexão centrada no questionamento: como os trajes ajudam a moldar os gestos nas figuras de Antoine Watteau? Procurei responder essa questão no terceiro capítulo, analisando detidamente a vestimenta e o gestual de algumas das figuras desenhadas pelo artista e reproduzidas em gravura.

O problema de pesquisa, os conceitos, as fontes e a metodologia até aqui apresentadas levaram-me a pensar numa estrutura de capítulos capaz de cotejar os objetivos propostos. O primeiro capítulo foi pensado como uma maneira de apresentar Watteau e pensar de que maneira sua trajetória artística pode se relacionar com a moda. A primeira parte do capítulo dedica-se a delinear as relações estabelecidas entre suas obras tanto com a época em que foram produzidas como com outras temporalidades (1.1). Ela é subdividida em três itens que se interligam; o primeiro apresenta e analisa alguns dados biográficos do artista (1.1.1); o segundo reflete sobre a relação da produção do artista com o século XVIII francês (1.1.2). Por fim, a terceira subdivisão trata de algumas questões a respeito das “sobrevivências” de sua obra em diferentes

⁵⁸ SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. P. 51 -80, p. 58.

⁵⁹ Ibid., p. 58.

⁶⁰ Ibid., p. 60.

⁶¹ Ibid., p. 60.

tempos (1.1.3). O fio condutor das análises e das informações apresentadas é a relação da obra do artista com a questão da moda e da vestimenta.

A segunda parte do primeiro capítulo é uma tentativa de compreender o uso e as origens do termo “vestido de Watteau” ou “pregas Watteau” (1.2). Através dessa investigação, apresenta-se um panorama da moda feminina da época do artista. Já no segundo capítulo, inicia-se uma apresentação mais completa da fonte principal, com um panorama geral sobre as *Figuras de Diferentes Caracteres*. O capítulo se divide em dois grandes blocos; o primeiro, dedicado às origens e peculiaridades da fonte, traçando um histórico da realização das gravuras a partir dos desenhos de Watteau (2.1). As questões técnicas envolvidas na transposição das imagens e a importância dos desenhos do artista são comentados no subitem 2.1.1. Já no subitem 2.1.2, procuro apresentar os temas recorrentes no conjunto das gravuras.

O bloco final desse segundo capítulo retoma, especificamente, a relação entre Watteau e a moda presente nas *Figuras de Diferentes Caracteres* (2.2). A primeira parte estabelece um diálogo entre a obra do artista e a questão do teatro e das *fêtes galantes*, imprescindível para compreender os trajes por ele apresentados (2.2.1). No final do capítulo, estabeleço uma relação entre o conjunto de gravuras em análise e a tradição das gravuras de moda na França (2.2.2).

Após estabelecer todo o percurso de pesquisa e procurar compreender melhor a fonte, a análise acontece de forma mais detida no terceiro capítulo. Trata-se da seleção de algumas das gravuras específicas, considerando o tema da pesquisa e a recorrência de figuras que dialogam mais diretamente com a questão da moda e das vestimentas. O capítulo é dividido em duas partes, a primeira delas dedica-se a analisar algumas cenas galantes (3.1). Além disso, apresenta personagens isolados que conversam com o universo da galanteria que são separados em casais (3.1.1), mulheres (3.1.2) e homens (3.1.3). A parte final do capítulo dedica-se a analisar algumas das figuras tipo do teatro (3.2).

1 ANTOINE WATTEAU: UM ARTISTA SENSÍVEL À MODA

O primeiro capítulo da tese destaca o papel ocupado por Antoine Watteau (1684 – 1721) na história da arte. Trata-se de uma introdução geral ao universo do artista, abordando as relações da sua obra com a questão das vestimentas. Ele é considerado um dos mais importantes nomes surgidos na pintura francesa depois do medievo até o início do século XVIII. Sua arte rompeu as fronteiras da época em que viveu, tornando-se influente para diversas manifestações artísticas, entre as quais as artes gráficas, a decoração e a moda. Em decorrência do destaque cada vez maior dado para o seu trabalho, Watteau suscita extremo interesse de pesquisa para os historiadores da arte não apenas da França, mas também da Alemanha, Inglaterra e Estados Unidos⁶².

Assim sendo, o capítulo é dividido com o objetivo inicial de realizar uma apresentação mais completa do artista para o mundo acadêmico brasileiro, uma vez que ele é conhecido pelos historiadores da arte, mas não foi ainda objeto de pesquisas mais específicas no Brasil⁶³. O primeiro item, com o título “Antoine Watteau: um artista de seu tempo e sua relação com outros tempos”, abarca a maneira como percebemos a obra desse artista, não apenas como fruto de sua época, mas considerando a capacidade das imagens por ele criadas em congregar tempos diversos.

Esse item gerou uma subdivisão e, no primeiro subitem, apresentamos dados sobre a trajetória artística de Watteau, comentando algumas das inúmeras biografias que foram realizadas a seu respeito. Além disso, no mesmo tópico, destacamos os pontos de relação da sua obra com a questão da moda. O segundo subitem trata da relação do artista com o período em que viveu, procurando mostrar formas de diálogo estabelecidas entre a sua arte e a sociedade de então, dando especial ênfase para a relação com a moda. Por fim, no terceiro subitem, buscamos estabelecer relações entre a produção imagética de Watteau com imagens de outras temporalidades. Esse exercício

⁶²Pesquisa feita no kubikat Trata-se de um banco de dados com pesquisas em História da Arte do mundo todo, onde há registros de livros e artigos acadêmicos dos mais variados temas. Conforme busca realizada neste site é possível localizar diversas pesquisas sobre a obra de Watteau em todos esses países mencionados. Vide:

http://aleph.mpg.de/F/F35XADNXT83QAY3UK43J62BHUCS6KJQVJ9BT99ABXNSD7E62L1-80209?func=find-b&find_code=WRD&request=Antoine+Watteau&adjacent=N&filter_code_1=WSP&filter_request_1=&filter_code_2=WYR&filter_request_2=&filter_code_3=WYR&filter_request_3=&filter_code_4=WEF&filter_request_4=&local_base=KUB01&filter_code_7=EBK. Nesse link é possível localizar mais de 600 trabalhos sobre o artista.

⁶³ Pesquisa realizada no Banco de Teses da CAPES. <http://bancodeteses.capes.gov.br/>. Em 14/07/2015.

auxilia a compreender a posição dos corpos e a gestualidade das figuras realizadas pelo artista e, assim, problematizar o traje que as veste. Sobre o vestido comumente associado ao seu nome, devido à importância que assume na própria história da arte, dedicamos o item 1.2 do presente capítulo.

Apesar de, na atualidade, Watteau ser um dos artistas franceses mais pesquisados, biografados e comentados⁶⁴, as considerações sobre a sua obra estão longe de se esgotar. No tocante à relação com a questão das vestimentas ou da moda propriamente dita, muito já se especulou e mencionou. Entretanto, não existe nenhum trabalho científico (ou não) dedicado exclusivamente a essa temática⁶⁵.

O artista mostrou-se sensível a muitas questões atemporais e até mesmo filosóficas da sua época. O traje, em sua obra como um todo, não está ali apenas para encantar ou adornar. Ao contrário, ele toca fundo na questão das aparências sociais, identificando os tipos que o artista gostava de representar. Aliás, outra das sensibilidades de Watteau refere-se à diversidade dos personagens sociais. Ele não se limitava ao universo dos homens e mulheres elegantes, mas representava tipos mais populares, como a fiandeira e o *savoyard*, além de atores da comédia italiana e francesa, entre outros. O artista apresentou inúmeras figuras teatrais desse tipo de espetáculo mais mambembe e popular. No entanto, como é característico do seu estilo, manteve um acento gracioso e levemente melancólico sobre todos eles.

1.1 ANTOINE WATTEAU: UM ARTISTA DE SEU TEMPO E SUA RELAÇÃO COM OUTROS TEMPOS

Nesse primeiro subcapítulo, traçaremos um panorama geral da trajetória artística de Antoine Watteau, destacando a questão da moda e das sobrevivências em sua obra. Com tal objetivo, o capítulo divide-se em três partes, sendo que a primeira apresenta alguns dados biográficos considerados relevantes para a pesquisa. Na segunda parte, abordamos o espaço que ele ocupou na França do século XVIII, apontando um diálogo entre a sociedade em que viveu e a sua produção artística. A terceira parte visa a romper

⁶⁴ GLORIEUX, Guillaume. **Watteau**. Citadelles & Mazenod: Paris, 2011.

⁶⁵Essa afirmação baseia-se na busca realizada em diferentes bancos de dados importantes da História da Arte, como o já mencionado Kubikat e o do Instituto Nacional de História da Arte de Paris (INHA). A busca por termos como “Watteau e a moda”, nos mais diferentes idiomas não encontrou resultados. Vide sites: http://aleph.mpg.de/F/F35XADNXT83QAY3UK43J62BHUCS6KJQVJ9BT99ABXNSD7E62L1-83951?func=find-b-0&local_base=kub01. e <http://www.inha.fr/fr/index.html>.

com as limitações de espaço-tempo, colocando o artista em relação com outros períodos, tanto os que ele manipulou como as sobrevivências da sua arte em outras imagens.

1.1.1 A trajetória do artista

Biografar Watteau não é tarefa das mais fáceis, e qualquer tentativa realmente dinâmica e abrangente de realizá-la não caberia no espaço desse trabalho. O artista já recebeu um grande número de biografias desde a sua morte prematura⁶⁶, persistindo como objeto de interesse no nosso século. Contudo, a maioria dos trabalhos trata pouco sobre a sua vida pessoal – um verdadeiro mistério –, dando ênfase à sua ampla obra. A pessoa dele ainda nos escapa em grande parte e, em seu caso, a “vida do homem” é tão mal conhecida quanto o artista é célebre⁶⁷.

A dificuldade em retomar a figura de Watteau é destacada na frase que inicia uma de suas mais recentes biografias, escrita pelo historiador da arte francês Guillaume Glorieux. A frase não é de sua autoria, e foi proferida por Arsène Houssaye em 15 de outubro de 1865, quando da inauguração de um monumento em homenagem ao artista na cidade de Nogent-sur-Marne, onde ele morreu em 18 de julho de 1721: “Tudo já foi dito e bem dito sobre Watteau”⁶⁸.

Será? A vasta bibliografia sobre o artista feita posteriormente à data dessa sentença fatal demonstra que nem tudo fora dito. Glorieux destaca o quanto Watteau tornou-se familiar, ao menos para os franceses⁶⁹. Isso se deve à reprodução abundante de suas obras, incansavelmente comentadas, e pelo fato de que seu nome foi usado para designar um tipo de prega específica dos vestidos à francesa usados em sua época (sobre esse tema falaremos de forma mais detalhada no item 1.2 do presente capítulo). A relação de Watteau com o universo da moda é uma das maiores lacunas existentes na sua bibliografia.

Quando se pretende analisar alguma das múltiplas facetas da produção desse artista, é necessário lançar um olhar crítico às diversas descrições biográficas. As

⁶⁶ ROSENBERG, Pierre. *Vies anciennes de Watteau*. Hiermann, Paris: 1984.

⁶⁷ GLORIEUX, op. cit., p. 15.

⁶⁸ Ibid., p. 15.

⁶⁹ Ibid., p. 15.

publicações desse gênero começaram em 1719, no momento em que a fama do pintor já estava estabelecida. Contudo, foi após a sua morte que surgiram várias outras biografias, em um crescente de vozes, apresentando os mais diferentes tipos de afirmações.

A primeira nota biográfica conhecida sobre Antoine Watteau está no dicionário de artes do padre Antonio Orlandi, de 1719. Seguindo a ordem cronológica, temos o obituário publicado no *Mercure de France* – principal jornal francês do século XVIII, com assinantes em toda Europa - em agosto de 1721. Foi escrita pelo colecionador de arte Antoine de La Roque (1672 – 1774), de quem Watteau realizou um dos poucos retratos da sua carreira. A seguir, temos a nota biográfica publicada por Abbé Josse Leclerc, em 1725; pelo homem de letras Claude-François Fraguier, em 1726; pelo fabricante de tecidos e *art connoisseur* Jean de Julliene (1686 - 1766), que era também um de seus mecenas, nota esta publicada em 1726; pelo comerciante de arte Edme-François Gersaint (1694 – 1750), nota esta publicada em 1744; pelo comerciante de objetos de arte e colecionador Pierre-Jean Mariette (1694 – 1750), em 1745; pelo escritor e crítico de arte Antoine-Joseph Dezalier d'Argenville (1680 – 1765), publicada no mesmo ano de 1745; pela palestra acadêmica do esteta e crítico de arte Comte de Caylus (1692 – 1765), realizada em 1748, entre outras referências.

Grande parte do que sabemos sobre o artista decorre desses escritos biográficos de contemporâneos com quem ele manteve relações de amizade. Os comentários dos autores nos possibilitaram formar uma ideia da maneira como o pintor francês tratava os seus amigos e patrocinadores. Alguns descreveram características pessoais de Watteau, bem como forneceram detalhes sobre seus métodos de trabalho. As notas biográficas deixadas também nos permitem constatar plenamente as dificuldades em estabelecer uma cronologia da sua produção. Ao contrário do que poderíamos imaginar, a impossibilidade de constituir uma trajetória linear do desenvolvimento artístico⁷⁰ de Watteau é, na realidade, benéfica. Dessa maneira, podemos perceber melhor o dinamismo e as temporalidades aparentemente dispares que turbilhonam no pensamento do artista e que aparecem em suas obras.

Ao que tudo indica, Watteau tornou-se um fenômeno, levando um número espantoso de contemporâneos, que o conheceram, a passar seu testemunho ao papel. As referências nem sempre condizem umas com as outras. Ao lado da admiração, encontra-

⁷⁰ BÖRSCH-SUPAN, Helmut. **Antoine Watteau** (1684 – 1721). Londres: H.F. Ullman, 2007, p. 6.

se a crítica. Além disso, certas opiniões derivam do fato dos comerciantes de objetos de arte e colecionadores (principalmente Gersaint e Jullienne) terem seus próprios objetivos comerciais: ao enaltecer o estatuto artístico do falecido, podiam vender as obras dele com maior margem de lucro⁷¹.

O mito em torno da persona de Watteau forma-se logo nas primeiras tentativas dos seus contemporâneos para captar e caracterizar a sua obra que, para eles, escapava às interpretações óbvias. Desde então, cada época coloca novas camadas interpretativas em torno do pintor e da sua produção artística, revelando, assim, a importância das reinterpretações e ressignificações da sua obra.

Glorieux menciona algumas das mais importantes biografias ou notas biográficas escritas sobre Watteau desde que ele era vivo e logo após sua morte. Entre elas, destaca:

A do industrial e amador distinto Jean de Jullienne (1686 – 1766) que escreveu a primeira biografia detalhada do pintor; este texto capital encontra-se na introdução das Figuras de Diferentes Caracteres (1726), primeiro volume de um ambicioso projeto de gravuras da obra desenhada por Watteau, iniciada pelo próprio Jullienne⁷².

Uma vez que esse “ambicioso projeto” é a fonte imagética mais importante da presente pesquisa, a biografia introdutória escrita por Jean de Jullienne nos interessa sobremaneira, fornecendo uma ideia do grau de intimidade existente entre o comerciante e o artista. De forma simultânea, ela abre a coleção de gravuras que será o foco principal desta pesquisa, relacionando-se com as mesmas. A publicação como um todo estava destinada não apenas a perpetuar a obra do pintor, mas tinha o objetivo de gerar lucros ao seu idealizador. Porém, mais do que tudo, o texto nos mostra a visão que o mecenas tinha a respeito de Watteau, em especial ao traçar opiniões sobre o temperamento pessoal e sobre as escolhas do artista.

Diante de tais peculiaridades, antes de abordarmos outras biografias de Watteau, entendemos que aquela escrita por Jean de Julienne, por ter convivido com o artista e escutado a sua trajetória de vida desde o início, acompanhando os momentos derradeiros pessoalmente, merece especial destaque nesta tese.

A biografia introdutória ocupa quatro páginas da publicação do primeiro tomo do *Recueil Jullienne*, dedicado às *Figures de Differents Caracteres* e publicado em 1726, apenas cinco anos após a morte do artista. Ela sucede ao frontispício, que traz um retrato de Watteau realizado por François Boucher (1703 – 1770) em gravura a partir de

⁷¹ LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010, p. 8.

⁷² GLORIEUX, op. cit., p. 17.

um autorretrato. Em seguida, vem a folha de rosto, com o título da obra, e só então temos o referido breviário (ou texto biográfico). É importante, para este trabalho, dar uma ideia dos pontos principais abordados em dito texto.

Ele segue a ordem tradicional das biografias, iniciando com o nascimento e seguindo até a morte. Watteau viveu muito pouco, de 1684 a 1721, falecendo aos 37 anos, vítima de tuberculose. No início, Jullienne destaca as origens humildes de Watteau, relatando que seu pai e seu avô eram telhadores (fabricantes de telhas). O biógrafo ressalta que, apesar disso, a família o teria apoiado quando fez a escolha pela carreira de pintor, “uma vez que ele havia dado sinais, desde a sua infância de uma disposição natural para a pintura”⁷³. Outra ideia comum nas biografias tradicionais, e que aparece aqui, é a do “dom natural”.

Assim, conforme Jullienne, o pai de Watteau o coloca como aprendiz de um “péssimo pintor de sua cidade”⁷⁴. O mesmo não é nomeado, caso que se repete com frequência no relato, assim como poucas datas são precisadas. O mais surpreendente é que, quando aconteceram estes fatos, o artista teria apenas dez ou onze anos, indicando uma iniciação precoce como aprendiz. Segundo o texto do breviário, sua dedicação ao estudo da arte o levaria, em poucos anos, a perceber as limitações do mestre. Por esse motivo, ele teria passado a trabalhar com outro pintor, cujo nome também não é mencionado, e, por sua vez, o teria ensinado a fazer a decoração de teatros, convidando-o para trabalhar na Ópera de Paris em 1702. Ele aceita o convite e, durante algum tempo, auxilia o mestre na decoração de cenários. Contudo, teve de retornar à sua cidade natal. O autor do texto não dá muito destaque a tal experiência. Porém, é importante salientar que, a partir deste momento, inicia a aproximação do artista com o universo do espetáculo, com o teatro, com os figurinos, com a música, com a decoração, enfim, os elementos que serão importantes em sua obra.

Mesmo demonstrando grande aptidão artística, Watteau é ainda muito jovem para tornar-se famoso. Para sobreviver, ele passa a trabalhar com um Mestre Pintor. Esse novamente não é nomeado, mas, com base em biografias posteriores, é possível afirmar ter sido Étienne Desrais, que possuía uma oficina de cópias na ponte de Notre-Dame⁷⁵. Ele trabalhava no mercado de “quadros comuns”⁷⁶, vendidos às dezenas, sendo

⁷³ JULLIENNE, Jean de. (org.) **Figures de Differentes Caracteres**. Tomo I, Gobelins: Paris, 1726. Abrégé, p. 2.

⁷⁴ Ibid., p. 2.

⁷⁵ LAUTERBACH, op. cit., p. 24.

⁷⁶ JULLIENNE, op. cit., p. 3.

considerado um pintor medíocre que obrigava o funcionário a reproduzir as obras dele próprio e de outros pintores mais conhecidos. Finalmente, Watteau deixa esse trabalho desagradável e conhece “Gillot, um pintor da Academia”⁷⁷. É a primeira vez no texto que Jullienne nomeia um dos mestres do biografado, tratando-se do famoso pintor Claude Gillot (1673 – 1722).

A relação entre Watteau e Gillot é de especial destaque no texto, com afirmações como a de que o primeiro aproveita “as luzes deste homem hábil”⁷⁸, que pintava temas muito particulares, e que logo o aprendiz estaria desenhando “ao gosto” do mestre. Segundo Jullienne, esses temas seriam as festas campestres, os tipos do teatro e os trajes modernos. A historiografia nos apresenta Gillot como um artista que tem interesse pelo grotesco, por mascaradas e pelos tipos teatrais. Todos estes elementos, assim como Gillot, exerceram extrema influência sobre a obra de Watteau⁷⁹. O texto acrescenta o gosto pelos “trajes modernos”⁸⁰, chamando a atenção precocemente para a relação entre o artista e a moda, pois um de seus mestres, alguém que exerceu influência sobre a sua produção, também tinha interesse em representar roupas. Sabemos que cada um dos artistas realizará uma interpretação pessoal e diferente desses temas. Contudo, podemos considerar que tal encontro pode ter dado à Watteau alguns subsídios iniciais para pensar no papel do traje.

Jullienne acrescenta que, com o passar do tempo, Gillot deixou de ser o único pintor a tratar dos referidos temas, o que pode ter lhe causado inveja em relação à Watteau e, por esse motivo, teria passado a encará-lo como rival. Assim, os dois se separaram, sendo que o próprio Gillot o encaminhou para Claude Audran (1658 – 1734), um grande pintor de ornamentos e responsável pelo Palácio de Luxemburgo na época. Watteau passou, então, a desenhar figuras dentro das obras de seu novo mestre, “do qual o bom gosto lhe dá novas luzes”⁸¹.

Viver no Palácio de Luxemburgo colocou Watteau em contato com a série de pinturas feita por Peter Paul Rubens (1577 – 1640) sobre a vida de Maria de Médici (1575 – 1642). Ele começou a estudar o colorido e a composição desse grande mestre e, em pouco tempo, desenvolveu um gosto mais natural, bem diferente daquele

⁷⁷ Ibid., p. 3.

⁷⁸ Ibid., p. 3.

⁷⁹ LAUTERBACH, op. cit., p. 24.

⁸⁰ JULLIENNE, op. cit., p. 3.

⁸¹ Ibid., p. 3.

apresentado no período com Gillot⁸². Nesse momento, Watteau resolveu concorrer ao prêmio anual da Academia Real de Pintura, no qual tirou segundo lugar:

Após essa honra podemos crer que Watteau ficaria em Paris, para se tornar pouco a pouco mais conhecido, e aperfeiçoar seu talento para a pintura. Contudo, como tinha poucos recursos financeiros, e quando percebeu que suas obras não faziam sucesso por se tratarem de um novo gênero de pintura, ele se desgosta com Paris, e resolve voltar a sua região⁸³.

Segundo Jullienne, essa atitude fazia parte de seu “espírito inconstante”⁸⁴. É nesse período que o artista realizou alguns quadros de soldados no campo, mas nunca em batalha, e sim em momentos de deslocamento de tropas ou mesmo de descontração e repouso – como veremos mais adiante. Ele acabou retornando logo à Paris, onde passou a viver e trabalhar com qualquer amigo que reconheça seu estilo:

Algum tempo após seu retorno, a Academia Real de Pintura oferece aos jovens artistas um prêmio no qual o vencedor é enviado a Roma na qualidade de pensionista do Rei: Watteau que almejava sempre a perfeição, e que vê a viagem à Itália como muito útil aos seus avanços, apresenta, assim como outros, desenhos e quadros aos senhores da Academia, que para sua surpresa percebem que seu mérito o distingue dos demais competidores⁸⁵.

Por esse motivo, ao invés de lhe darem o prêmio, convidaram-no a ingressar na Academia, pois consideraram que Watteau se destacava extremamente nas “belas maneiras”⁸⁶, gênero que, pode-se dizer, foi inventado por ele. Distinguiram a sua habilidade e, segundo Jullienne, “não haveria curioso, ou mesmo pessoa das artes, que não desejaria ter algum de seus quadros”⁸⁷. Gillot é novamente evocado no texto para dizer que, diante do convite feito pela Academia para Watteau, ele não apenas reconheceu a superioridade do pupilo, lhe cedendo a sua cadeira na instituição, como ainda “deixa o caminho livre ao abandonar o pincel, para se dedicar à gravura e ao desenho”⁸⁸.

Após esse reconhecimento oficial, o número dos admiradores do artista aumentou de maneira considerável. Ele passou a receber inúmeras visitas, algo que, na sua opinião, atrapalhava o tempo dedicado ao trabalho. Tal irritação era um dos traços da

⁸² Ibid., p. 3.

⁸³ Ibid., p. 3.

⁸⁴ Ibid., p. 4.

⁸⁵ Ibid., p. 4.

⁸⁶ Ibid., p. 4.

⁸⁷ Ibid., p. 4.

⁸⁸ Ibid., p. 4.

personalidade do biografado, na opinião de Jullienne, ao afirmar que “ele que era naturalmente frio e indiferente com as pessoas que não conhecia, se irrita logo com tal incômodo”⁸⁹. Nessa circunstância, Watteau foi convidado por Pierre Crozat (1665 – 1740) – um importante colecionador de arte do período – para passar uma temporada em sua casa. Para o pintor, o convite era duplamente interessante, pois, por um lado, trabalharia com maior tranquilidade e, por outro, poderia estudar a vasta coleção de arte de seu anfitrião, rica principalmente em desenhos de artistas italianos do século XVI. Não tardaria para os efeitos desses estudos aparecerem em seus quadros.

Segundo Jullienne, ao alcançar êxito e fama, as pinturas de Antoine Watteau eram praticamente arrancadas das suas mãos. Escondia-se dos colecionadores e dos comerciantes, descritos pelo Conde de Caylus como “uma matilha gananciosa”, para poder trabalhar em paz. Assim, ele aceitou o convite para se refugiar com o mecenas das artes Crozat. Esse havia comprado, em 1702, uma imponente casa de campo em Montmorency, perto de Paris, a qual, até 1690, pertencera ao pintor Charles Le Brun. O local incluía um jardim com forma regular, bem como uma série de atrações. Além de morar na casa da cidade de Crozat, Watteau pertencia ao grupo de amigos e interessados em arte que se deslocava até a propriedade rural para passeios e convívio no campo. Seu anfitrião era um dos *financiers* burgueses ricos que conseguia sustentar não só um palacete na cidade, mas também, tal como a nobreza, uma *maison de plaisance* no campo⁹⁰.

Na casa de Crozat, na cidade, aconteciam conversas sobre arte, entre colecionadores e apreciadores como ele, que foi uma figura central na vida artística de Paris no início do século XVIII. Para a sala de jantar dessa residência, na Rua de Richelieu, Watteau realizou os quatro medalhões sobre as portas, representando as Quatro Estações⁹¹. O salão era um ponto de encontro de artistas, amantes de arte e músicos. A sua coleção merecia tanta atenção quanto a do rei e a do regente. Crozat era um solteirão com espírito hospitaleiro. Oferecia alojamento tanto ao pintor Charles La Fosse e sua família como também a Watteau.

É difícil imaginar esse último, descrito como um pintor introvertido, no centro de conversas sobre arte na casa de seu anfitrião. Segundo Caylus, o objetivo do pintor era ter acesso à coleção de Crozat, constituída por obras extraordinárias de Grandes

⁸⁹ Ibid., p. 4.

⁹⁰ LAUTERBACH, op. cit., p. 61.

⁹¹ Ibid., p. 77.

Mestres, entre as quais estavam pinturas, desenhos, gravuras e também camafeus⁹². Em uma viagem à Itália entre 1714-15, o mecenas ampliou seu acervo ao adquirir uma excelente coleção de desenhos, sobretudo de pintores venezianos, os quais foram estudados por Watteau com entusiasmo. É possível que tanto as festas na residência de campo como as reuniões na cidade tenham também fornecido subsídios para a sua produção artística.

Depois disso, Watteau foi morar com Nicolas Vleughels (1668 - 1737), amigo que retratou em suas obras. Era um pintor flamengo estabelecido em Paris, ao qual Jullienne qualifica apenas com a expressão “um amigo”. Vleughels o apresentou ao Diretor da Academia de Pintura e Escultura que o Rei mantém em Roma, o qual lhe concede a ordem de St. Michel. Nesse novo endereço, o artista trabalharia com muito sucesso até 1718:

A reputação de Watteau é das maiores: ele adquiriu amigos entre pessoas respeitáveis, possui mais liberdade para tratar dos temas que gosta, tudo parece bem para ele em Paris; mas manifesta-se novamente sua instabilidade, abandonando uma segunda vez todas as suas esperanças para viajar a Inglaterra⁹⁴.

O biógrafo destacou novamente o que considera como um traço instável da personalidade do amigo, criticando com dureza a sua viagem para a Inglaterra, que teria ocorrido em 1719. Ele atribuiu à estadia no país de clima “sujeito a intempéries” o desenvolvimento de sua doença, a tuberculose. No entanto, os biógrafos mais recentes⁹⁵ alegam que o artista já estava doente antes da viagem e que teria, como objetivo, procurar um médico renomado daquele país, Dr. Richard Mead. Watteau fez amizade com ele e se hospedou em sua casa, sendo que o mesmo inclusive lhe encomendou alguns quadros. Muitos biógrafos concordam que essa viagem deveu-se principalmente ao conhecido desassossego do pintor e à sua curiosidade artística, uma vez que ele sequer dominava o inglês. O Conde de Caylus menciona que, em Londres, Watteau descobriu, pela primeira vez, o prazer de ganhar dinheiro com as suas obras⁹⁶. Esse pode ser um indício de que ele não se sentia tão bem compreendido e acolhido por seus conterrâneos, mesmo após ser aceito pela Academia.

A passagem por Londres pode ter influenciado a representação de alguns trajés específicos em sua obra, ainda mais se considerarmos que Watteau nem sempre aborda

⁹² Ibid., p. 77.

⁹⁴ JULLIENNE, op. cit., p. 4.

⁹⁵ Entre os quais Glorieux, Temperini e Helmut Börsch Supan.

⁹⁶ LAUTERBACH, op. cit., p. 78.

a moda da época de maneira exata. Ele mescla elementos do teatro e até mesmo peças usadas em outras épocas ou lugares. Apesar de algumas divergências sobre a incursão do artista à Inglaterra, todos os biógrafos são unânimes em afirmar que, após o retorno para a França, a sua saúde passou por uma piora significativa. Jullienne destaca também o fato de que o artista produziu quadros naquele país que chamaram a atenção dos *connoisseurs*:

Após uma ausência de aproximadamente um ano, ele volta à Paris, onde não faz outra coisa do que viver uma vida agonizante e enfadonha: ele não teria um dia sequer saudável, por causa de suas enfermidades contínuas acaba fazendo um momento de intervalo, ele trabalha de tempos em tempos; o que continua fazendo até que finalmente morre (...)⁹⁷.

O texto biográfico continua após a narração da morte do artista. A partir daí, o autor destacou algumas características pessoais de Watteau e irá tecer comentários sobre sua obra. Segundo Jullienne, o biografado era de estatura mediana e de concepção frágil, mas, em contrapartida, possuía um “espírito vivo e penetrante”, assim como sentimentos elevados. Falava e escrevia pouco, mas fazia ambos muito bem. Era dado a momentos de meditação, sendo um homem pensativo e um grande admirador da natureza e de alguns artistas do passado nos quais teria se espelhado. O trabalho assíduo o deixou um pouco melancólico e, em certa medida, frio e tímido. Esse fato se tornava algumas vezes incômodo para seus amigos e para ele mesmo. “Ele não tinha outro defeito além desse da indiferença e de amar a mudança”⁹⁸, e é interessante notar que Jullienne considera o amor pela mudança, algo que seria um traço moderno da personalidade do outro, como um defeito.

O breviário segue em tom elogioso, destacando o reconhecimento de Watteau como artista tanto na vida quanto após a morte, algo que se percebe pelo fato de existirem obras dele espalhadas por lugares da Europa tais como Espanha, Inglaterra, Alemanha, Prússia e Itália, além de vários locais no interior da França e, principalmente em Paris. O texto foi escrito em 1726, ou seja, já no intervalo de 05 anos após a morte de Watteau, a sua obra estava em pleno processo de reconhecimento internacional. Ainda sobre as suas obras, o texto destaca:

⁹⁷ JULLIENNE, op. cit., p. 5.

⁹⁸ Ibid., p. 5.

Temos de convir que não existem quadros de gabinete mais agradáveis que os seus: eles afirmam a correção do desenho, a verdade da cor e uma elegância (*finesse*) de pincel inimitável⁹⁹.

O breviário descrito até aqui tinha claramente um tom elogioso à obra de Watteau e foi escrito por um amigo, colecionador e admirador. Todos estes fatores devem ser levados em consideração. Não podemos tomar como verdades absolutas as colocações de Jullienne, mas elas nos dão algumas pistas sobre a trajetória do artista aqui estudado. A título de exemplo, a maneira como era vista a personalidade do mesmo é passível de explicar detalhes de sua arte que ainda suscitam questionamentos, como, por exemplo, a atmosfera melancólica.

Como vimos, Watteau não foi um pintor oficial da corte ou nada parecido. A maioria dos compradores de seus quadros pertencia à burguesia. Ele não recebia grandes encomendas da Igreja ou da Coroa. Raras vezes fez quadros em grande escala e não se interessava por temas históricos:

Deveria ter sido o grande pintor incompreendido de sua época, porém, (...) foi muito aplaudido... apreciado, quase amado, muito além da França. E fora da França foi, quiçá, melhor compreendido¹⁰⁰.

Não podemos afirmar que Watteau foi tão bem recebido pela integralidade da sociedade francesa. Em vida, ele inicialmente foi apreciado por um círculo de conhecedores de arte composto por colecionadores e por comerciantes. Atingiu o reconhecimento de seu trabalho ao ser admitido na Academia e ao ter seu estilo copiado. Contudo, foi a geração de artistas franceses posteriores a ele que confirmariam o alcance que sua obra conseguiu produzir. Alguns criaram um estilo pessoal a partir de temas propostos por Watteau, enquanto outros se limitaram a imitá-lo sem tanta habilidade.

Seu sucesso foi notório na Alemanha de Frederico, o Grande (que nasceu no mesmo ano em que Watteau atingiu fama, 1712). Esse monarca foi um apreciador da arte francesa da primeira metade do século XVIII, montando a maior coleção de obras do artista. A Inglaterra também conheceu e reagiu à arte de Antoine Watteau durante a sua vida e mesmo depois dela. Os dois maiores pintores ingleses do século XVIII, Joshua Reynolds (1723–1792) e Thomas Gainsborough (1727 – 1788), revelaram a sua admiração pelo pintor francês¹⁰¹.

⁹⁹ Ibid., p. 5.

¹⁰⁰ LEVEY, Michael. **Del Rococo a la Revolucion**. Madri: Destino, 1998. p. 55.

¹⁰¹ Ibid., p. 56.

Jullienne destacou que, mesmo nos momentos em que Watteau estava passeando, ele não descansava, fazendo estudos da natureza e das pessoas através de desenhos. Isso resultou em uma significativa quantidade de esboços, os quais foram reunidos por Jullienne para a elaboração das gravuras e a composição de uma obra única, o *Recueil Jullienne*. Para ele, isso seria uma homenagem e uma prova do brilhantismo do artista. Sobre a importância dessa compilação e os detalhes de sua elaboração, falaremos mais detidamente no segundo capítulo.

A imensa bibliografia, que testemunha o poder de fascinação do pintor, revela-se muito irregular. Ela nos mostra uma imagem fragmentada, algumas vezes lacunar, outras contraditória. Aos olhos da maioria de seus contemporâneos, Watteau era um neurastênico, mas, para outros estudiosos, seu temperamento era alegre e leve. O artista tornou-se uma figura enigmática e de comportamento reservado. Embora estivesse rodeado de amigos, evitava aparições em eventos oficiais e chegava a esconder-se dos seus admiradores. Essas características acabaram dando margem às mais variadas interpretações. Lidar com essa diversidade de produção sobre Antoine Watteau e esboçar um panorama geral de sua obra é imprescindível para melhor compreender até que ponto ele foi um artista sensível à moda. Por esse motivo, após analisarmos de forma detalhada a biografia escrita por Jullienne, destacamos alguns biógrafos mais recentes, que apresentam versões e possibilidades aptas a suprir algumas das lacunas deixadas por Jullienne.

A primeira delas diz respeito à origem flamenga do artista, que foi brevemente comentada por Jullienne. Watteau era natural de Valenciennes, na região de Flandres, uma cidade que só foi ocupada pelos franceses em 1677, durante a Guerra Franco-Holandesa, sendo anexada ao território francês a partir de 1678¹⁰². No entanto, isso não significava que, de repente, Valenciennes passasse a ser uma cidade francesa:

Como antes, a arte e a cultura flamenga continuavam a predominar, obras de arte dos pintores flamengos Peter Paul Rubens (1577 – 1640) e Antoon van Dyck (1599 – 1641) estavam penduradas nas igrejas¹⁰⁴.

Assim, podemos inferir que Watteau teve contato com a tradição artística do norte da Europa, transformando-a em parte da bagagem visual que ele passou a carregar. Isso pode explicar especificidades de sua obra, como, por exemplo, o ar contemplativo de algumas figuras. Além disso, também se verifica na habilidade de representar os

¹⁰² BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 6.

¹⁰⁴ LAUTERBACH, op. cit., p. 21.

tecidos, bem como suas dobras e suas texturas. A produção artística do pintor chegou a ser comparada à pintura “de gênero”, uma arte bastante ligada à Flandres do século XVII. Encantava-se principalmente pelas obras que retratavam festas populares, feiras livres e seus tipos pitorescos. Equilibrando o tema da pintura de gênero com os temas mais festivos, ele foi capaz de estabelecer uma marca pessoal.

O início do aprendizado artístico de Watteau em Valenciennes é um pouco impreciso na biografia de Jullienne. O mesmo acontece ainda nas biografias mais atuais. Iris Lauterbach diz apenas que, muito jovem, ainda em sua cidade natal, Watteau tornou-se aprendiz de um pintor decorativo. Sobre a mudança para Paris em 1702, quando tinha 18 anos, a autora acrescenta algumas informações. O jovem artista teria ido viver na região de Saint-Germain-des-Près, onde moravam muitos dos pintores flamengos do período. Por tal razão, ele era conhecido como “um pintor flamengo”. Mantinha contato com pintores conterrâneos, que também eram numerosos na capital francesa. Segundo Lauterbach:

Determinados traços da obra de Watteau podem ser reconduzidos às preferências do mercado de belas-artes francês pelos mestres flamengos e holandeses da segunda metade do século XVII: a coloração argilosa, acastanhada dos planos de fundo e das paisagens, as tonalidades cintilantes das roupas sedosas a destacarem-se, as senhoras que voltam as costas ao observador, vestidas em sumptuosos cetins¹⁰⁵.

Podemos, assim, perceber a associação entre a obra do artista e a questão das vestimentas. O texto indica que existia um mercado na França, no início do século XVIII, para as obras produzidas por pintores flamengos e holandeses da segunda metade do século XVII, sendo que, provavelmente, encontravam-se muitas reproduções dos artistas desse período. A paisagem com personagens era uma das preferências do público. Parte das escolhas do artista dialoga com tal panorama por meio da apresentação de alguns tons específicos, tanto da atmosfera quanto dos trajes representados. Esses últimos deveriam possuir uma aparência luminosa e cintilante, contrastando com as cores outonais ou crepusculares da paisagem. A citação menciona o traje feminino, reproduzido com a habilidade técnica que nos permite identificar o tecido como sendo cetim. Destaca, por fim, a recorrência da mulher que dá as costas ao observador nos quadros de Watteau, um tropo que será analisado no terceiro capítulo.

¹⁰⁵ Ibid., p. 27.

Chama atenção a forma com que o artista se dedica ao seu trabalho. Para alguém que viveu apenas 37 anos, ele legou um número expressivo de obras: cerca de 200 pinturas a óleo, muitas delas preservadas apenas em gravuras ou cópias; trabalhos de decoração de interiores; além dos desenhos - teria deixado aproximadamente 400 -, sendo que algumas fontes chegam a contabilizar cerca de mil. Tudo isso foi realizado durante um período aproximado de quinze anos. Nesse espaço de tempo relativamente curto, Antoine Watteau foi bastante produtivo. É difícil determinar de que maneira isso se deu. Afinal, sua trajetória não é tanto um caminho em linha reta, mas sim uma rede com muitas interconexões.

Sobre a personalidade do artista, outros biógrafos e amigos, além de Jullienne relatam que Watteau era um inadaptado, um solitário, que era *indifférent*, e não se fixava. É importante notar que ter um ar de indiferença era considerado um comportamento charmoso para a sociedade da época. Não tinha casa própria e permaneceu solteiro durante a sua existência, trabalhando e vivendo às vezes em casa de amigos, que eram comerciantes de arte, colecionadores e membros do clero, às vezes em casa de patrões ou mecenas da burguesia abastada e membros da nobreza endinheirada. Assim, podemos dizer que Watteau nos aparece como uma figura um tanto errante.

Sobre os locais de habitação do artista “misantropo” em Paris, podemos acrescentar algumas informações que não encontramos em Jullienne. Na maioria das vezes, o artista morou em pleno centro da capital francesa, uma zona com muitos edifícios: nas pontes sobre o rio Sena, densamente ocupadas por casas; junto da margem do rio próxima da *Ilê de la Cité*; na margem esquerda do Sena; no bairro universitário, e, não longe, no Palácio de Luxemburgo. As *fêtes galantes* e as “paisagens de fantasia” pintadas por ele não são produto do isolamento durante uma estadia no campo, mas as obras de um pintor de província que está no centro da capital, de um artista capaz de apresentar um olhar perspicaz sobre a atividade das pessoas. Não se pode olvidar que as festas campestres eram vivenciadas nos arredores da capital e os encontros amorosos podiam acontecer nos parques.

Um dado biográfico relevante acrescentado por Lauterbach indica a maneira como o artista se relacionava com os patrocinadores e com outras fontes de financiamento. Na sua época, a maior parte dos pintores famosos trabalhava para o rei, para a nobreza ou para o clero. No entanto, as obras de Watteau eram apreciadas e compradas por *connaisseurs* e colecionadores burgueses abastados – uma nova camada urbana da

sociedade, que continuou a se estabelecer ao longo do século XVIII¹⁰⁶. O artista, portanto, não se movia no círculo da corte, mas “fez amigos e encontrou patronos na burguesia”¹⁰⁷.

Vale acrescentar algumas informações sobre as condições de trabalho com as quais Watteau deparou-se na primeira década em que viveu em Paris. Nessa época, ele não havia ainda sido admitido na Academia e tentava construir uma carreira e trabalhar de forma independente. Naquele tempo, existiam regras de trabalho impostas pelas guildas de pintores, que:

Só permitiam a um pintor praticar a profissão e vender suas obras sob seu nome, se ele mesmo fosse mestre e membro da guilda ou da Academia, ou se trabalhasse num local não controlado pela guilda, por exemplo, palácios reais¹⁰⁸.

Aqueles que contrariassem tais determinações poderiam ser multados. Esse fato representou um obstáculo inicial à sua carreira. Por causadas restrições à profissão de pintor, Watteau sabia que suas obras seriam mais valorizadas se fosse aceito pela Academia. O século XVIII é testemunha de uma mudança até mesmo nessa instituição tão tradicional. Uma guilda de pintores chegou a formar uma escola de pintura e desenho chamada Academia de São Lucas, objetivando concorrer com a instituição real. Alguns privilégios, regras e estruturas fixas da Academia Real começavam a desmoronar. Neste contexto, “Watteau atraiu a atenção enquanto artista cuja obra refletia debates acadêmicos (cor e desenho), mas que se identificava pouco com as obrigações acadêmicas”¹⁰⁹.

A respeito do período no qual Watteau trabalhou na oficina de Claude Gillot (1673 – 1722), Eva Baur destaca que Gillot era especializado nos temas mais em voga na época: cenas de *commedia dell'arte* e mascaradas grotescas. Teria sido nessa época que Watteau começou a se interessar pela representação do teatro e suas figuras-tipo. Essa troca de experiências não somente o aproximou do mundo do teatro, como também da sociedade elegante¹¹⁰.

No período em que viveu no Palácio de Luxemburgo, Watteau deve ter frequentado as feiras populares que ocorriam próximas dali. Apesar de levar uma vida solitária, gostava de frequentar o teatro e as feiras, apreciando as suas atrações. Era

¹⁰⁶ LAUTERBACH, op. cit., p. 7.

¹⁰⁷ Ibid., p. 17.

¹⁰⁸ Ibid., p. 24.

¹⁰⁹ Ibid., p. 49.

¹¹⁰ BAUR, Eva Gesine. **Rococó**. Colônia: Taschen, 2008, p. 28.

amigo de alguns atores e retratava-os em seus quadros. Tais informações ajudam a compreender a importância que o figurino teatral e os seus tipos característicos terão no conjunto de imagens que nos propomos a analisar neste trabalho.

Em torno de 1710, o artista já possuía alguns clientes particulares e pintava temas que seguiam as tendências do mercado, tais como cenas militares ou de guardas – outra possível influência da pintura holandesa¹¹¹. Essas obras foram realizadas durante a Guerra de Sucessão Espanhola (1700 – 1713). Neste período, o pintor viajou para a sua terra natal, deslocando-se pelo território em guerra. Embora vivesse em Paris, ele percebeu as consequências nefastas do conflito.

Criou quadros com temas militares, que, todavia, não são representações de batalhas. Os soldados de suas composições vestem uniformes e fumam descontraidamente o cachimbo ao final de um dia de luta. Algumas vezes, estão acompanhados por mulheres. Em tais circunstâncias, o esperado era que os uniformes estivessem esfarrapados ou sujos, o que não acontece com os soldados de Watteau. Podemos notar a permanência de uma atmosfera de deleite e sedução mesmo nesse tipo de pintura, algo passível de ser interpretado como despreocupação com o real. Entretanto, é preciso salientar que, nessa época, seria impensável uma visão realista ou crítica da guerra nos moldes de um Goya. Ao contrário, o que se tinha era a exaltação da vitória. Entretanto, Watteau apresenta os soldados afastados do embate, no curso do deslocamento das tropas e nos momentos de descanso. Essa abordagem não era inteiramente nova, mas fugia muito ao padrão geral do século anterior. Pode ter sido uma forma de mostrar algo sobre a guerra que fosse mais confortante ao invés da dura realidade.

O primeiro quadro que o artista vendeu foi uma dessas cenas militares. O comprador foi o comerciante de gravuras em cobre Pierre Sirois. Segundo os biógrafos, Watteau costumava oferecer suas obras generosamente e não ganhava muito dinheiro com elas. Depois da viagem para Valenciennes em 1710 e do regresso a Paris, sua situação profissional tinha se consolidado graças ao contato com Sirois. Este recomendou-lhe ao pintor Antoine Dieu (1622 – 1727), para quem Watteau trabalhou nesses primeiros anos.

Chama atenção o fato de que Watteau não costumava datar e assinar as suas pinturas¹¹². Para Börsch-Supan, “o mundo que ele pintava não era o mundo em que ele

¹¹¹ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 36.

¹¹² LAUTERBACH, op. cit., p. 7.

vivia. Essa distância reflete-se no fato de que ele não assinava suas pinturas¹¹³. Isso significa dizer que o pintor não era parte da nobreza e não desfrutava a vida de eternos saraus nos jardins que aparece em muitos de seus quadros. Contudo, essa vida começava a se estender para a alta burguesia, em especial nas casas onde ele era recebido. A atitude de não assinar as obras pode nos parecer uma postura perturbadora e inesperada. Lembramos que a autoria fora uma conquista muito valorizada pelo Renascimento. No entanto, essa questão parece não ter tanta importância para Watteau, o que também dificultou a atribuição definitiva de algumas de suas obras, as quais, ainda durante sua vida, passaram a ser amplamente copiadas e imitadas. Foi provavelmente durante seus primeiros tempos em Paris – quando ainda não trabalhava de forma independente – que ele adquiriu o hábito pouco acadêmico de não assinar a própria criação.

Os quadros de Watteau não apresentam apenas problemas de atribuição ou de interpretação, mas igualmente levantam uma questão mais geral sobre o meio artístico do início do século XVIII. Este período corresponde a uma fase de transição, ocorrida entre a morte de Charles Le Brun (1619 – 1690) e o advento de uma nova geração, nascida em torno de 1700 e que começou suas atividades nos anos de 1720. Os principais membros dessa geração seriam Jean-Baptiste-Simeón Chardin (1699 – 1779), Charles Natoire (1700 – 1777), François Boucher (1703 – 1770), Quentin de La Tour (1704 – 1788) e Charles Van Loo (1705 – 1765), que seguiram o caminho aberto por Charles La Fosse (1636 – 1716), François De Troy (1645 – 1730) e François Lemoyne (1688 – 1737). Estes artistas tiveram que tomar o centro da cena, invertendo e impondo uma nova linguagem pictural. Entretanto, durante um intervalo de trinta anos, a pintura francesa atravessou uma grave crise, da qual é testemunha a vacância do posto de primeiro pintor do rei entre a morte de Pierre Mignard em 1695 e a nomeação de Antoine Coypel em 1715. Os pintores apresentavam visões diversas e a escola francesa não conseguia definir uma identidade clara. Ao contrário do período precedente, dominado pelo grande estilo de Le Brun, os últimos vinte anos do reinado de Luís XIV foram marcados pelo ecletismo, pela heterogeneidade e pela experimentação.

Watteau aproveitou a oportunidade oferecida por um espaço de liberdade inédito, aberto a novas possibilidades. Como poucos, ele pareceu ter compreendido o extraordinário desejo de renovação que animou seus contemporâneos. Sentiu a evolução

¹¹³ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 9.

dos costumes que caracterizou o período e o gosto dos amadores por uma pintura clara e amável, propensa a temas agradáveis. Se ele se beneficiou de um mecenato particular, igualmente tirou partido de um mercado de arte que se desenvolveu bastante, oferecendo uma alternativa ao sistema de encomenda que, por muito tempo, regeu as relações entre pintores e colecionadores¹¹⁴. Ao criar a sua obra, o pintor notavelmente assimilou o exemplo dos mestres do passado, em especial a observação das ruas e as cenas vistas no teatro ou na ópera. Ele absorveu e restituiu, sintetizou e criou, reprisou e inventou, realizando um movimento que o coloca na confluência das artes e no encontro do passado e do porvir, da tradição e da inovação.

Vale fazer um comentário mais amplo sobre a admissão de Watteau na Academia Real de Artes em 1717, que foi mencionada por Jullienne. Esse é um fato constantemente destacado em sua trajetória pelos biógrafos. A instituição lhe solicitou uma tela de apresentação e deixou o tema à sua livre escolha, um fato inédito. O quadro produzido foi *Peregrinação para Citera* (imagem 1), o qual foi iniciado em 1712, levando, portanto, cinco anos para ser concluído. O artista realizou três versões do mesmo. Para alcançar a independência financeira e artística, poderia ter seguido o exemplo de Claude Audran, que trabalhava a serviço da casa real e da nobreza com muito êxito, mesmo sem ser membro da Academia. No entanto, ao que indicam os biógrafos, Watteau era um pintor mais culto e conhecedor das *belles-lettres*, bem como, certamente, de teoria da arte. Talvez procurasse um confronto teórico com as bases de seu fazer artístico, como afirmou Caylus e outros¹¹⁵.

A Academia precisou pressionar Watteau devido ao atraso na entrega do quadro de admissão. Apenas depois de lhe ter sido colocado, em janeiro de 1717, um prazo definitivo de meio ano, o pintor entregou a peça, a qual foi prontamente aceita. A ata da sessão, contando com a participação do regente Felipe d'Orléans como presidente da mesa de assembleia, registra que o artista foi admitido com a pintura que representa uma “Viagem de Peregrinos para a Ilha de Citera”, ou simplesmente *une fête galante*. Contudo, após seu ingresso na tradicional instituição, Watteau não parecia muito empolgado com as atividades da mesma. Devia considerar maçantes as sessões mensais da Academia que, a julgar pelas atas, eram eventos bastante burocráticos. Após sua admissão, ele compareceu em apenas duas sessões e, a partir de então, faltou. Ainda no

¹¹⁴ GLORIEUX, op. cit., p. 25.

¹¹⁵ ROSENBERG, op. cit., 1984.

caso específico de Watteau, é importante notar que a Academia reconheceu seu talento especial e provou ter paciência em relação ao seu comportamento pouco adequado. Parece-nos mais que o artista sabia que ser aceito na instituição lhe daria prestígio e seria uma forma de reconhecimento bem mais do que tinha o desejo de discutir as querelas artísticas do período, sobre as quais não se conhece nenhum pronunciamento seu.

Um pouco antes de falecer, o artista pintou *A tabuleta de Gersaint* (adquirida em 1754 por Frederico, o Grande, hoje está no Palácio de Charlottenburg, em Berlim – imagem 2), sua maior pintura em dimensões. A placa de uma loja era, em geral, um simples ornamento artístico. Contudo, neste caso, foi pintada por um artista conhecido, membro da Academia. O primeiro proprietário do quadro, o negociante de arte Edmé François Gersaint, forneceu um relato completo de sua criação em um ensaio biográfico sobre o artista, escrito em 1744:

Em seu retorno a Paris, em 1721, no primeiro ano de existência da minha empresa, ele chegou a perguntar se poderia ficar comigo, e se poderia ser autorizado a demonstrar a rigidez de seus dedos - essas foram as suas palavras – pintando a loja. Eu protestei, sugerindo que ele deveria colocar sua mente para algo mais substancial, mas, quando vi que isso iria lhe dar prazer, eu concordei. O sucesso da imagem é bem conhecido. Foi a pintura de sua vida. Os movimentos eram tão relaxados e verdadeiros para a vida, a composição feita de modo natural, o agrupamento de modo habilidoso, que atraiu os olhares dos transeuntes, e até mesmo o mais ilustre de pintores veio várias vezes para admirar. O quadro foi feito em oito dias, durante os quais ele poderia trabalhar apenas no período da manhã, já que seu estado frágil de saúde não lhe permitiria pintar por mais tempo. É o único trabalho, ele admitiu abertamente para mim, que lisonjeia um pouco seu amor próprio¹¹⁶.

Essa citação parece-nos emblemática da dedicação de Watteau para a arte e, também, de sua autocrítica. Devemos considerar que, quando escreveu esse texto, Gersaint ainda possuía obras do amigo para a venda, o que explica o tom quase mítico com que ele nos apresenta a personalidade do pintor. Contudo, o quadro ao qual se refere ficou em seu poder apenas durante quinze dias.

Em 1720, Watteau passou uma temporada em Londres, como mencionado anteriormente. O clima úmido da cidade levou a uma piora de sua tuberculose. Regressou à Paris, hospedando-se com Gersaint. Sua saúde já estava muito debilitada, conforme nos relata o comerciante. Contudo, aparentemente, o próprio pintor toma a

¹¹⁶ GERSAINT, Edmé François. Catálogo do leilão da coleção Lorangère, 1744. In: BÖRSCH-SUPAN, Helmut. **Antoine Watteau** (1684 – 1721). Londres: H.F. Ullman, 2007, p. 12.

iniciativa de realizar esse último quadro. Pouco tempo depois, vai para a cidade do litoral francês Nogent-sur-Marne na tentativa de recuperar a saúde, mas acaba falecendo no mesmo ano.

Hoje em dia, cabe ao historiador da arte que pesquisa a obra de Watteau trabalhar com os fragmentos da memória deixados por seus inúmeros biógrafos e por aqueles que analisaram determinadas facetas de sua produção. É possível conhecer um pouco do artista através desses relatos que vão revelando muitas incoerências e construindo uma ideia sobre ele e sobre sua obra. A partir disso, procuramos pensar que papel teria para ele o traje, que importância ele dá para a representação das roupas? Como será demonstrado ao longo desse trabalho, as vestimentas das figuras desenhadas pelo artista revelam a diversidade que habita a mente do criador de imagens.

Não sabemos nada sobre suas ideias políticas e religiosas, mas o gosto pela música, pela leitura e pelo teatro é perceptível em sua produção. Retomando a questão colocada no início desse item, “Tudo já foi dito sobre Watteau? ”, responder “sim” seria ignorar as mais recentes contribuições da pesquisa científica. O progresso se deu tanto no plano da atribuição e da interpretação dos quadros como na análise material das obras e de seu valor documental. A pesquisa realizada neste trabalho se dedica a estudar um viés da produção artística que coloca a tônica na importância dos trajes dentro da obra de Antoine Watteau, mostrando que nem tudo ainda foi dito sobre ele.

Outra maneira pela qual alguns biógrafos procuraram analisar a personalidade de Watteau foi através de seus retratos¹¹⁷. O único retrato inegavelmente autêntico do artista é o pastel pintado por Rosalba Carriera (1675 – 1757) durante a sua visita de seis meses a Paris antes da morte do artista, quando a doença dele já estava bem avançada. A famosa pintora veneziana fora contratada por Crozat para produzir esta obra (imagem 3). Nela, o artista olha para fora do quadro, para o observador. Seu olhar é um tanto melancólico e, ao mesmo tempo, é o único movimento esboçado no quadro.

Além desse retrato, haveria um autorretrato do artista que sobreviveu até nossos dias graças à sua reprodução em gravura. Datado de cerca de 1720 e intitulado *Autorretrato de Watteau com sua paleta* (imagem 4), sua reprodução em gravura foi feita por Bernard Lépicié (1698 – 1755). Na obra, Watteau segura a paleta em uma das mãos e o pincel na outra. No fundo, temos uma tela sobre um cavalete, na qual o observador descortina a paisagem que ele estaria pintando. Contudo, não é possível ver

¹¹⁷ De acordo com as biografias já citadas, escritas por Lauterbach, Börsch Supan e Baur.

qual seria o objeto central dessa pintura. Ao lado do artista, está uma pequena mesa e, sobre ela, vemos um pano para limpar os pincéis, um pequeno vaso com água para limpá-los e diluir sua tinta, um par de compassos - simbolizando moderação - e, finalmente, em direção contrária desse símbolo, a cabeça de um fauno. Este último detalhe denotaria uma certa lascívia.

A disposição da mesa e dos objetos demonstra que, no momento, Watteau não está concentrado no ato de pintar, mas olhando para o observador da imagem. Em ambos os retratos, o pintor é apresentado como alguém que, apesar de descrito como um homem tímido e retraído, não hesita em encarar aqueles que desejam penetrar em seu mundo particular. No retrato elaborado por Rosalba, ele apresenta um ar mais triste e melancólico, provavelmente pela questão da doença e por ser a visão de outro sobre ele. Contudo, em seu autorretrato, ele parece mais altivo, o que seria a visão que possuía de si mesmo.

Um terceiro retrato conhecido é aquele que aparece no frontispício do primeiro tomo das *Figuras de Diferentes Caracteres* (imagem 5). Trata-se de uma gravura realizada por François Boucher a partir da variação de um autorretrato de Watteau. Nela, o pintor segura uma pasta de desenhos em uma das mãos e um giz na outra. É possível que a presença desses objetos servisse para destacar a importância fornecida pelo artista aos seus desenhos, os quais justamente compõem o material de origem das gravuras do livro que está sendo apresentado.

Através dos inúmeros biógrafos e de informações sobre a vida de Antoine Watteau, pretendemos fornecer uma ideia da forma com que se construiu uma memória, ainda que lacunar, sobre o artista e sobre a sua obra. O mistério que paira em torno do homem doente, instável e calado ajuda a construir uma aura também em torno de sua produção. Talvez seu humor circunspecto tenha dado o equilíbrio necessário às suas *fête galante* para que não parecessem demasiado frívolas. Quem sabe Watteau fosse mais alegre do que parece, deleitando-se com os comediantes do teatro representados à exaustão em suas obras, mas sempre de maneira não bufona. Entretanto, o mais importante a destacar é que, em todas as suas manifestações artísticas, o traje aparenta ser um ponto de interesse sobre o qual ele se dedica de forma bastante peculiar.

1.1.2 Panorama geral da produção do artista e sua inserção no século XVIII francês.

No presente item, abordaremos, de maneira panorâmica, as inclinações artísticas e as principais contribuições de Antoine Watteau para a história da arte. Serão igualmente destacadas algumas relações entre a obra do artista e o momento no qual ele viveu, sem perder de vista que o tempo das imagens por ele produzidas transcende a sua época. A questão das sobrevivências será melhor esboçada no próximo item desse capítulo.

Além disso, através dos caminhos trilhados por Watteau, e por meio da análise de algumas de suas obras, é possível encontrar relações entre a arte e a moda no século XVIII francês. Sua produção está repleta de referências ao universo dos trajes e da elegância feminina do período. Ele extrapola o limite de um pintor de arte e se torna até mesmo um figurinista, além de ilustrador e decorador. Os desdobramentos da produção artística de Watteau evidenciam o caráter plural da arte realizada no período. Trata-se de uma estética que se expande do universo da pintura, escultura e arquitetura, passando a se relacionar com toda a criação visual do século XVIII. Ela se manifesta nas ilustrações de moda, nos vestidos, nos penteados, na maquiagem, na decoração de interiores e nos bibelôs, ou seja, nestes pequenos “nadas” que compõem o todo da questão das aparências, tão valorizada pela sociedade da época.

Quais seriam os principais elementos presentes na obra de Antoine Watteau? Entre eles, podemos notar certos traços da mitologia greco-romana, como a ilha de Citera; ou uma idealização da vida no campo; ou mesmo o ato de se trajar elegantemente. A presença de tais elementos era utilizada pelo artista no sentido de reforçar a construção daquilo que desejava representar. O pintor foi capaz de unir uma visão idealizada do campo com a elegância no vestir, ambientando tudo em uma suposta referência à mitologia greco-romana. Os elementos colocados interagem entre si – o lugar mitológico, por exemplo, serve para reforçar uma representação idílica da vida campestre.

Examinemos brevemente a genealogia mitológica da célebre Citera. Tratava-se de uma ilha mítica grega, local onde a deusa Vênus aportou após nascer da espuma do mar. Neste lugar, na Antiguidade, teria sido construído um templo dedicado à Vênus. Por tal motivo, era considerado um lugar de luxúria amorosa e de liberdade emocional. No século XVIII, tanto no teatro quanto nas artes gráficas, ela era uma referência

onipresente¹¹⁸. Watteau a representou pela primeira vez em 1709, na obra *A Ilha de Citera* (imagem 6), que pode ter sido inspirada por uma peça de teatro popular, *Les trois cousines*, de Florent Dancourt, encenada nos palcos no mesmo ano. Ao final dessa peça, moças e rapazes da aldeia, vestidos de peregrinos, vão de barco para o templo do amor na referida ilha. A importância desse local no século XVIII revela o interesse por um espaço de exercício livre de um amor frívolo e um tanto travesso.

Nesse quadro, os trajes dos personagens, como em outros, desempenham um importante papel. Os peregrinos são reconhecidos por suas capas – as chamadas “pelerines” (que significa peregrino em francês, origem do nome da peça) - e cajados. Um dos pontos que puxa o olhar do espectador é a hesitação de duas senhoras, “cujos penteados e roupa luminosa branca e cor de salmão demonstram uma disponibilidade coquete”.¹¹⁹ Percebemos, assim, que a roupa é capaz de demonstrar um estado de espírito, um desejo.

Em 1717, o pintor retornaria ao tema em seu quadro de admissão para a Academia Real de Artes, do qual existem duas versões. A instituição criou o termo *fête galante* para classificar a tela de apresentação de Antoine Watteau. A obra fora solicitada em 1712, e o tema foi deixado à sua livre escolha, algo que, conforme anteriormente referido, era um fato inédito. O resultado foi *Peregrinação para Citera* (imagem 1). O quadro rompia com alguns cânones acadêmicos tradicionais, pois o assunto não se encaixava em nenhuma das categorias já existentes e, por tal motivo, ao entrar nas atas de registro da Academia, foi classificado como uma *fête galante*.

É preciso também pincelar algumas ideias sobre o conceito de “vida no campo” no século XVIII. Ao contrário do que se poderia imaginar à primeira vista, não se tratava de uma integração com a natureza: “não era outra coisa senão um hábito diferente, um nível de estilo diferente da vida na cidade, um esboço urbano de natureza”¹²⁰. É assim, em plena cidade, que Watteau produz suas *fêtes galantes*. Em tais obras, o pintor cria um forte contraste entre as elegantes roupas de seda de seus personagens e as árvores diáfanas que se diluem ao fundo. Essa temática se relaciona com o debate sobre arte e natureza que permeia todo o meio artístico desde o início daquele século. A vida no campo também seria uma metáfora amorosa, seguindo uma

¹¹⁸ LAUTERBACH, op. cit., p. 55.

¹¹⁹ Ibid., p. 55.

¹²⁰ Ibid., p. 61.

tradição que insinuava que, ao ar livre, a comunicação entre os sexos opostos ocorreria de maneira mais natural.

A questão da presença de um trajar elegante – a que mais nos interessa aqui – surge de forma recorrente em toda a obra de Antoine Watteau. A importância dos trajes aparece desde a maneira com que o pintor trabalhava, nas suas técnicas e métodos, até o resultado final das pinturas. Ele era muito dedicado ao desenho, trabalhando com um livro de modelos que utilizava posteriormente nos quadros: “Muitas vezes o pintor vestia os seus modelos e amigos com trajes elegantes e figurinos de teatro com material próprio para desenhá-los desse modo”¹²¹. Os figurinos de teatro – um tema muito presente em sua produção – identificavam os personagens da cena, sendo que Watteau preferia trabalhar com arquétipos sociais mais do que com personagens individuais.

A relação entre os tipos teatrais, a moda e a obra do artista será mais amplamente trabalhada no segundo capítulo. No momento, é importante destacar que, na maioria das vezes, as suas figuras estão vestidas de forma extremamente elegante e requintada. Caylus, por exemplo, constatou que “Watteau pintava, sobretudo, tecidos de seda e que sabia reproduzir o seu cintilar e o seu brilho como poucos”¹²². Tanto na pintura quanto nos desenhos, através da sua técnica, o artista consegue diferenciar os tecidos. Os cetins, as sedas e as rendas vestem desde os membros da alta sociedade, passando pelos artistas, músicos e peregrinos, até chegar em alguns camponeses e pastores idealizados. Por sua vez, pessoas de origem simples, tais como criados e outros tipos populares, vestem tecidos mais rústicos, entre os quais o algodão. Watteau utilizava a roupa para tornar suas figuras, tanto masculinas como femininas, ainda mais atraentes. A moda era usada para os jogos amorosos e para a sedução, da mesma forma que Citera e o campo.

Entre os temas abordados pelo artista em sua obra, podemos incluir alguns episódios mitológicos incomuns, mas quase nenhuma situação religiosa. Além disso, ele não tratava diretamente de cenas da realidade quotidiana e produziu poucos retratos. Seu estilo e o sucesso por ele alcançado são testemunhos de uma mudança fundamental que, desde o início do século XVIII, alterou a linguagem visual da pintura. Ao invés da mitologia tradicional, da alegoria ou da pintura simbólica, Watteau tratava de temas, cuja novidade e modernidade foram reconhecidos pelos seus contemporâneos. Alguns

¹²¹ Ibid., p. 27.

¹²² Ibid., p. 64.

autores interpretaram seus quadros como uma maneira de representar a vida moderna enquanto outros os viram como uma porta aberta para o sonho¹²³.

Watteau jamais comentou sobre sua arte, assim como não se pronunciou sobre as teorias artísticas de seu tempo. Após estudos realizados sobre ele na metade do século XIX, sua obra apresentou múltiplos problemas aos especialistas. O corpus de suas pinturas ainda não foi estabelecido de maneira definitiva, em contraposição à sua obra gravada, a qual se encontra quase completamente identificada. Os quadros que não foram nem assinados, nem datados e raramente documentados, basearam-se em figuras desenhadas, estabelecendo, assim, uma cronologia delicada¹²⁴.

A brevidade da carreira não explica as lacunas existentes em torno do artista e de sua obra. O biógrafo Guillaume Glorieux considera importante estabelecer uma cronologia correta da produção artística de Watteau a fim de melhor compreender a sua pintura¹²⁵. No entanto, não temos tanta certeza de que o estabelecimento de uma ordem temporal consiga resolver as questões suscitadas pela obra do artista. Na verdade, talvez o problema em ter uma cronologia determinada, nesse caso, pode ser inclusive considerado como uma riqueza da pesquisa, significando que estamos diante de um artista não tão preocupado com as barreiras temporais. Tal fato inclusive o coloca mais relacionado com as teorias da história da arte que procuram lidar com a temporalidade de uma maneira diferente, tema a ser abordado de forma mais detalhada no próximo item desse capítulo.

O espectro dos temas abordados por Watteau ampliou-se com o passar do tempo, abrangendo o teatro, as mascaradas, as *fêtes galantes*, as conversações de amor em paisagens de fantasia e o palhaço triste. Outro tema recorrente, e que pode ter relação com a sua origem holandesa, é o das aldeias e feiras. Esses quadros faziam sucesso no mercado parisiense. Algumas das primeiras obras do artista revertem a essa tradição em termos de tonalidade e de temática. Ele chegou a ser comparado ao pintor holandês do século XVII David Teniers, mas tal comparação nem sempre o beneficiou. No salão de 1769, Diderot teria declarado que trocaria dez Watteaus por um único Teniers¹²⁶.

Alguns exemplos de obras com a temática das feiras populares seriam *A feira com comediantes* e *O cortejo da noiva*, quadros do início de sua carreira que revelam, ao mesmo tempo, recursos à tradição e aos motivos futuros do artista. As paisagens são

¹²³ GLORIEUX, op. cit., p. 15.

¹²⁴ Ibid., p. 19.

¹²⁵ Ibid., p. 19.

¹²⁶ LAUTERBACH, op. cit., p. 37.

flamengas na tonalidade e italianas na vegetação. É visível o interesse de Watteau pela grande variedade da comunicação emocional. O mundo das feiras, com as suas partidas rudes, está mais presente na obra do pintor do que inicialmente se possa pensar. Visitantes estrangeiros da época, pouco familiarizados com os hábitos parisienses, registravam, com espanto, que “senhoras de boas condições” se divertiam muito nas feiras, escutando obscenidades rudes sem sequer ficarem coradas.

O artista parecia interessado nos debates acadêmicos de seu tempo, como a querela entre os partidários da cor de um lado e os do desenho de outro. Contudo, ao invés de se perder em discussões estéreis, respondia tais questões através da sua arte. Watteau bebeu na tradição artística dos mestres flamengos (Rubens e Van Dyck) e venezianos (Veronese e Ticiano). Esses artistas, cujas obras estavam bem representadas em coleções parisienses no período, eram frequentemente citados no debate acadêmico francês acerca da cor na pintura. As referências visuais de Watteau advêm principalmente de artistas do século XVI, tanto dos holandeses como dos famosos pintores coloristas de Veneza. Sua pintura apresenta semelhanças com essa tradição não apenas na questão da cor, mas, também, nas paisagens e na composição de figuras.

Atualmente, quando nos colocamos a refletir sobre a arte do passado, precisamos considerar múltiplas variáveis. Talvez o maior desafio ao longo dessa empreitada seja a desconstrução de alguns conceitos reducionistas. Categorias como “estilo artístico” ou “movimento artístico” acabam limitando, a um certo número de requisitos e a períodos fixos de tempo, parte das expressões estéticas mais importantes na construção de nossa “bagagem” visual¹²⁷. Quando traçamos um histórico daquilo que já se pensou ou formulou sobre algumas dessas “etiquetas” na história da arte, encontramos contradições que comprovam a ineficácia de categorias estáticas e unitárias. Dessa maneira, não classificaremos a arte de Watteau utilizando divisões tradicionais que a congelariam no tempo/espço, preferindo uma compreensão mais dinâmica da mesma.

Os famosos irmãos Edmond (1822 – 1896) e Jules Goncourt (1830 – 1870), no ano de 1874, publicaram sua obra, *A arte do século XVIII*. Nesse livro, segundo Eva Baur, os dois estudiosos deram o primeiro passo para a reabilitação de uma época que, sob o nome “Rococó”, viveu e continua presente até hoje, em uma história de recepção

¹²⁷ MENESES, Ulpiano. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J.; ECKERT, C. (orgs.) **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33 – 56. P. 35.

variada, na qual a maioria das tentativas de aproximação e esforços de reanimação do rococó falharam de maneira lastimável¹²⁸.

O século XVIII foi uma época que expressou claramente a intenção das pessoas em se divertirem. Começou com um dilema político, filosófico e artístico e terminou com uma revolução. Para a sociedade deste período, o natural era o correto, então se concentraram na definição de Natureza. A constante redefinição deste conceito levou a uma série ininterrupta de revoluções artísticas em miniatura, e a que assumiu o nome de Rococó teria sido uma reação “natural” contra a formalidade. Essas mudanças são fruto do novo rumo do pensamento que tomaram os modernos. A filosofia passou a se basear na crítica às antigas instituições e às autoridades políticas, teológicas, morais ou artísticas¹²⁹.

Existem dois termos que, nesse caso, são frequentemente confundidos: de um lado, estaria o “novo estilo artístico”, que alguns nomearam posteriormente como Rococó; de outro, estaria o *rocaille*. Esse último advém de um tipo específico de decoração feito em grutas e jardins italianos que teria caído no gosto dos franceses, uma técnica que recebeu o nome de *rocaille*, significando literalmente “rocha artificial”¹³⁰. As formas privilegiadas eram as conchas, volutas, curvas em “C” e em “S”¹³¹, fontes de água, entre outros. Segundo Jennifer Milam, o estilo “descreve o colorido das rochas, conchas, corais e pedras que decoravam grutas, fontes, objetos decorativos e jardins”¹³². A respeito desse estilo decorativo, a historiadora Eva Baur lembra que ele é, ao mesmo tempo, figurativo e não figurativo. Conforme a autora:

Com as suas floridas curvas de corais, conchas e plantas, perde toda a simetria, eixo e hierarquia. Contudo, sujeita-se ao plano e ao espaço. É talhada de forma artística e amorfa ao mesmo tempo¹³³.

Teria sido a partir do termo *rocaille* que surgiu a palavra rococó. Alguns teóricos acreditam que, na origem desse nome, já estaria embutido um preconceito, eis que o termo aparece nas críticas a um tipo de arte francesa produzida no século XVIII. Para Flávio Conti, a palavra é “a deformação num sentido depreciativo e caricatural do

¹²⁸ BAUR, Eva Gesine. **Rococó**. Colônia: Taschen, 2008. p. 6.

¹²⁹ JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999, p. 70.

¹³⁰ CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 67.

¹³¹ Segundo Flavio Conti, o pintor inglês William Hogarth (1697 – 1764) as designou como “curvas da beleza”. In: CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 12.

¹³² MILAM, Jennifer D. **Historical Dictionary of Rococo Art**. Reino Unido: The Scarecrow Press, 2011. Versão e-book. Verbetes R, p. 26.

¹³³ *Ibid.*, p. 26.

termo *rocaille*”¹³⁴. Milam atribui tal definição aos escritos de um famoso pintor francês neoclássico: “As origens etimológicas da palavra Rococó provavelmente estão em uma adaptação depreciativa do *rocaille* por estudantes trabalhando no estúdio de Jacques-Louis David no início do século XIX”¹³⁵. Essa atitude de desprezo ante o passado imediato seria característica dos pontos de vista do século XIX. Mesmo agora, que sabemos muito mais, ainda temos a tendência de não levar a sério os temas representados por artistas como Antoine Watteau¹³⁶. Ao contrário do que se possa pensar, ele estava preocupado com uma questão filosófica muito importante daquele século: a constante tensão entre razão e paixão.

Baur afirma que a palavra “rococó” teria surgido em torno de 1790 e, desde então, o termo já possuía uma conotação depreciativa. Segundo ela, conceitos como “ligeiro, superficial, sorridente e alegre, que até hoje continuam a distorcer a visão sobre o Rococó, já estavam se formando”¹³⁷. A autora traça um pequeno histórico do termo na historiografia de língua alemã. Em 1859, Wolfgang Menzel tentou introduzi-lo na história da literatura, mas ele se tornara sinônimo de ornamentação vazia ou sem significado. Baur acredita que o teórico esteta Friedrich Theodor Vischer foi o primeiro a sugerir a aceitação crítica da expressão na história da arte. Esse mesmo pensador teria influenciado os textos de Aby Warburg no que se refere à questão do símbolo¹³⁸. A incorporação do termo Rococó ocorreu em 1860 e, a partir de então, foi se tornando “gradualmente um termo neutro que designa uma época histórica”¹³⁹. Essa afirmação é um pouco perigosa, porque devemos tomar cuidado com a possível neutralidade de um termo tão controverso quanto o rococó.

Na historiografia da arte francesa, o termo sofreu uma discussão mais intensa. René Huyghe afirmou, em 1961, que o rococó é “o aspecto mais afetado do barroco”¹⁴⁰. Alguns anos mais tarde, em outro momento do debate, Jacques Vanuxem escreveu que “o barroco é a expressão de uma tendência mais geral, e o rococó não é mais do que um

¹³⁴ CONTI, op. cit., p. 3.

¹³⁵ MILAM, op. cit., p. 26.

¹³⁶ LEVEY, op. cit., p. 57.

¹³⁷ BAUR, op. cit., p. 6.

¹³⁸ GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41 – 93. p. 48.

¹³⁹ BAUR, op. cit., p. 7.

¹⁴⁰ HUYGHE, René. L’Art et l’Homme, tome III. In: NORBERG-SCHULZ, Christian. **Architecture du baroque tardif et rococo**. Milão: Gallimard, 1997. p. 89.

estilo decorativo no interior desta tendência. ”¹⁴¹. Nesse caso, acreditamos que o principal problema consiste em pensar a história da arte como uma sucessão de estilos passíveis de serem usados como etiquetas, servindo para designar toda a produção visual de uma determinada época. Entretanto, as apreciações e comentários feitos sobre o “rococó” podem nos dar pistas de um panorama geral da arte do século XVIII, auxiliando-nos a compreender o lugar ocupado pela obra de Watteau em tal contexto.

Existe uma frequente relação entre a arte dita rococó com a decoração ou a arquitetura interior. Isso não torna o estudo dessa manifestação artística menos importante, muito pelo contrário. Numa conferência intitulada *O bom uso das palavras Barroco e Rococó*, Anthony Blunt apontou os traços pelos quais ambos se diferenciam. No rococó, seriam executadas obras em pequena escala e peças essencialmente íntimas: “Após o masculino barroco, encontramos no rococó sua irmã mais nova; após o sublime, veio a graça, o movimento livre, o abandono das festas galantes, a folia”¹⁴².

Impossível não observar como os adjetivos se sucedem, mantendo um encadeamento tal que nos remete à atmosfera ágil e aprazível transmitida por essa arte. O poder e a intenção de atrair e de seduzir do rococó surgem em vários autores. Raquel Quinet Pifano relaciona o Rococó à busca pelo prazer e ao apelo à sensação, ideia que nos remete ao “sensual” e ao “hedonista”, outras palavras frequentemente associadas ao movimento. Segundo a autora, “não se pode ter o hedonismo como algo próprio do século XVIII, mas, por outro lado, não se compreende o Rococó sem esse fundo hedonista”¹⁴³. A filosofia hedonista, que tem origem na Antiguidade, é também constantemente relacionada ao fenômeno da moda.

Conforme Pifano, a busca do prazer e a temporalidade do instante são características presentes tanto na pintura rococó quanto na sociedade para a qual ela foi produzida¹⁴⁴. A alta sociedade gostava de se reunir em salões, onde o diálogo espirituoso era apreciado. Exaltavam a vida mundana e a busca do prazer imediato, características tidas como hedonistas. A autora completa:

A nova vivência do prazer provoca uma nova concepção de vida social, onde os valores mundanos são legitimados e a consciência torna-se livre para experimentar o desconhecido. Através do prazer, o

¹⁴¹ VANUXEM, Jacques. L’Art baroque” **Histoire de l’art**. Tome III. “Encyclopédie de la Pléiade”, Paris, 1965.

¹⁴² NORBERG-SCHULZ, op. cit., p. 91.

¹⁴³ PIFANO, Raquel Quinet. Rococó: a expressão do instante. In: **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, vol. 13, setembro de 1995, p. 397-407. p. 397.

¹⁴⁴ Ibid, p. 401.

homem reclama a sua excelência e passa a ter, por fim, ele mesmo. Tem-se um novo ideal moral que entende o prazer como princípio fundamental (...).¹⁴⁵

O Rococó seria, portanto, uma arte que dava ênfase às sensações e, a partir disso, se relacionava com o hedonismo, que consiste na busca do prazer em si mesmo. Vale lembrar que, no século XVIII, o homem tornou-se o centro das reflexões filosóficas. A satisfação dos desejos íntimos levou à valorização de esferas mais relacionadas com o indivíduo. A partir de então, a produção de móveis, de vestuário e de decoração interior ganhou destaque. O crescimento desses nichos estava, assim vinculado a um determinado contexto histórico e social.

Chamado algumas vezes de “a era da intimidade”, o século XVIII pode ser considerado, ainda, como o período por excelência da sociabilidade. A troca de ideias em ambientes íntimos e agradáveis era muito apreciada. As esferas privilegiadas para o exercício das relações sociais eram o salão, o teatro e o amor. A conversa deveria ser espirituosa e nunca enfadonha e, para tanto, era necessário não tomar a palavra por muito tempo. O diálogo necessitava ser breve e fluido, pois, como tudo no início daquele século, vivia-se sob o signo do prazer, que é, em si mesmo, momentâneo. Prolongar o instante colocaria em risco o ideal do prazer.

Considerando-se a efemeridade do prazer, era essencial multiplicar e renovar as suas fontes. É interessante notar que o próprio conceito de efêmero está fortemente relacionado ao fenômeno da moda. A vinculação entre a novidade e a moda está no cerne da explicação para a sua existência¹⁴⁶. Ela se nutre do novo, expressando as necessidades criadas pela própria sociedade, que buscará identificar-se nesse espelho.

O período Regencial francês (1715 – 1723) foi de intensa atividade intelectual. Nele se propagou a crítica à época anterior, propiciando o surgimento de novos questionamentos que ocupariam as mentes durante todo o século. Além disso, ocorreu uma mudança de estilo na arte associada ao afrouxamento dos costumes e ao afastamento da religião¹⁴⁷. O gosto da aristocracia havia mudado. No lugar do esplendor quase opressivo do século XVII, cuja manifestação máxima é o Palácio de Versalhes, voltava-se agora para a decoração de interiores. A preferência recaiu sobre os chamados “apartamentos íntimos”, decorados com guirlandas esculpidas e rebaixamentos em

¹⁴⁵ Ibid., p. 397-398.

¹⁴⁶ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 33.

¹⁴⁷ HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 508.

estruque de gesso. Eram ambientes em que a delicadeza substituía a grandiosidade, e no qual as cenas de convívio íntimo, polido e gracioso encaixavam-se à perfeição.

O mercado consumidor de arte pode, então, ampliar-se¹⁴⁸. Agora, um número maior de pessoas podia comprar quadros para decorar suas residências. As obras em estilo de gênero eram procuradas tanto pela nobreza quanto por membros da classe mercantil em ascensão¹⁴⁹. As representações idealizadas do cotidiano de pessoas ricas e despreocupadas pareciam adequadas não apenas às casas aristocráticas, mas também aos lares da burguesia enriquecida. Uma importante mudança social ocorrida nesse período foi o fim da rígida hierarquia social¹⁵⁰.

Alguns indícios dessas mudanças foram notados em meios mais tradicionais, como, por exemplo, a Academia. Um fato importante foi a eleição de Roger de Piles (1635 - 1709) para a direção da instituição parisiense em 1699. Ele levantou sua voz a favor de um artista novo nos círculos acadêmicos franceses: Rubens. Do lado oposto, reuniram-se os partidários de um estilo mais relacionado ao cânone clássico, que defendiam a obra do pintor francês dos seiscentos, Nicolas Poussin. O rubencismo venceu o poussinismo na França.

Ainda no reinado de Luís XIV, por volta de 1680, surgiu a chamada “crise do espírito europeu”, que se estenderia por todo o século XVIII. Além disso, a crítica ao classicismo ganhou espaço, preparando o terreno para o fim da arte palaciana. A chamada “Querela entre os Antigos e os Modernos” marcou o início dos conflitos entre a tradição e o progresso, o classicismo e o modernismo, o racionalismo e o emocionalismo. Ela teria iniciado em 1687, com Charles Perrault. A transição entre o final do século XVII e o início do século XVIII foi caracterizada por uma profunda mudança de mentalidade. De um lado, existia uma tendência mais conservadora e um tanto reacionária e, de outro, um grupo moderno que defendia a ideia de progresso¹⁵¹.

Afinal, quais eram as maiores divergências entre os dois grupos e a importância desse embate intelectual para uma mudança nas formas de pensamento? Os Modernos seriam fruto da revolução científica e, a partir do século XVIII, passaram a atribuir à razão uma função crítica. Ela não necessitava mais chegar à Verdade ou ao Absoluto. Sua nova função era determinar as condições científicas para se chegar ao conhecimento, que daria acesso a *uma* verdade, aquela que o homem estava apto a

¹⁴⁸ JIMENEZ, op. cit., p. 42.

¹⁴⁹ JONES, Stephen. **A arte do século XVIII**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985. p. 4.

¹⁵⁰ BAUR, op. cit., p. 10.

¹⁵¹ JIMENEZ, op. cit., p. 69.

reconhecer, a afirmar e a defender, levando em consideração o caráter limitado de sua razão.

Nesse sentido, a crítica do período era agressiva, e voltava-se contra os posicionamentos antigos e tradicionais nos mais variados setores: política, teologia, moral e artística. O termo “crítico” passou a aparecer em diversas publicações da época, revelando a nova postura intelectual e moral dos pensadores do início do século XVIII. Existiu um rompimento com o princípio de autoridade. No plano ético, Saint-Évremond declarou-se adepto de Epicuro¹⁵², considerando, assim, que o prazer não era incompatível com a moral¹⁵³. Essa mudança de postura abriu caminho tanto para uma concepção inédita da arte como para uma nova dimensão da questão das aparências no que diz respeito à moda.

As diferenças de pensamento e de posicionamento teórico entre os Antigos e os Modernos se expressaram em diferentes áreas e, entre elas, a estética. Os Antigos procuravam - e acabavam encontrando - cânones permanentes de gosto e execução artística, que, de acordo com seus critérios, eram considerados bons em todos os lugares e todas as épocas. Não viam a mudança com bons olhos, e a variação se expressava no gosto, que podia oscilar apenas entre bom e mau. Eles acreditavam na existência de um “ponto de perfeição” na arte que, para a maioria, fora atingido somente na Antiguidade. Por sua vez, os Modernos afirmavam que:

Arte é uma coisa infinita, que se aperfeiçoa no dia a dia, cada vez mais, e se adapta ao gosto de várias épocas e nações, que se aprecia de modo diferente, e que define o que é agradável, estando cada pessoa de acordo com o seu próprio método¹⁵⁴.

Essa posição era considerada relativista pelos Antigos, que afirmavam que a razão era o único meio válido para definir o belo. Apesar de acreditarem na experiência sensível para a compreensão da arte, os Modernos possuíam uma visão progressista dela, argumentando que a pintura do passado estava abaixo da do presente.

Essas mudanças de pensamento se expressaram, também, na forma de governo. Assim, quando o Rei Sol morreu, houve um alívio geral, pois era esperado que a regência de Felipe de Orléans acabasse com o despotismo. Esse, que era sobrinho do

¹⁵² Ibid., p. 70.

¹⁵³ Lembrando que o epicurismo é uma filosofia do mundo Antigo, mas não clássica, e sim helenística. Ele é frequentemente associado ao culto do prazer e ao hedonismo.

¹⁵⁴ BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Vol. I – Séculos XVII e XVIII. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1990. p. 146.

falecido monarca, considerava a forma de governo vigente ultrapassada, iniciando uma reação contra os antigos métodos em todos os setores da vida nacional:

Nas esferas política e social, lutou por um renascimento da nobreza, na esfera econômica favoreceu as iniciativas individuais, (...) e introduziu um novo estilo no modo de vida das classes superiores, ao colocar em voga o hedonismo e o libertinismo¹⁵⁵.

Dessa maneira, acabou influenciando a cultura e as artes. Na época de Luís XIV, a integralidade da vida intelectual girava em torno do monarca. Durante a Regência, contudo, surgiram novos protetores, mecenas e centros culturais. A arte e a literatura se desenvolveram amplamente, longe da corte e do rei. O regente do futuro rei Luís XV passou a empreender importantes transformações. A corte deixou seu isolamento em Versalhes e mudou-se para Paris, dispersando-se entre diferentes palácios. O jovem rei situou-se nas Tulherias, enquanto o regente ficou no Palais Royal, redecorado ao gosto da época. Outra particularidade relevante foi que os nobres começaram a construir as suas casas na cidade.

Os espaços íntimos tornaram-se valorizados, e a sociabilidade passou a ocorrer nos teatros, bailes e salões da cidade. A vida da “cidade” deixou de ser subordinada à da “corte”, ocupando o seu lugar e assumindo funções culturais¹⁵⁶. No espaço urbano, conviviam agora a nobreza e a alta burguesia. Surgiu, assim, a necessidade de demonstrar a superioridade financeira ou cultural através de um rico jogo de aparências, no qual destacavam-se a moda, a decoração de interiores e a própria arte.

Um dos traços que demonstra bem o espírito hedonista e a despreocupação com a religião na arte do século XVIII é sua predileção pelos temas mitológicos e pagãos. Através dessa tendência, podemos constatar a confluência de tempos heterogêneos nas imagens criadas pelos artistas do século XVIII. A temática da mitologia greco-romana é retomada de forma nova. No entanto, a maneira de representá-la difere muito da abordagem do classicismo. Afinal, o paganismo era admirado, principalmente os episódios de luxúria, deleite e sedução, características muito apreciadas pela sociedade daquele tempo.

Os seres mitológicos, como as ninfas ou os cupidos, assumem um papel decorativo dentro da arte do período. As ninfas eram representadas por estátuas que decoravam os jardins, onde amantes se encontravam ladeados por cupidos. Um exemplo

¹⁵⁵ HAUSER, op. cit., p. 500.

¹⁵⁶ Ibid, p. 501.

da forma e do tom dados à mitologia greco-romana pela pintura francesa do século XVIII aparece na mais célebre das *fêtes champêtres*, *O embarque para a ilha de Citera*, de Antoine Watteau. Este artista não respeitava as hierarquias mitológicas, eis que, nas palavras de Baur, “une a figura de uma amante à de Vênus, e mistura as figuras da mitologia pagã sem levar em consideração a sua posição ou seu estatuto”¹⁵⁷.

A ideia da “ilha encantada” não aparece apenas na Citera de Watteau, mas é um tema recorrente na própria arte do século XVIII¹⁵⁸. Ela existe como um local de refúgio, onde se podia afastar física e espiritualmente do cotidiano. Além da ilha, surge o interesse pelo “exótico”, ou seja, por culturas distantes. Os estilos preferidos são as “Russeries”, “Chinoiseries” e “Japoneseries”¹⁵⁹. É importante analisar a maneira com que tais influências foram apropriadas. O elemento externo é incorporado, mas não compreendido. A pesquisadora Eva Baur vê o interesse por aquilo que está distante como um componente pictórico da arte do período. Segundo ela, “o distanciamento é também um aspecto fundamental do campo que tem sido mais ferozmente criticado como superficial e frívolo: o erotismo”¹⁶⁰.

Na arte do início do século XVIII, era possível unir polos opostos que se atraíam e que conviviam de maneira quase indistinta. Por seu intermédio, era possível jogar com o trágico e o satírico (como na obra *O arlequim* de Watteau), com a fantasia e a realidade, com a mitologia e o erotismo (caso da maioria das obras de François Boucher).

As mudanças temáticas surgidas na escultura e na pintura dos primórdios do século XVIII possuem uma forte relação com a mudança de parâmetros na arte. Há o abandono dos temas e proporções grandiosos em troca de assuntos mais “ligeiros” e agradáveis. É o reino das pequenas dimensões e do requinte, das cores suaves e etéreas ou, conforme descrito por Conti, “é a valorização das artes menores, que conheceram nessa época seu período áureo: móveis, espelhos, tapeçarias, porcelanas, pratos.”¹⁶¹ Entre as ditas “artes menores”, estavam as produções voltadas para a decoração interior. Existe um histórico na França que possibilitou um elevado nível de desenvolvimento dessas artes. A grande obra do palácio de Versalhes no século XVII incentivou a

¹⁵⁷ BAUR, op. cit., p. 9.

¹⁵⁸ Um exemplo é o do pintor veneziano Guardi (1712 – 1793), que realizou uma série de quadros representando vinte e uma ilhas.

¹⁵⁹ BAUR, op. cit., p. 8.

¹⁶⁰ Ibid., p.8.

¹⁶¹ CONTI, op. cit., p. 4.

excelência na produção de áreas antes consideradas periféricas¹⁶². Esse desenvolvimento chegou aos tecidos e atingiu, portanto, o setor do vestuário, aumentando a qualidade e produtividade das roupas.

Afinal, quais foram as lições que Watteau aprendeu ao estudar as obras de Rubens? Um dos elementos importantes dessa observação foi o aprendizado e a reflexão sobre a dinâmica da natureza. Essa última não se manifestaria apenas nos seres humanos, mas em todo o cosmos. Assim, os quadros de Rubens abarcariam praticamente todos os aspectos do mundo visível. Possuía uma nova visão da representação de elementos básicos, tais como o céu e a terra, e os colocava em grande escala. Sua obra expressaria a “experiência humana no mais alto de sua emoção”¹⁶³, circunstância que ajudou Watteau a estabelecer uma relação com a natureza que não era de imitação. Ele dava mais importância às verdades da natureza humana ao invés daquelas do mundo natural.

A dimensão da produção artística de Rubens destacou-se na série de quadros criados sobre a vida de Maria de Médicis. Esse conjunto de pinturas foi realizado entre 1621 e 1625. Elas representam episódios da vida da rainha e, por conseguinte, possuem um tom narrativo. No início de sua carreira, Antoine Watteau conheceu essas obras e se encantou por elas. No século XVIII, elas ficavam expostas no Palácio de Luxemburgo em Paris, sob os cuidados de Claude Audran, um artista e decorador amigo de Watteau. Atualmente, elas estão no Museu do Louvre¹⁶⁴. Os desenhos e estudos realizados pelo artista a partir da observação dessas obras tornaram-se parte de sua “enciclopédia visual”¹⁶⁵. Segundo Levey:

Contemplou esses quadros não com o desejo de rivalizar com sua pompa, mas com a intenção de extrair seu vigor e vitalidade, evitando o compromisso cósmico e carregando com igual eletricidade umas poucas pessoas reunidas em um jardim¹⁶⁶.

Em suma, o pintor extrai delas os temas subsidiários e mais simples, através dos quais deixa aflorar emoções e sensações complexas. Prefere o ambiente campestre que, na obra dos dois artistas, funciona como um afrodisíaco, ou seja, faz surgir o sentimento amoroso e o desejo de sedução.

¹⁶² MILAM, op. cit., p. 18.

¹⁶³ LEVEY, Michael. **Del Rococo a la Revolucion**. Madri: Destino, 1998. p. 60.

¹⁶⁴ MILAM, Jennifer D. **Historical Dictionary of Rococo Art**. Reino Unido: The Scarecrow Press, 2011. Versão e-book. Verbete sobre Antoine Watteau, p. 11.

¹⁶⁵ JONES, op. cit., p. 14.

¹⁶⁶ LEVEY, op. cit., p. 60.

É importante destacar alguns detalhes sobre a técnica de pintura empregada por Watteau na produção de seus quadros, uma vez que nos revela elementos importantes para pensar a sua obra. Oportuno lembrar que, no início de sua carreira em Paris, antes de tornar-se conhecido, o artista trabalhou numa oficina de cópias. Essa situação específica de sua trajetória é apontada como um dos fatores que o levaram a habituar-se a um traço rápido, o qual, mais tarde, decidiu manter. Contudo, também pode ser uma característica de sua personalidade ou da forma com que gostava de pintar, respeitando a ideia da fluidez e agilidade do período. Afinal, o temperamento irrequieto de Watteau, conforme comentado no primeiro subitem desse capítulo (1.1.1), deve tê-lo deixado saturado da monotonia do trabalho de copista. Assim, ele teria buscado uma maneira de acelerar o processo da pintura, misturando as cores com mais óleo do que era habitual. A espontaneidade de sua pintura, tantas vezes admirada, e o impulso da sua pincelada, tem, por isso, uma desvantagem. Muitas vezes, a camada de tinta revela fissuras profundas, o que faz com que muitas das suas obras estejam hoje em mau estado devido à forma descuidada de aplicar as cores. Quando refletimos sobre sua técnica de pintura, notamos certa despreocupação com a questão da duração da obra. Isso pode ser reflexo da importância dada por ele ao presente, ao instante, e nada além. O comerciante de arte e amigo do pintor Gersaint já se queixava que, de um dia para o outro, percebia-se o brilho das cores de alguns quadros desaparecer aos poucos¹⁶⁷.

Alguns autores notaram uma mudança social expressa na arte de Watteau. Os indivíduos pintados pelo artista aparentam ser elegantes, ociosos e amantes do tempo livre. O pintor acabou realizando uma revolução elegante e civilizada “ao escapar do enorme palácio dourado do barroco até a atmosfera natural de parques e jardins”¹⁶⁸. Depois da sua arte ser submetida durante muito tempo ao desejo do Estado e da Igreja, era natural que ela pedisse ar, luminosidade e graça.

Watteau apresentava uma paleta de cores delicadas, herdada de seu passado flamengo, em especial de Rubens. Ele foi também um dos melhores ilustradores do século XVIII. Estudou os trabalhos gráficos dos grandes mestres do Renascimento, através da coleção de seu mecenas, Crozat. As cenas sociais retratadas por Antoine Watteau substituíram as obras de caráter mais cerimoniais - de temas religiosos e históricos – no gosto do novo público apreciador de arte.

¹⁶⁷ LAUTERBACH, op. cit., p. 24.

¹⁶⁸ Ibid., p. 13.

A respeito do clima transmitido pelas obras do pintor, Théophile Gautier escreveu no século XIX:

Sua obra é uma festa perpétua. São concertos, bailes, conversas galantes, encontros de caça, serenatas, colombinas abanando-se com leques, cavaleiros tributários de belas damas sentadas sobre a relva (...)¹⁶⁹.

As damas dos quadros de Watteau apareciam vestidas na última moda. Suas pinceladas eram capazes de dar vida às sedas, às rendas e aos cetins. Como se não bastasse, o artista dedicou-se à representação das vestimentas não apenas em seus quadros, mas também em gravuras. Ele não produziu um número muito expressivo das últimas, mas a pequena série intitulada *Figuras de Moda* chama atenção, em parte devido ao uso que o pintor fazia do livro de referências, comprovando a importância de seus desenhos. Significa que, além de um grande pintor, Watteau foi também um excepcional desenhista— “ele será para sempre um dos maiores e melhores desenhistas que a França já teve”, segundo Gersaint¹⁷⁰ – e qualquer comentário sobre os seus quadros não pode, ainda hoje, esquecer-se de evocar as obras gráficas, tanto elas são o coração de seu processo criativo. Era nos desenhos que o pintor colecionava os tipos femininos e masculinos, reproduzidos depois em suas telas. Esse fato demonstra a pertinência de trabalhar com o conjunto de gravuras realizado a partir de seus desenhos. Sobre a importância dos mesmos, Börsch-Supan destaca o fato de que o artista comunica algo através deles, mesmo quando parece estar apenas sonhando¹⁷¹.

Outro elemento importante na obra do artista é a referência ao universo musical, como destaca Levey: “A música está presente não só para sugerir um estado de ânimo amoroso, mas porque era parte da personalidade de Watteau”¹⁷². Em seus quadros, aparecem músicos e casais dançando, entre outros elementos que remetem à música. Em geral, o homem toca os instrumentos musicais e a mulher canta. Ele oferece a serenata e ela participa ou não, afinal, ainda de acordo com Levey, “as mulheres de Watteau sempre são cortejadas e têm o poder de recusar”¹⁷³. O uso da música em sua pintura é também um ponto em comum com alguns quadros holandeses “de gênero” do século XVII.

¹⁶⁹ GAUTIER, Théophile. O embarque para a ilha de Citera. In: ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau a ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 69.

¹⁷⁰ GERSAINT, Edmé. In: GLORIEUX, Guillaume. **Watteau**. Citadelles & Mazenod: Paris, 2011.

¹⁷¹ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 9.

¹⁷² LEVEY, op. cit., p. 68.

¹⁷³ Ibid., p. 69.

Encontramos referências à obra de Watteau nas quais os autores detectam uma espécie de melancolia implícita, que ajuda a equilibrar a graciosidade de suas festas galantes. Segundo German Bazin, “sua obra está impregnada de profunda melancolia e de uma espécie de sensibilidade angustiada.”¹⁷⁴ Essa melancolia discreta sai do campo e invade o meio urbano em uma de suas últimas obras, *A tabuleta de Gersaint* (1720) (imagem 2). Esse quadro foi considerado uma síntese da sociedade francesa do início do século XVIII. O tema da obra é a loja do vendedor de quadros Gersaint, mas os personagens e seus trajes carregam muitos códigos imagéticos, que ajudam a compreender desde o estilo e as escolhas do artista até o funcionamento daquela sociedade. Trata-se de uma obra do final de sua vida e de sua carreira. Os quadros produzidos nesse período revelam até que ponto o pintor havia se afastado do estilo puramente decorativo.

Watteau não se preocupava mais tanto com as formas naturais e sim com a natureza humana. Logo compreendeu que ambas podiam andar juntas e decidiu uni-las em “um tratamento final, supremo e em grande escala”¹⁷⁵. Não se tratava de uma encomenda, mas de uma obra que o pintor se propôs a fazer, demonstrando o grau de liberdade experimentado por ele. Segundo Levey, a criação desse quadro é lógica: trata-se do testemunho deixado por Watteau de seu apaixonado apego às coisas visíveis e às pessoas - ele que, à sua própria maneira, havia sido um pintor de gênero¹⁷⁶.

Considerado por Levey como o mais etéreo dos quadros de Watteau¹⁷⁷, *A tabuleta de Gersaint* (imagem 2) revela a estrutura dos magníficos desenhos do artista. O homem e seu lugar na vida cotidiana foram temas de interesse para o século XVIII¹⁷⁸. Watteau estava pouco disposto a fazer um juízo moral ou uma afirmação metafísica com sua obra.

Quando o artista decidiu fazer uma obra, sem encomenda e sem temática pré-estabelecida, criou um ponto de vista sobre pessoas em um lugar reconhecível: a loja de quadros de seu amigo Gersaint, localizada em Paris. As sensações que transmitiu são as mesmas que sempre estiveram em seus quadros, mantendo o interesse na interação do grupo de pessoas. Dessa vez, o amor ocupou o espaço de uma loja ao invés de um

¹⁷⁴ BAZIN, op. cit., p. 190.

¹⁷⁵ LEVEY, op. cit., p. 76.

¹⁷⁶ Ibid., p. 76.

¹⁷⁷ Ibid., p. 77.

¹⁷⁸ BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Vol. I – Séculos XVII e XVIII. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1990. p. 184.

jardim, e a compra e venda tomaram o lugar da música na sociedade. Esse deslocamento faz sentido, pois a vida na cidade era cada vez mais valorizada no período da Regência.

Muito cedo, acredita-se que em 1744, essa obra deixou a França para ser incorporada à coleção de Frederico, o Grande, em Berlim. A tela era considerada um documento chave, além de uma obra-prima, na qual estariam contidos quase todos os interesses artísticos do século XVIII, exceto a moral¹⁷⁹. Possuía, ainda, um efeito de *trompe-l'oeil*. Foi pensada para a fachada da loja de Gersaint; provavelmente por essa razão, é composta de duas partes. Outra versão alega que a tela pode ter sido cortada posteriormente¹⁸⁰. Ela não apenas produz a ilusão de dissolver a parede do ambiente, pois uma pessoa entra nele vinda diretamente da rua, mas também a ilusão em si é engenhosa: dilata o reduzido espaço da loja localizada na Ponte Notre-Dame, transformando-a num grandioso cômodo, com seu vislumbre de um salão com altos vitrais ao fundo. As paredes estão cobertas com quadros que é possível que Gersaint nunca tenha possuído.

A pintura comunica-se com o observador através de um entusiasmo quase febril, em uma vitalidade frenética. A paleta de cores tem grande importância para expressar os sentimentos dos personagens retratados. A sociedade aparece reunida ali em cores outonais: os tons de bronze, amarelo e rosa encontram-se ressaltados pelo negro e pelo cinza prateado. Essas sempre foram as cores preferidas por Watteau, que pintava as cenas ao ar livre com os tons do entardecer e com uma atmosfera de outono. As mesmas nuances aparecem nos trajes do período.

As figuras mostradas vestem trajes elegantes, pintados com uma atitude encantadora. Revelam não apenas as texturas da renda e da seda, mas inclusive o simples linho, como ocorre com a camisa estilo pierrô do homem que manipula o retrato de Luís XIV. Além disso, a obra *A tabuleta de Gersaint* (imagem 2) mostra claramente a peça de vestuário conhecida como vestido de Watteau, em 1720, quando essa moda já estava consolidada. Existe uma grande semelhança entre alguns de seus desenhos de mulheres isoladas e a moça de costas na tela em questão. A posição de ambas favorece a visão da parte de trás do vestido. Isso ocorre devido à aplicação dos desenhos de seu livro de esboços nos quadros.

No quadro em análise, não existem grupos subsidiários em pequena escala. Todas as figuras têm igual importância, em um ritmo semelhante à dança, que ondula

¹⁷⁹ LEVEY, op. cit., p. 77.

¹⁸⁰ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 12.

por dentro e por fora de toda a composição, com uma oportuna pausa no centro. O espectador é convidado a introduzir-se no quadro através da moça que, vinda da rua, ingressa na loja; seu tornozelo rompe a longa horizontal que separa a loja da calçada e sua meia revela uma surpreendente cor verde sálvia (imagem 7). Enquanto a moça avança, seu companheiro galantemente dá um passo adiante, como se bailasse um minueto¹⁸¹.

Assim, Watteau apresenta o último de seus casais. Eles são tocados por um gênio amoroso invisível presente na tenda de Gersaint. Tal clima sedutor surge de maneira mais evidente em alguns dos quadros que estão nas paredes e, de forma bastante clara, na grande tela que representa uma *Baignade* (quadro de banho), com mulheres nuas à beira de um lago. Esse quadro é examinado com muita atenção pelo homem agachado (imagem 8). No grupo que observa um espelho, o qual é sustentado por uma bela atendente, existe mais ambiguidade: além do objeto, os homens examinam a jovem (imagem 9) e o espelho reflete a imagem da cliente formosamente vestida que fixa o olhar nele de maneira um pouco triste (imagem 10).

A intensidade por trás do quadro *A tabuleta de Gersaint* (imagem 2) procede da vida observada de uma maneira que somente um artista ou moribundo seria capaz, e Watteau era ambos. Afinal, sempre teve uma saúde frágil e, nessa época, sofria com a tuberculose que iria vitimá-lo. Na obra aqui analisada, ele rivaliza em escala e execução com o mundo de Rubens que tanto o havia fascinado, rendendo-lhe também uma última homenagem através do cachorro encolhido, que lembra aquele presente na obra *Coroação de Maria de Medicis* de Rubens (imagem 11). Para Levey, o verdadeiro triunfo do rubencismo é essa obra sobre a loja de Gersaint¹⁸². Afinal, ela homenageia o pintor flamengo do setecentos e se inspira nele. Contudo, também estabeleceu uma forma de arte inovadora. Trata-se da obra final do pintor e, por isso, ela revela sua maturidade artística e, de certa forma, sintetiza sua trajetória.

Não podemos dizer que Watteau foi um rebelde, uma vez que levava em conta as expectativas e os debates acerca da arte em sua época. Contudo, podemos considerar a forma como expressou sua arte através de diferentes meios, usando a pintura, o desenho e a gravura, como um traço de modernidade. Ele deixou sua marca por muito tempo nas artes aplicadas do século XVIII¹⁸³, ainda mais por ter participado também da

¹⁸¹ Dança em compasso de $\frac{3}{4}$ de origem francesa.

¹⁸² LEVEY, op. cit., p. 82.

¹⁸³ LAUTERBACH, op. cit., p. 16.

decoração de interiores e de móveis. E, para além daquele século, seu traço marcante e seu dom plural permitem que Watteau seja evocado em diferentes momentos da história da arte.

1.1.3 A questão das “sobrevivências” na obra de Antoine Watteau

O biógrafo de Antoine Watteau, Guillaume Glorieux, coloca uma importante questão sobre a qual devemos refletir: a noção de que cada geração e cada época construíram uma ideia própria sobre o artista. Essa mudança depende também do momento que se vive na historiografia da arte e do conhecimento, bem como das teorias em voga que são aplicadas sobre a produção do artista. Tal atitude pode ser, em certa medida, problemática, mas é também inevitável. A solução para esta questão pode estar em não querer interpretar o pintor e sua obra apenas com os olhos de **nosso** tempo ou de **seu** tempo, flexibilizando, para tanto, a noção de época. O desafio é perceber o artista na confluência de tempos distintos.

O autor prossegue na sua argumentação, apresentando uma noção um tanto evolucionista do conhecimento, afirmando que “a recepção do artista e de sua obra passa cada vez por uma sensibilidade renovada e um conhecimento em evolução”¹⁸⁴. Por fim, declara que “as diferentes visões de Watteau não podem se sobrepor”, ou seja, não se conciliam. Concordamos que as sensibilidades se alteram com a passagem do tempo, mas será que, nos dias atuais, conhecemos melhor a obra de um artista, ou com mais qualidade, por existirem mais pesquisas sobre ele? Será que alguém realmente já compreendeu ou compreenderá plenamente um homem do passado? Avançando em nossas conjecturas, fizemos Watteau ultrapassar as noções de “ligeiro” e “agradável” ou, ao menos, refletiu-se mais profundamente sobre os termos utilizados para definir sua obra. No entanto, vê-lo como alguém cuja produção artística dialoga com diferentes tempos é uma visão recente. Tal circunstância deve-se ao fato de que olhar sob essa ótica um artista e sua obra é ainda bastante complexo. No presente item, pretendo fazer um exercício nesta direção.

¹⁸⁴ GLORIEUX, op. cit., p. 15.

Alguns teóricos da imagem, tais como Didi Huberman¹⁸⁵ e Regis Debray¹⁸⁶, apresentam a noção de que uma imagem é polissêmica, ou seja, possui sentidos inesgotáveis. Quando nos voltamos para a produção do artista aqui analisado, tentamos encontrar exemplos em que se possa notar a polissemia. É obviamente mais fácil abordar as imagens mais debatidas na historiografia, como é o caso de seus quadros mais célebres. Sobre eles, encontramos diferentes e contraditórios pontos de vista, assim como detalhadas análises que atestam o caráter múltiplo de sua produção visual.

Um dos exemplos mais famosos é *A peregrinação à ilha de Citera* (imagem 1) do Museu do Louvre. Ela oferece um exemplo impressionante de variadas leituras que se acumulam sem fim, tais como sedimentos historiográficos. Este quadro, que estabeleceu a reputação do artista durante sua vida, parecia ter encontrado a interpretação definitiva em 1961, quando Michael Levey propõe vê-lo como um embarque a partir de Citera, e não a viagem até a ilha encantada como se pensava desde o século XIX. Exceto eventuais resistências esporádicas, esta leitura se impôs na comunidade científica. Depois de vinte anos, apareceram outras interpretações, relançando e enriquecendo o debate: o quadro experimenta uma hierarquia social nova, alcançada através do prisma da conversação e da dança ao fim do reinado de Luís XIV; a obra simboliza uma outra ordem política ligada ao advento da Regência; seu tema será colocado em relação com o poder subversivo da ópera-ballet; o quadro, enfim, substitui a alegoria ao poder pela do amor, apresentando um tipo de narração não tradicional.

É preciso ir além das intenções do artista com a sua obra. A pesquisa deve buscar a compreensão da produção de alguém que está separado de nós por muitos séculos e, no caso do Brasil, por um distanciamento também cultural. Uma pesquisa que leva em conta essas variáveis deve ser realizada através da análise da questão das sobrevivências presente nas imagens produzidas pelo artista, que ainda fazem sentido e instigam o conhecimento após um longo período de tempo e, até mesmo, em uma cultura distante. O que existe para nós - homens e mulheres do século XXI - na obra de Antoine Watteau?

A afirmação historiográfica, de que nada anunciou a maneira de pintar desse artista na história anterior das artes na França, é reveladora¹⁸⁷. Watteau não apresenta

¹⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011

¹⁸⁶ DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen**. Barcelona: Paidós, 1992, p. 40.

¹⁸⁷ GLORIEUX, op. cit., p. 22.

uma continuidade cronológica óbvia em relação aos artistas ou pretensos estilos artísticos que o antecederam. Nesse sentido, utilizar as teorias desenvolvidas pelo historiador da arte Aby Warburg para analisar a obra de Antoine Watteau pode ser extremamente produtivo. Certamente, o mais rico viés de análise é o que diz respeito a comparação entre diferentes imagens que devem ser colocadas em relação.

Uma vez que as imagens são construídas por diferentes memórias e pelo tempo no qual o artista viveu e com outros tempos com os quais teve contato, devemos considerar não só o passado histórico de Watteau – a França do início do século XVIII – , mas também seu passado memorativo e os tempos que ele manipulou. É aí que entram questões como o aparecimento de elementos do paganismo antigo, ou do teatro italiano do século XVI, assim como suas referências visuais em imagens anteriores a ele e seus indícios em imagens posteriores.

Encarar Watteau apenas como o caso exemplar de sua época seria muito redutor. Não pretendemos afirmar que o artista estaria “à frente de seu tempo” – um erro cometido à exaustão nesse tipo de análise. A investigação recai sobre a memória acerca de suas obras e sua relação com a moda. É preciso, portanto, conhecer os diversos tempos por ele manipulados. Algumas pistas são as supostas “inspirações” e “referências”, bem como seus temas e a maneira peculiar pela qual Watteau os apresenta. Precisamos refletir e analisar a maneira com a qual o artista constrói sua visualidade, através das imagens selecionadas e das suas relações com o tempo e a sociedade em que foram feitas, porém sem desconsiderar as suas sobrevivências.

Mais do que chegar a definições categóricas, devemos tentar entender como a arte e a moda do século XVIII se entrelaçam na produção do artista escolhido e as relações que as imagens selecionadas estabelecem com aquelas que as precedem e sucedem. Como toda manifestação visual, essas imagens devem algo ao passado, mas também evidenciam sobrevivências em tempos posteriores.

Quanto à relação das imagens do artista em análise com a arte de momentos posteriores, os exemplos são diversos. No final do século XVIII, o artista Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806) ainda apresentava temas e abordagens semelhantes aos de seu antecessor¹⁹². Como exemplo, citamos a célebre pintura de Fragonard, *O Balanço*, de 1767 (imagem 12), que apresenta um tratamento de luz e da paisagem muito semelhante às obras de Watteau. O tema central, inclusive, havia aparecido em um quadro do

¹⁹² LEVEY, op. cit., p. 118.

próprio artista, reproduzido em gravura em 1726, com o mesmo título da pintura de Fragonard (imagem 13).

No primeiro exemplo, temos uma interpretação que enfatiza a questão do voyeurismo, do homem que espia por sob a saia da dama e, também, do que embala a mulher e observa a interação do casal. O volume da saia que se movimenta com o balançar é uma mescla de graça e erotismo, de sedução por acidente. Por sua vez, a mulher no balanço de Watteau é também embalada, mas o movimento ainda está no início, não há agitação das saias, e o que chama mais atenção é a questão da suspensão do corpo no ar.

Os dois artistas apresentam uma certa continuidade, por pertencerem ao mesmo século e à mesma tradição artística. São como as duas pontas extremas de um objeto idêntico. O próprio tema do balanço na pintura desse período pode ser associado a questões muito mais complexas do que a aparente diversão pueril. Em sua tese de doutorado, Etienne Jollet associa o gosto por essa temática a questões acerca da descoberta da gravidade por Newton no século XVII¹⁹³. Podemos perceber igualmente uma recorrência do tema em períodos posteriores, como em um quadro de Auguste Renoir (1841 – 1919) de 1876, intitulado igualmente como *O Balanço* (imagem 14). Destaca-se o fato de que é sempre uma mulher adulta a divertir-se ou a experimentar a sensação do balanço.

Além desse tema, outro que encontra ecos em diferentes momentos é o das reuniões galantes. Elas não são uma invenção do século XVIII. As obras de Watteau, por sinal, são muitas vezes comparadas a certas pinturas de Rubens (1577 – 1640) e dos venezianos do século XVI. Tal relação parece presente em quadros como *O Jardim do Amor* (imagem 15), de Rubens, e *Concerto Campestre* (imagem 16), de Giorgione (1476 – 1510). O tema continuou assumindo diferentes formas após a época de Watteau. No século XIX¹⁹⁴, a reunião de pessoas elegantemente vestidas em um jardim foi abordada por diversas manifestações artísticas, bastante variadas em termos de técnica de representação. Alguns exemplos são *A imperatriz Eugênia e suas damas de honra* (1860), de Franz Winterhalter (1805 – 1873) (imagem 17) e *Mulheres no Jardim* (1866), de Claude Monet (1840 – 1926) (imagem 18).

¹⁹³ JOLLET, Étienne. **Figures de la pesanteur: équilibre et pondération dans la peinture de genre du XVIIIe siècle em France** (Watteau, Chardin, Fragonard). Tese defendida na Écoles des Hautes Études en Scienza Sociale, 1994. O autor relaciona a ideia do movimento pendular realizado pelo balanço com a descoberta da gravidade.

¹⁹⁴ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau a ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 42.

Os corpos representados por Watteau parecem dominados pela dança, mais precisamente pelo ballet. Os personagens deslizam num caminhar ligeiro que lembra os passos de uma coreografia. O teórico Aby Warburg percebe, na produção de Sandro Botticelli (1445 – 1510), que o artista teria selecionado em uma obra da Antiguidade o que lhe interessava, no caso, o traje e o penteado¹⁹⁵. No caso de Watteau, isso nos leva a questionar o que ele “selecionou” dos pintores anteriores a ele.

Para melhor compreender a utilização de temas mitológicos pelo artista, é interessante avaliar como os mesmos foram abordados em outras épocas. Escrevendo sobre o estudo do Renascimento realizado por Aby Warburg, Burucúa afirma que o período:

Correspondia a uma época da civilização europeia na qual sobretudo a burguesia florentina havia buscado na Antiguidade pagã uma experiência global, completa e diferente da vida que pudesse ajudá-la a expressar os novos horizontes e significados da existência humana que as sociedades urbanas estavam descobrindo.¹⁹⁶

A partir do Renascimento, o paganismo da antiguidade tornou-se um tema recorrente na arte. Contudo, em cada período, esses temas foram ressignificados, servindo a diferentes propósitos. No âmbito do presente trabalho, cabe a questão: de que maneira a arte francesa do século XVIII – especialmente a produção de Watteau – retomou os temas da antiguidade? Em seus estudos, Warburg destacou as ressurgências da figura mítica da ninfa. Para ele, os artistas e intelectuais do Renascimento a buscaram porque ela representava um signo privilegiado da vitalidade pagã. A ninfa, naquele momento, tornou-se o elo entre o presente e a evocação do passado¹⁹⁷. Notamos claramente que, na pintura do século XVIII, temas pagãos ainda são importantes. Ainda assim, é oportuno indagar quais episódios ou personagens da mitologia se destacam. Os mais apreciados elementos do universo pagão eram os episódios de luxúria, deleite e sedução.

No que concerne à questão da Ninfa propriamente dita, essas possuíam vestes diáfanas que sugeriam a nudez¹⁹⁸. Em contrapartida, as figuras femininas de Watteau estão, na maioria das vezes, devidamente vestidas. Contudo, seus trajes não são tão leves, mas, ao mesmo tempo, não parecem pesados, devido às cores, ao tecido e à forma

¹⁹⁵ WARBURG, Aby. **O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli**. Lisboa: Imago, 2012, p. 33.

¹⁹⁶ BURUCÚA, José Emílio. **História, Arte, Cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 13.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁸ WARBURG, *op. cit.*, 2012, p. 33.

com a qual moldam o corpo. É muito raro que as figuras estejam completamente nuas. Elas se movem de forma graciosa, quase flutuam. Devemos lembrar que os vestidos soltos que aparecem nos quadros do artista chegaram a ser considerados sensuais e um simulacro de nudez, conforme apontaremos no subcapítulo 1.2.

As ninfas aparecem pouco nas obras de Watteau, mas elas surgem como representações de representações. O mesmo ocorre com a deusa Vênus que, se não aparece como presença real, é evocada como imagem esculpida. Vale notar que, embora geralmente na forma de estátuas, Vênus e as ninfas ainda assim são figuras repletas de vida nos quadros do artista. Contudo, existe uma tela em que uma ninfa de carne e osso foi retratada. Trata-se de *Júpiter e Antíope* (imagem 19), que mostra o episódio no qual Zeus toma a forma de um sátiro e desnuda a ninfa Antíope durante o sono¹⁹⁹. Além de representar uma ninfa propriamente dita, existe nele outra raridade: é um dos poucos nus realizados pelo pintor. Vale recordar que o sátiro, assim como a ninfa, é também uma figura associada à lascívia e à sedução. As duas figuras, por sinal, ocupam um papel de destaque no *Atlas Mnemosyne* de Warburg.

Em um de seus textos mais conhecidos, Aby Warburg analisa duas das pinturas mais célebres de Sandro Botticelli (1445 – 1510), *O Nascimento da Vênus* (1486) e *A Primavera* (1482), que teriam sido escolhidas pelo autor por sua temática mitológica. Ele as confronta com a poesia e as teorias estéticas da época, a fim de esclarecer quais elementos da Antiguidade interessavam aos artistas do século XV²⁰⁰. No caso da pesquisa aqui realizada, a literatura da época que pode interessar para a análise da temática das imagens são o teatro e a poesia pastoral do século XVIII. Entretanto, no quesito referente às teorias estéticas do período, é imprescindível pensar na relação com o início da formação do pensamento Iluminista e a própria criação da disciplina Estética, algo que ocorrerá apenas em 1750, mas é resultado de um processo de mudança no pensamento que estava ocorrendo desde o início do século. Entretanto, é importante notar que a obra de Antoine Watteau está localizada no início do século, quando essas ideias ainda eram apenas esboçadas. Percebemos, assim, que as imagens criadas pelo artista foram vistas e experimentada por aqueles que pensaram e construíram as teorias estéticas do século XVIII. Mesmo que algumas vezes esses pensadores tenham apresentado uma posição crítica frente à sua arte. Um exemplo é a

¹⁹⁹ LAUTERBACH, op. cit., p. 13.

²⁰⁰ WARBURG, op. cit., p. 7.

acidez dos comentários de Diderot à obra de Watteau²⁰¹. Mesmo Winckelmann, segundo Didi Huberman, buscava a perfeição nos modelos da Antiguidade para constituir a disciplina Estética, não se referindo à arte mais contemporânea a ele²⁰², pela qual, na verdade, ele nutria um grande preconceito. É interessante notar que, em seu país de origem, a Alemanha, o Rococó atingiu sucesso máximo no século XVIII.

Em suas pesquisas, Warburg procurou estabelecer as filiações entre fenômenos, representações e outros objetos culturais de tempos distintos, que mostrassem semelhança entre o movimento do corpo, gestos, expressões faciais e interações corporais. Neste processo, afirma Burucúa, o teórico utilizou a justaposição de diferentes imagens, como as “ninfas de Botticelli e as mulheres da pintura galante do século XVIII (...)”²⁰³. Notamos aqui, portanto, uma possível associação entre as “ninfas” e as mulheres retratadas nas *fêtes galantes* de Watteau. Warburg também reflete sobre a figura dos sátiros, considerando-os como origem das representações do movimento expressivo corporal, ao afirmar que “o começo da cadeia poderia situar-se nas figuras de sátiros representados nas catacumbas do século IV a. C.”²⁰⁴ Warburg observou que os artistas do Renascimento italiano se miravam no exemplo dos Antigos para representar elementos como vestes e cabeleiras.

Para Watteau, qual seria o modelo usado para representar o movimento e as vestes dos personagens? Percebemos que as poses são mais sólidas, mas um tanto displicentes. Não parece ser o vento a colocar movimento nos personagens, mas o próprio corpo deles que se contorce, que é maleável. Um pé que delicadamente toca a ponta no solo, uma mão que, com graça, segura a saia do vestido, um pescoço que se alonga e emerge nu no meio da veste volumosa. O cabelo é contido em penteados simples, mas são as pequenas mechas em forma de caracol, sinuosas como as linhas gerais que dominam a pintura de século XVIII, que constituem o elemento sedutor.

Dessa maneira, pode-se notar que os temas mitológicos mais usuais no século XVIII eram de segunda ordem: divindades menores, como as ninfas e os sátiros, e episódios relacionados ao amor e à sedução, no lugar de grandes conflitos. De que forma essas preferências se relacionavam com o contexto histórico da época? E como aparecia o paganismo na obra de Watteau?

²⁰¹ DIDEROT, Denis. **Essais sur la peinture**. Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 1984.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 13 a 24.

²⁰³ BURÚCUA, op. cit., p. 29.

²⁰⁴ Ibid., p. 30.

Retornemos ao quadro mais conhecido do artista, *Peregrinação a ilha de Citera* (imagem 1). A ilha de Citera, que serviu de inspiração para diferentes obras do pintor, é um tema que nos remete à mitologia antiga. Suas representações em tempos anteriores não possuem muita semelhança com as obras do artista. A ilha normalmente aparece retratada como o local de nascimento da Vênus, como é o caso de um afresco de Pompéia, intitulado *A chegada de Vênus a Citera* (imagem 20) ou da célebre obra *O nascimento da Vênus* (imagem 21) de Sandro Botticelli, objeto da já citada pesquisa de Aby Warburg²⁰⁵.

Segundo o autor, se quiséssemos dar à *Primavera* de Botticelli um nome ligado ao ambiente intelectual da época, então o quadro deveria chamar-se “O reino de Vênus”, pois a ilha de Chipre ou Citera seriam parte deste reino²⁰⁶. No Renascimento era interessante representá-lo, mas, no século XVIII, os homens almejam ir para lá. Isso poderia explicar a escolha do tema da peregrinação para Citera por Watteau. Para Warburg, as duas telas de Botticelli, *O Nascimento da Vênus* e *A Primavera*, se completam. Na primeira, a deusa nasce e, na segunda, mostra a sua morada²⁰⁷. Para o Renascimento, interessa a vida de Vênus, o seu nascimento, o lugar que habita. Por sua vez, no século XVIII, é o santuário dela que merece uma visita dos contemporâneos com o objetivo de gozarem livremente do amor.

Enquanto as imagens antes citadas tratam de um tema semelhante, mas que recebe de Watteau uma abordagem nova, em outras, igualmente distantes no tempo, encontramos semelhanças intrigantes com a obra deste artista. Entre as imagens que podem ser comparadas, está um dos afrescos de Pompéia que representa um sátiro abraçando uma mulher nua (imagem 22). A imagem apresenta uma relação visual com alguns casais retratados por Watteau, tais como os presentes no quadro *O passo em falso* de 1719 (imagem 23). Esse é um dos exemplos de quadros do artista que apresentam uma cena, cujo desfecho deve ser completado pela imaginação do espectador. Qual é a história contida nesta cena?

Ao que indica o título, pode ser apenas o gesto de um passante levantando uma jovem mulher que tombou na terra? Ou seria melhor, como sugere a gama cromática, um suspiro voluptuoso que busca superar uma resistência inoportuna? O rubor sanguíneo das bochechas e das mãos do homem trai um desejo mais que ardente pela

²⁰⁵ WARBURG, Aby. O nascimento de Vênus e A Primavera de Sandro Botticelli, 1893. In: MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 27.

²⁰⁶ WARBURG, op. cit., 2012, p. 69.

²⁰⁷ Ibid., p. 73.

moça de nuca branca. O vermelho dos cabelos e as orelhas que se alongam assemelham esse amante a um sátiro – símbolo do desejo carnal e do impulso sexual. Os tufos de mato parecem ameaçar o corpo indefeso da mulher. O jogo das mãos crispadas exprime a intensidade do instante. Não sabemos se a jovem mulher repudia ou acaricia seu companheiro, e seu rosto oportunamente escondido nos impede de ler a recusa ou o consentimento²⁰⁸.

Em outros quadros do pintor aparecem casais semelhantes, como na versão de *O Embarque para Citera* de 1718 (imagem 24), que se encontra em Berlim. No caso destes exemplos, os casais apresentam uma semelhança na pose que denota erotismo. Contudo, na obra *Júpiter e Antíope* (imagem 19), a relação não está tanto na pose, mas no tema, um sátiro e uma ninfa.

É impossível que o artista tenha visto ou conhecido as imagens de Pompéia, cuja descoberta ocorreu apenas em 1748. Os maiores achados arqueológicos dos vestígios da Antiguidade ocorreram no século XVIII, e foi a observação desta arte que levou as gerações do final daquele século e do início do século XIX a idealizá-las. Contudo, na época de Watteau, nada se conhecia sobre elas. Talvez a idealização de um universo em que a nudez e o erotismo eram mais naturais na sociedade tenha encantado os homens de seu tempo. De forma análoga, o fato da pose se repetir pode ser apenas uma herança visual não consciente. É ainda possível que a presença dessas referências fosse assimilada pelo contato com a arte italiana do século XVI.

Outro ponto interessante a se refletir sobre a questão das sobrevivências são as chamadas, equivocadamente, “retomadas” ou “resgates”. Acreditamos que estes termos não sejam os mais adequados, uma vez que nenhuma arte morre para ser ressuscitada. Ela sobrevive de alguma maneira na memória, e a sua produção continua viva, seja nos museus ou em outros espaços. A sua permanência pode ser mais ou menos evidente. Após passar por uma fase de crítica acerca da obra de Watteau no período neoclassicista, no final do século XVIII, o século XIX trouxe uma redescoberta pública do artista, que não tinha caído no esquecimento entre os conhecedores e colecionadores.

Um período no qual a arte do século XVIII e a obra de Watteau ficaram em maior evidência foi na década de 1830. Nesta época, um grupo de artistas românticos²⁰⁹ idealizou viver, vestir-se e festejar ao ar livre como nas *fêtes galantes*. O pintor e a sua

²⁰⁸MAFFESOLI, Emmanuelle. **Peintures Galantes e Libertines**. Watteau, Boucher, Fragonard...ÉditionsArtlys, Paris, 2014, p. 14.

²⁰⁹ ELIAS, op. cit., 2005, p. 42.

obra foram transformados em objeto de culto por este grupo entre 1834 e 1837. Eles procuravam uma imagem de sonho que os afastasse da rotina sóbria e cinzenta criada pela sociedade burguesa, pois “sonhavam com a alegria, com a beleza dos trajes que as pessoas então vestiam, com a graça e a elegância de suas festas, que tentavam copiar²¹⁰”. Poderia ser ainda uma fuga da realidade, eis que a visão que tinham da sociedade de seu tempo era pessimista. A Europa vivia um momento político tenso, marcado pelas Guerras Napoleônicas. Além disso, as Revoluções liberais de 1830 e 1848 causaram problemas sociais.

Os irmãos Goncourt descreveram o artista como: “o grande poeta do século XVIII” e “um maravilhoso utopista”. Em 1860, publicaram um catálogo da obra de Watteau e, em 1875, colocaram-no no início do seu livro sobre pintores franceses do século XVIII²¹¹. Os poetas Gérard de Nerval (1808 – 1855) e Paul Verlaine (1844 – 1896) admiravam a elegância, a graciosidade e o potencial estético do espontâneo, do incerto, o *je ne sais quoi* das pinturas de Watteau. Charles Baudelaire (1821 - 1867) via, nas “princesas descontraídas e elegantes” e nas “paisagens de fantasia” desse artista, aparições aparentadas, familiarizadas com a intensidade e os abismos da moderna psique humana²¹². Elogiava ainda o redemoinho das figuras, “que andam à deriva, resplandecendo subitamente, como borboletas com asas vistosas”²¹³.

Até mesmo os boêmios do século XIX foram capazes de se identificar com a vida e o comportamento inadaptado do artista falecido – com tuberculose – um século e meio antes da geração “mal do século”. Teria sido Watteau um boêmio *avant la lettre*?²¹⁴ Pensamos que afirmar isso seria exagero, pois talvez a causa de sua morte tenha sido uma coincidência.

Antoine Watteau foi capaz de unir temas da Antiguidade com desejos da futura geração romântica. Esses retornos de algo que, na verdade, nunca se fora, ajudam a entender o conceito do anacronismo das imagens mencionado anteriormente. O artista pode ter sido capaz de representar uma síntese da sociedade de sua época, mas não se limitou apenas a isso. O impacto visual da criação seguiu acontecendo após a época de sua expressão. Ela faz sentido e provoca sensações diversas em períodos posteriores.

²¹⁰ Ibid., p. 42.

²¹¹ GONCOURT, E. e J. *L’art du XVIIIe siècle, Première Série*: Watteau, Paris, 1881, p. 1-90.

²¹² ELIAS, op. cit., 2005, p. 09

²¹³ LAUTERBACH, op. cit., p. 9.

²¹⁴ Ibid., p. 13.

Outro elemento interessante para pensar sobre a questão das sobrevivências na obra de Watteau é a pastoral, com a presença de personagens como o pastor e a pastora ou os camponeses. A temática estaria relacionada com as *fêtes galantes*, ou seja, a representação de pessoas elegantemente vestidas no campo ou de pessoas em meio a uma paisagem rural ou campestre. A exploração deste tema aproxima a obra do artista com a literatura e com a questão da poesia pastoral.

Aquilo que se valoriza são apenas os aspectos positivos da vida no campo e, assim, elementos como o trabalho e a solidão não aparecem. Era como vestir uma fantasia: as damas maquiadas, perfumadas e bem vestidas da alta sociedade eram transportadas para o campo e transformada em belas, maquiadas e bem vestidas camponesas. Dá-se um toque de simplicidade tão suave que não perde jamais a elegância. Porém, Watteau é dos poucos que mostra certa sensibilidade ao verdadeiro camponês e ao possível trabalho no campo, ainda que sem perder de vista a graça.

É importante notar que, a partir do século XVI, um ideal arcádico passou a fazer parte da formação cultural da elite francesa. Esse pode ser um dos motivos pelos quais esse ideal alcança tamanha importância nas manifestações visuais do século XVIII, tanto na arte como na moda. Vestidos inspirados no traje das pastoras apareceram no decorrer daquele século. Por conseguinte, a obra de Watteau não escapou do debate sobre o bucolismo.

Uma boa estratégia é comparar a visão bucólica desse artista no século XVIII com a do pintor francês Nicolas Poussin (1594 – 1665), que viveu no século XVII. Enquanto o primeiro se foca na figura dos pastores e pastoras através de um clima de erotismo, o segundo prende-se a uma representação clássica. A Arcádia de Poussin é impressionante, mas jamais faz referência direta à vida pastoril. O tema é apresentado como mitologia de tipo tradicional, transmitindo uma impressão heroica e lembrando o classicismo romano. Ou seja, nada do universo galante e dos trajes exuberantes de Watteau.

Tal distinção fica ainda mais clara ao observarmos o quadro de Poussin intitulado *Et in Arcadia ego* (imagem 25). Em tal obra, podemos notar o forte respeito e a referência direta à Antiguidade Clássica, que inicia já pelo título, uma citação em latim. Quando analisamos os personagens retratados, notamos a tentativa de representá-los como pastores e pastoras vindos diretamente da Roma antiga, de uma Arcádia idealizada, mas presa ao passado. As figuras parecem ativas e reflexivas, e não transmitem a impressão de estarem se deleitando no campo.

Do outro lado, temos *O embarque para a ilha de Citera* (imagem 24), de Antoine Watteau. Trata-se da segunda versão do quadro apresentado para a Academia, tendo merecido as mais variadas análises. Norbert Elias dedicou um pequeno ensaio somente para ele, no qual afirmou que o quadro representaria uma utopia amorosa que se encaixava no gosto do público aristocrático do período²¹⁵. O resultado final não é teatral, mas uma composição de figuras graciosas que se movimentam à vontade. A imagem criada estaria entre:

As raras telas cuja atmosfera é polissêmica e crepuscular. É difícil defini-lo em uma palavra. Mantém-se distante tanto da ruidosa alegria festiva quanto da intensa tristeza e melancolia²¹⁶.

Ele coloca a obra no meio caminho entre a alegria e a melancolia, apresentando uma atmosfera de equilíbrio e de graça. A mitologia apresentada no quadro é uma criação do pintor. Porém, as imagens estão organizadas de forma a contar uma história compreensível ao espectador não culto, tornando-a universal. É mais acessível ao homem comum, quando comparado aos quadros de Poussin que exigiam o conhecimento prévio da mitologia clássica ou de textos bíblicos²¹⁷, notando-se, desta forma, uma mudança de conteúdo. Sobre o quadro, Levey diz:

Não há muita dúvida de que Watteau construiu essa elaborada cena devido ao seu destino final: a Academia. Ela está incomumente cheia de conteúdo narrativo. Seu tema é mais natural que a visão de deuses e deusas ou as cenas da história clássica. Não se ocupa do heroísmo, mas da paixão²¹⁸.

Como referimos, a ilha de Citera foi, na Antiguidade Clássica, um centro de culto à Afrodite, o que a tornou uma espécie de santuário do amor para a posteridade. A partir dessa ideia, Watteau criou a imagem onírica de um lugar de peregrinação para casais de amantes que querem viver as alegrias do amor²¹⁹. O local simbolizava o espaço ideal para o culto do amor, no imaginário francês do século XVIII²²⁰. A tela que a representa foi considerada por Arno Schonberger como um “monumento imortal do ardente desejo de amor que se sentiu aquela época”²²¹. Na pintura, delicadas e graciosas

²¹⁵ELIAS, op. cit., 2005, p. 17.

²¹⁶ Ibid., p. 28.

²¹⁷ MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. IN: CHARTIER, Roger et alii. (org.) **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996. p. 117 – 140.

²¹⁸ LEVEY, op. cit., p. 64.

²¹⁹ ELIAS, op. cit., 2005, p. 19.

²²⁰ PIFANO, op. cit., p. 402.

²²¹ SCHONBERGER, Arno. **El Rococo y su epoca**. Barcelona: Salvat, 1963. p. 81.

figuras representam amantes ideais rumando para um lugar indefinido onde o romance eternamente floresce.

Conforme afirma Levey, Watteau está geralmente interessado pelo amor atuando na sociedade, e costuma pintar um momento psicológico único, “o instante em que a música cessa, e duas pessoas se olham como se fosse a primeira vez”²²². O artista seria mestre em captar esse instante preciso quando surge a paixão. O quadro possuiria uma intenção ambiciosa, a de unir uma série de momentos em um todo, criando, assim, um conjunto perfeito. Os três casais de amantes que aparecem seriam a expressão pictórica da experiência de um só casal. Watteau necessitava de uma convenção, e seus personagens estão vestidos com disfarces. Eles são peregrinos do único deus em que se acreditava no século XVIII: o amor.

Entre os quadros mais conhecidos e comentados de Watteau, está *Festas Venezianas* (1718 – 19) (imagem 26). Eva Baur cita-o como um exemplo de *fête galante*, na qual nada nem ninguém seria o centro das atenções:

Através da aplicação de materiais semelhantes, como tafetá, água, corpos vivos e figuras em pedra, folhagem e cabelos encaracolados, tudo é resumido num único ambiente que participa na sugestão da festa²²³.

O destaque dado à matéria da qual são feitos os objetos parece ser uma herança da pintura holandesa. Nessa mistura de materiais, contam os tecidos dos trajes, os cabelos dos personagens e até a impressão viva da estátua. A importância do quadro está também no fato de conter um autorretrato de Watteau, que se colocou como o músico sentado no canto direito da tela. Essa representação revela a consciência que o pintor tinha de sua aparência, representando-se com trajes e tocando um instrumento rústico. Veste-se com calções largos, colete de couro amarelo e correia do instrumento em torno do braço direito. A mulher que aparece mais ao centro, dançando, pode ser a atriz Charlotte Desmares, amante do Duque de Orleães. O homem com trajes orientais que dança com ela é Nicolas Vleughels, um pintor flamengo, amigo de Watteau, com quem o artista viveu (vide item 1.1.1). Ele parece olhar para o lado oposto do quadro, além da mulher, para o gaiteiro sentado. Esta última figura destoa do restante do grupo:

²²² LEVEY, op. cit., p. 62.

²²³ BAUR, op. cit., p. 28.

“O cenário e os trajes evocam uma sociedade elegante; ao menos uma sociedade na moda, ainda que vestida de maneira espalhafatosa”²²⁴.

A citação acima revela a importância das roupas e da moda para a sociedade retratada por Watteau. Além disso, reforça a condição de isolamento do gaiteiro, que não conversa com ninguém e se veste de maneira mais simples. Ele é observado pela estátua da ninfa nua da fonte, que prazerosamente parece querer animar-se, encarando-o com curiosidade, “quem sabe incomodada com a inculta música das gaitas”²²⁵. Esse é um traço importante das pinturas do artista, pois até o que devia ser inanimado parece cheio de vida pulsante. Além disso, cria um contraponto entre a ninfa, que representa a mitologia clássica, e o gaiteiro, que simboliza a tradição popular. Além disso, devemos destacar a recorrência em sua produção artística do convívio entre o que se chamou, até pouco tempo, de alta arte - a pintura - e a arte conhecida do grande público, qual seja, a gravura. Essa última permitia a reprodução da imagem num formato menor e facilmente reproduzível, tornando-se mais acessível.

Ainda sobre o quadro, destacamos os três personagens centrais (o homem, a mulher de pé mais à frente e o gaiteiro sentado), que parecem envolvidos em algo à parte de todo o resto da cena. Enquanto o casal parece dançar um minueto, que era uma dança nobre e de salão da época, o gaiteiro estaria tocando algo mais popular. Essa tela marcaria o percurso de Watteau, que se afasta da mitologia encantada de Citera enquanto se aproxima da realidade desencantada da vida. Segundo Baur, a obra pode conter um significado privado conhecido apenas pelo seu autor e pelo amigo artista Vleughels²²⁶. As demais figuras retratadas no quadro teriam saído de seu livro de esboços, baseado na observação direta da sociedade em que vivia. É desse mesmo livro, ou dos desenhos realizados a partir da observação dos tipos sociais, que se originou o conjunto de gravuras que compõe a principal fonte da presente pesquisa.

A respeito do título da obra, ele não parece fazer muito sentido, uma vez que nada sugere uma relação com a cidade de Veneza ou com as suas festas típicas, como o Carnaval, por exemplo. Talvez a inspiração nas cores e a própria ideia de uma festa possam ser atribuídas aos pintores venezianos do *cinquecento*. Assim, o título seria uma homenagem do pintor aos artistas coloristas italianos. Nesse ponto, ele demonstra a pertinência que a aparentemente distante sociedade veneziana do século XVI teria para

²²⁴ LEVEY, op. cit., p. 71.

²²⁵ Ibid., p. 71.

²²⁶ BAUR, op. cit., p. 28.

a França do século XVIII²²⁷. Levey descreve o quadro como a reunião de um grupo de pessoas conversando, dançando e tocando música ao ar livre. Ele destaca a maneira como o artista manipulou a tinta, nunca muito grossa e nem muito fina²²⁸. Essa medida trabalha para criar a impressão natural de sedas pregueadas e do leque de cores que se abre na imaginação do artista, como o rosa-malva e o verde oliva, entre outras. Novamente, a cor aparece envolvendo a representação das vestimentas e a expressão das sensações.

Um possível ponto de aproximação entre as colocações de Warburg sobre o Renascimento Italiano e a arte produzida por Watteau na França do século XVIII refere-se à participação da burguesia. O teórico dá destaque ao papel da burguesia no processo de retomada dos Antigos no Renascimento florentino:

Correspondia a uma época da civilização europeia na qual sobretudo a burguesia florentina havia buscado na Antiguidade pagã uma experiência global, completa e diferente da vida que pudesse ajudá-la a expressar os novos horizontes e significados da existência humana que as sociedades urbanas estavam descobrindo.²²⁹

Ao mesmo tempo em que trazem à tona o intelecto e a emocionalidade de homens de outros tempos, eles também visualizam essa volta como uma forma de apreenderem os mecanismos da Antiguidade e de se apropriarem dos modos de ver e sentir que o cristianismo havia eclipsado. A crítica ao cristianismo nesse momento baseia-se, fundamentalmente, nas formas de percepção e de apreensão do mundo que haviam sido implementadas, bem como na maneira pela qual as maneiras de ver o passado foram moldadas²³⁰.

Sabemos que, após a morte de Luís XIV e o surgimento de alguns problemas políticos e econômicos significativos no final de seu reinado, o poder absolutista começou a perder forças. O governo do regente Felipe d'Orleans assistiu a um vistoso crescimento da burguesia urbana. A prova disso está nos patrocinadores de Watteau, que surgem especialmente desse grupo social. Será possível perceber o poder crescente desse grupo mais próximo ao final do século, que culmina com a Revolução Francesa, processo em que a burguesia desenvolve um importante papel. Mas, de que maneira isso aparece nos temas das obras? Devemos lembrar que a burguesia era o segundo estado.

²²⁷ MOUREAU, François. **Le goût italien dans la France rocaille**. Théâtre, musique, peinture (1680 – 1750). Editora da Universidade Paris-Sorbonne, Paris, 2011.

²²⁸ LEVEY, op. cit., p. 71.

²²⁹ BURUCÚA, José Emílio. **História, Arte, Cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. p. 13.

²³⁰ *Ibid.*, p. 16.

Estava mais afastada das obrigações da corte que recaíam sobre a nobreza e, portanto, mais livre para o exercício da sedução. Afinal, podemos ainda perguntar, qual a necessidade de paganismo na sociedade francesa do século XVIII?

Ao que tudo indica, o paganismo servia como um escapismo. No fim do reinado de Luís XIV, Watteau, que estava mais próximo da burguesia e mais afastado da corte, já apresentava o elemento pagão como um espaço de deleite, prazer e sedução. Esse paganismo está longe de encarnar elementos elevados como o governo, a filosofia cientificista do século XVII ou a guerra. Ele está ali para agradar e ser agradável, criando um mundo ideal onde as pessoas gostariam de estar. Ao mesmo tempo, o paganismo permanece melancólico, pois nem tudo são flores no mundo real, aquele que fica fora da tela. Porém, o desejo de se afastar de uma realidade nem sempre bela parece prevalecer.

Através das possibilidades de abordagem e análise da obra de Watteau aqui esboçadas, esperamos ter atingido alguns objetivos. O mais importante é perceber a questão da permanência em sua obra. Algumas vezes de forma consciente, em outras não, o artista foi buscar elementos no universo imagético que estava à sua disposição. Seu passado flamengo, as influências do gosto italiano, o teatro, o ballet, a ópera, a música, a beleza dos trajes, todos esses elementos operaram na construção das imagens de Watteau. Suas criações mostram-se muito além da superficialidade com a qual sua arte foi, por muito tempo, rotulada. O artista transcende o tempo e faz do idílio amoroso um espaço de reflexão.

1.2 A INVENÇÃO DO VESTIDO WATTEAU

Após apresentarmos um panorama geral sobre a trajetória e a obra de Antoine Watteau, torna-se imperativo apontar o momento em que a sua relação com o universo da moda começou a ser delineada. Optamos por iniciar essa aproximação por um termo destacado na história da moda, mas que carece de uma investigação mais aprofundada. Nos grandes compêndios de história da indumentária, encontramos com frequência a classificação de um modelo específico de vestido do início do século XVIII como “vestido Watteau” ou “vestido com pregas Watteau”. A proposta do presente item é desvendar a origem da expressão e descobrir o motivo pelo qual uma peça do vestuário feminino foi associada ao nome desse artista.

Antes de tentarmos resolver a questão, é oportuno esclarecer o uso de certos conceitos que aparecerão ao longo da tese. Quando falamos “moda”, estamos nos referindo a um fenômeno histórico que transforma o ato de vestir em algo simbólico. Esse fenômeno depende da cultura e do funcionamento da sociedade que o produz, envolvendo questões de aparência e até mesmo de consumo. Quando nos referimos à “indumentária”, é um termo mais técnico, geralmente definido como tudo aquilo que se usa junto ao corpo, desde os trajes até os acessórios, incluindo até mesmo armas e armaduras.

Assim, é possível tratar da indumentária do Egito Antigo, por exemplo, sem correr riscos, mas, ao falarmos da moda do Egito Antigo, causaríamos uma grande polêmica. Isso porque não existe concordância sobre a data em que a moda surgiu. Existe um consenso de que ela não é regida por leis ou normas que possam limitar o uso dos ornamentos a cada classe ou grupo social, como no caso da indumentária. Principalmente, a moda implica na busca incessante pela novidade e numa variação sem limites. Ela está relacionada com a vontade de individualizar-se através das aparências²³¹. A partir da reflexão de escritores como Carlyle e filósofos como Georg Simmel, Svendsen reafirma que as roupas são uma parte vital da construção social do eu: “A moda não diz respeito apenas à diferenciação de classes, (...) mas está relacionada à expressão de nossa individualidade.”²³²

Ao analisar as alterações na estrutura do traje feminino francês do início do século XVIII, o historiador da vestimenta François Boucher coloca uma questão interessante sobre Watteau. Segundo ele, entre os anos de 1705 e 1715, surgiu a moda dos vestidos não rígidos, também chamados de vestidos volantes, “que foram englobados sob a denominação simplista de *vestidos de Watteau*, sendo que o pintor não interveio em absoluto na sua criação”²³³.

É certo dizer que o pintor não criou tais vestidos à maneira dos estilistas de moda contemporâneos, mas por qual motivo seu nome estava associado a eles? Boucher segue sua linha de argumentação:

O nome de *vestido Watteau* ou de *plissados Watteau*, não parece estar justificado por nenhuma razão válida, porque os desenhos do pintor

²³¹ LIPOVETSKY, op. cit., p. 29. e SVENDSEN, op. cit., p. 24.

²³² SVENDSEN, op. cit., p. 20.

²³³ BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009, p. 263.

francês conhecidos com o nome de *figurinos de moda* representam quase todos eles vestidos de tipo rígido (...) ²³⁴.

A questão aqui não é discordar de forma veemente do autor, mas chamar a atenção para o fato de que um artista renomado se dedicou a desenhar *figurinos de moda* e que, em suas obras, a vestimenta aparenta ter um papel de destaque. O próprio autor coloca que “quase todos” os figurinos desenhados por Watteau não correspondiam ao vestido posteriormente batizado com seu nome. No entanto, em seu livro, o exemplo que aparece é justamente de um vestido desse tipo, em um desenho datado de 1715 (imagem 27). Esta peça do vestuário é descrita como tendo pregas verticais que partem do ombro e com plissados transversais nas mangas, os quais se fixam por meio de um cordãozinho a um botão colocado sobre a mesma.

É necessário esclarecer uma questão documental. Watteau produziu muito poucas gravuras e, entre elas, está um pequeno conjunto de cinco gravuras em água forte e com retoque a buril. Elas receberam o nome de *Figuras de Moda*. Contudo, na maior parte das vezes, como no caso da imagem usada no livro de Boucher ²³⁵, o que aparecem são as gravuras reproduzindo os desenhos do artista e que se encontram nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, tomo I e II do *Recueil Jullienne*. Essas últimas não tinham a intenção direta de representar a moda do período, mas compunham os principais esboços utilizados no trabalho do pintor ²³⁶. A datação desses desenhos é bastante imprecisa, mas acreditamos que, no caso do tipo de vestido que ele costumava representar, é necessário lançar um olhar panorâmico para analisar a uniformidade ou não dos modelos representados.

A obra artística de Antoine Watteau (1684 – 1721) iniciou-se no final do reinado de Luís XIV, que faleceu em 1715, e continuou na época denominada como Regência (1715 – 1723), quando Felipe de Orléans (1674 – 1723) governou a França, pois Luís XV era muito jovem para reinar sozinho. No início desse período, é possível notar “uma mudança radical na moda masculina e feminina” ²³⁷. O traje dos homens obedecia a uma transformação já anunciada na época anterior, vindo a se tornar gradualmente mais racional e utilitário, enquanto “as vestimentas das damas tornam-se inexoravelmente

²³⁴ Ibid., p. 263.

²³⁵ BOUCHER, op. cit., p. 263.

²³⁶ DACIER, Émile et VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle**. Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921, 4 v.

²³⁷ DARRIBÈRE, Luc e JELLIL, Samy. **Modes du XVIIIe siècle sous Louis XV et Madame de Pompadour**. Edições Falbalas, Paris, 2014. p. 13.

frívolas e imoderadas”²³⁸. É provável que tal mudança de atitude na maneira de vestir dos homens tenha relação com o pensamento mais pragmático do período.

O deslocamento da corte de Versalhes para Paris levou ao aumento da ocupação dos *hôtels particuliers*, que eram as residências dos nobres ou da alta burguesia na cidade. Neste ambiente, as damas da sociedade propõem uma moda descomplicada e elegante. Os palacetes possuíam interiores mais intimistas, nos quais a decoração expressava o gosto pelo exotismo que levou à criação de gabinetes privados e de boudoirs orientais, sendo perfeitamente viável a harmonização das *négligés* com os roupões de sultana.

A mudança mais marcante no vestuário feminino ocorreu em 1710, com o retorno do *robe volante*. As damas da corte desejavam libertar-se do vestido usado em ocasiões formais, conhecido como *grand habit*. Em seus aposentos no castelo de Versalhes ou em suas residências parisienses, nos salões ou nos jardins paisagísticos, as mulheres apareciam mais descontraídas em **vestidos à francesa** (o mesmo que vestido volante). Esse último era herdeiro do **vestido batante** (no modelo de uma bata), que conheceu a luz do dia sob o reinado de Luís XIV e depois foi devolvido ao foro íntimo. O vestido volante se emancipa pouco a pouco do universo limitado do quarto de dormir para ganhar uma vida pública mais movimentada.

Durante o período da Regência (1715 – 1723), o vestido volante era composto por um manto amplo, somado a um *corps à baleine* (tipo de espartilho da época) e a uma saia, elementos que constituem, por um bom tempo, a essência da vestimenta da mulher de qualidade²³⁹. A saia era tão longa que só podia ser erguida com a mão ou por meio de cordões. O corpete era preso na frente, a fim de ser melhor ajustado. Sob a saia, era usada uma anágua de tecido engomado, chamada de *criarde* – pois ela farfalhava (*crisse*) ao menor movimento -, que era presa na cintura e descia sobre o *pannier* (armação em arcos no formato de um cesto invertido que ajudava a dar amplidão a saia – imagem 28).

Enfim, o vestido volante deve seu nome às suas grandes pregas, muito características. Elas partiam dos ombros do manto, desenrolavam-se sobre a saia e flutuavam livremente até o solo, podendo ser unicamente nas costas e, algumas vezes, também na parte frontal. Apesar do corpete apertado sob o manto e o *panier* encoberto pela saia, esse vasto vestido dava a impressão de ser confortável e agradável de usar.

²³⁸ Ibid., p. 13.

²³⁹ Ibid., p. 20.

Alguns autores afirmam que o nome de Watteau é inseparável do traje do período da Regência. Contudo, alertam de que é preciso estabelecer diferenças “entre a parte de sua obra que é puramente imaginação e fantasia, como seus personagens da Comédia italiana, e aquelas que reproduzem quase fielmente a realidade”²⁴⁰. Esta afirmação nos leva a realizar importantes reflexões. Por um lado, é difícil separar, na obra de Watteau, o momento em que ele representa unicamente personagens do teatro – tanto da *comédia del’arte* italiana quanto da *comédie française* – e tipos sociais. Parece-nos que realidade e ficção, teatro e vida cotidiana, idealização e fantasia, todos estes elementos se confundem em sua obra, fazendo com que o traje teatral e o traje cotidiano se entrelacem de tal maneira que fica difícil distingui-los. Sobre a afirmação que considera que o pintor realizou a representação mais ou menos fiel da realidade, consideramos um tanto questionável. A imagem nunca deve ser tomada como representação fiel do real. No caso das vestimentas, podemos falar de um certo grau de verossimilhança. É difícil imaginar um artista com o ímpeto da liberdade criativa esboçado por Watteau pretendendo uma representação fiel das vestimentas. Suas damas são tão etéreas e cativantes justamente por ele entremear, em seus vestidos, fantasia e realidade.

Segundo estes autores, o artista abriu o caminho para os trajes do período de Luís XV, ao combinar honrosamente a moda italiana com a moda francesa no início do século XVIII. Devemos considerar que, nessa época, a França estava estabelecida como líder da moda europeia. A historiadora das vestimentas que mais se dedicou a pesquisar os trajes do século XVIII europeu é Aileen Ribeiro. Ela coloca o ano de 1715 como um marco:

Essa data marca o início de um novo período na França após o reinado interminável de Louis XIV, e de uma nova sensação de liberdade social, após a mão morta da tradição ser levantada de uma sociedade dominada por uma corte rigidamente formal²⁴¹.

Segundo a autora, na primeira metade do século, a mudança mais evidente na moda ocorreu em relação à vestimenta das mulheres. Os vestidos imponentes e com excesso de detalhes, decorados à maneira barroca e que dominaram a Corte em Versalhes, deram lugar, no início do novo reinado, para modelos mais informais. Esses

²⁴⁰ RUPPERT, Jacques; GOURGUET-BALLESTEROS, Pacale; et. all. **Le costume français**. 3ª ed. Flammarion, Paris, 2007. p. 140.

²⁴¹ RIBEIRO, Aileen. **Dress in eighteenth-century Europe** (1715 – 1789). B.T. Batsford, Londres, 1984. p. 17.

lembravam roupas de baixo e eram usados sobre os recém surgidos e elegantes aros em forma de cone (os *paniers*), podendo serem vistos nas pinturas de Antoine Watteau e de Jean François De Troy (1679 – 1752).

Ribeiro destaca também a importância do contexto histórico para as modificações na moda. Ressalta que o regente, apesar de ter recebido uma dívida nacional significativa, herdou também o sistema de governo profissional criado por Louis XIV, que, com ligeiras modificações, durou até a Revolução Francesa. A personalidade de Felipe d'Orleans é apontada como importante para compreender a mudança geral no gosto do período:

O regente era um homem, na frase de Saint-Simon, "que nasceu entediado", um tédio que, sem dúvida, o levou à autoindulgência que o matou em uma idade precoce, mas também levou a uma corte altamente culta, interessada em patrocinar o melhor do novo design e arte²⁴².

Esse governante refinado e patrono das artes era também um sedutor incorrigível e colecionador de amantes. Foi a partir desse momento que as mulheres, incluindo as suas muitas favoritas, iniciaram uma espécie de domínio feminino na corte, domínio que continuaria no reinado de Luís XV contribuindo para o desenvolvimento sofisticado das artes da moda. O deslocamento da corte de Versalhes para Paris é novamente ressaltado, a capital tornou-se a casa da sociedade e os salões estavam começando a divulgar novas ideias artísticas. Na moda, assim como na arte, no design de interiores e nas artes têxteis, predominaram as cores claras. Nas roupas, sedas flutuantes e a informalidade da *négligé* davam às mulheres um ar de indolência e sensualidade que se tornaram as diretrizes do novo comportamento.

A autora nos dá pistas do motivo pelo qual a moda feminina do período é mais comentada do que a masculina. Esta última evoluíra para um traje quase perfeito, que não tinha necessidade de variar no estilo para qualquer ocasião, mas poderiam se diferenciar – quanto à classe social, por exemplo - através da qualidade do tecido e do requinte da decoração. Em contrapartida:

A vestimenta feminina (no período moderno de maneira geral) era, ao mesmo tempo, muito menos internacional e muito mais complexa. A oportunidade para as mulheres viajarem era limitada a uma pequena fração das classes altas, e, embora tenha sido dito que o vestido francês era o ideal em que muitas mulheres miravam (e o vestido de

²⁴² Ibid., p. 20.

corte francês tornou-se universalmente adotado em todas as cortes) havia enormes diferenças no grau de consecução desta peça.²⁴³

Ela refere-se à diversidade dos trajes femininos que variavam de um país para o outro, sem esquecermos que, até dentro do mesmo país, poderiam existir variações regionais, bem como diferenças entre as classes. As diferenças eram menos evidentes no caso da moda masculina. Uma explicação para o motivo do traje dos homens ser mais simples e funcional enquanto o da mulher tornava-se cada vez mais complexo estaria ligada às limitações de suas funções como mãe e seu papel social secundário. Apesar disso, sabemos que houve um crescimento na importância da figura feminina durante o período. Um exemplo é a questão dos salões, comandados por mulheres que debatiam em igualdade com os homens sobre questões filosóficas e artísticas²⁴⁴. Aileen Ribeiro afirma que a mulher tinha a agradável tarefa de canalizar parte de sua criatividade e energia para “novas maneiras de vestir”, o que ajudaria a explicar o aumento da rapidez nas mudanças conforme o século avançava.

Existe uma variedade semântica na designação das peças do vestuário feminino do século XVIII que precisa ser esclarecida. A palavra mais usual para o vestido formal no início daquele século era "manto" ou "*manteau*", originando-se de um vestido tipo lingerie vagamente informal. Assim como a camisola do sexo masculino, o manto foi feito inspirado no quimono com formato em "T". Ele colocou em evidência as estampas de grandes padrões em seda então em voga. Os primeiros exemplos sobreviventes mostram amplas pregas costuradas nas costas, com botões discretamente fixados na parte lateral superior das saias, o que não impedia que arrastassem no chão²⁴⁵. Por volta de 1712, o manto perde a sua aparência negligente, e a cauda se torna mais elaborada na parte de trás. Apesar de não possuir barbatanas costuradas em sua estrutura, era usado sobre um espartilho com barbatanas e, com o tempo, foi se tornando mais cinturado. Foi amplamente aceito em muitas cortes europeias, exceto para ocasiões grandiosas.

Contudo, esse não foi o único vestido do início do século XVIII. Entre os modelos existentes, o que chamou mais a atenção dos artistas, por causadas suas linhas graciosas, foi o vestido “saco” ou “*sacque*”. Como o manto, ele começou como um lingerie informal. Um dos primeiros registros de sua utilização viria de Nuremberg, na Alemanha. Consistia em uma simples forma de quimono de linho branco com forro

²⁴³ Ibid., p. 32.

²⁴⁴ DARDIGNA, Anne-Marie Lugan. **Ces dames au salon**. Féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle. Odile Jacob: Paris, 2014.

²⁴⁵ RIBEIRO, op. cit., p. 34.

acolchoado, mas feito para cobrir inclusive a cabeça (uma espécie de capa longa com capuz). No princípio, o **vestido saco** começou a ser chamado de "*contouche*". Este termo veio provavelmente do polonês "*kontusz*" (originalmente do turco "*gontos*"). Era semelhante a um caftan - roupa com mangas amplas e suspensas, na forma de um cone - que caía do pescoço e tinha uma borda que podia ser colocada em cima da cabeça. Seu formato permitia esconder o aumento do ventre por qualquer razão. Tal circunstância, aliada a uma aparência descomplicada e graciosa, o tornou imediatamente popular. A cunhada de Luís XIV, em uma carta datada de 1721, afirmou que os "vestidos batantes" (assim chamados por causa de sua forma de sino) foram originalmente inventados pelas antigas amantes do rei, como a famosa Madame de Montespan (1640 – 1707), para esconder suas gravidezes. Se a informação é verdadeira ou não, é difícil precisar. No entanto, mesmo passada a moda do vestido saco, ele continuou sendo muito usado pelas grávidas²⁴⁶.

Durante a Regência, a maioria das damas da corte adotaram o vestido tipo saco. Apesar da exigência protocolar do uso do *grand habit* para ocasiões formais, ele quase nunca era usado. A descrição do vestido saco por Aliénor Ribeiro suscita um importante debate acerca da questão da prega Watteau. A autora inicia descrevendo as primeiras versões desse modelo, que tinham pregas soltas não pespontadas na frente ou atrás. Foi usado tanto com a frente costurada, logo abaixo da cintura, quanto completamente aberto na parte frontal, revelando a anágua:

Gradualmente, nos anos de 1730, as pregas nas costas tornaram-se mais formais e se definiram em duas pregas de caixa dupla, dando a queda controlada e graciosa tantas vezes referida erroneamente como uma "prega Watteau" (uma vez que o artista havia morrido em 1721), embora como o vestido mais elegante do período, foi pintado por um grande número de artistas²⁴⁷.

A historiadora esclarece uma diferença bastante tênue, que poderia passar despercebida ao observador leigo. Os vestidos sacos representados na obra de Watteau possuem pregas nas costas que, no entanto, não caem de maneira uniforme até o solo. Elas se confundem com o vestido e se juntam à saia na altura dos quadris. (imagem 29) Na década seguinte, essas pregas que partem do ombro tornam-se quase uma capa solta, presa no ombro do vestido e depois livre, caindo uniformemente até o chão (imagem 30). A fim de evitar a confusão, a historiografia da moda francesa chama de vestido

²⁴⁶ Ibid., p. 36.

²⁴⁷ Ibid., p. 36.

Watteau, ou vestido a pregas Watteau, o primeiro modelo descrito que coincide com os que aparecem na obra do artista. Por esse motivo, Ribeiro alerta sobre o erro comum de atribuir o mesmo nome aos modelos da década seguinte. Ela apresenta um desenho de Watteau intitulado “*Estudos para vestido feminino*” (imagem 31), muito semelhante a várias gravuras que aparecem no conjunto das *Figuras de diferentes caracteres*, com a seguinte legenda: “Nenhum outro artista foi tão bem-sucedido em capturar o refinamento e elegância da graça flutuante do vestido saco”²⁴⁸.

Enfim, o vestido saco é o mesmo “robe volante”, termo usado na França, que posteriormente foi rebatizado de vestido a pregas Watteau. Ao que tudo indica, somente a partir do século XIX aparece o termo “vestido à Watteau”. Na célebre compilação sobre a história da indumentária de Auguste Racinet, de 1888, o termo já aparece²⁴⁹. Lembremos que, pouco tempo antes, a figura de Antoine Watteau fora reabilitada por Edmond Goncourt em sua obra sobre a arte francesa do século XVIII, de 1874/75 (conforme apontado no item 1.1.2).

O movimento fluido e cadenciado tão perceptível nas versões *negligée* iniciais do vestido saco, paradoxalmente, atraiu censura. Considerou-se que a frouxidão da forma escondia uma multidão de pecados e, ao mesmo tempo, o traje declarava sua origem em uma peça de vestuário adequada para a intimidade do quarto. O teatrólogo Pierre de Marivaux (1688 – 1763) escreveu em sua peça, *O Espectador Francês*, nos anos de 1720, que esses vestidos tipo lingerie eram “como um equivalente honesto de nudez ... até mesmo uma abjuração simulada de coquetismo”²⁵⁰.

Ao se espalhar pela Europa, o vestido saco recebeu o nome de vestido à francesa. Por outro lado, o vestido preso à cintura decorrente do manto tornou-se conhecido, na segunda metade do século, como vestido à inglesa. Uma das versões mais populares do vestido saco foi a “*andrienne*” ou “*adrienne*” (nomeado após a célebre performance, em 1703, da peça de Terêncio, uma comédia popular, *Andria*, na qual a atriz Marie Dancourt apareceu neste tipo de vestido informal)²⁵¹. Podemos notar, assim, que não apenas Watteau fazia associações entre figurinos teatrais e trajes da moda em suas obras, como isso acontecia na criação dos próprios trajes.

A ideia de apresentar personagens usando disfarces é comum não somente nas obras de Watteau, mas também no teatro da época. A noção de que o traje podia

²⁴⁸ RIBEIRO, op. cit., p. 35.

²⁴⁹ RACINET, Auguste. **The complete costume history**. Taschen: Colônia, Alemanha, 2006, p. 386.

²⁵⁰ RIBEIRO, op. cit., p. 36.

²⁵¹ BOUCHER, op. cit., p. 263 e RIBEIRO, op. cit., p. 36.

transformar a personalidade e a aparência era corrente no período. Além disso, o traje era muito importante para expressar literalmente a nova roupagem do tema pastoral. A encenação fazia parte de um jogo social que se expressava nas manifestações artísticas de forma geral e, principalmente, nas vestimentas. Essas últimas ajudavam a desempenhar papéis sociais²⁵².

No texto sobre as duas telas de Botticelli, Warburg refere-se à maneira como o artista renascentista representou o traje de uma das três graças na tela *A Primavera* (imagem 32):

Que o vestido sem cinta e transparente fosse considerado pelo pintor como característica indispensável infere-se do traje da Graça que se encontra mais à esquerda: embora os motivos de pregas só possam surgir sobre a coxa direita por meio de um cordão, nada se vê na cintura, pelo que falta uma razão visível para a posição do vestido²⁵³.

Neste trecho, o autor analisa a importância de uma cintura não marcada como sinal de sensualidade, assim como a indispensável presença das pregas no vestido, mesmo que preso por cordões imaginários. É possível estabelecer um paralelo com o vestido sacó e com as pregas Watteau. Essa peça do vestuário também não marcava a cintura a princípio, e a indefinição da mesma é ainda mais evidente quando a mulher estava de costas, como na maioria das figuras retratadas por Watteau. É também nas costas que se encontram as pregas, motivo pelo qual acreditamos que a amplidão da cintura aliada às pregas davam, a este traje, uma sensação de liberdade e uma impressão de sensualidade.

A relação entre as obras de Antoine Watteau e a moda é frequentemente mencionada nos trabalhos que abordam sua produção. Contudo, a questão ainda não recebeu uma análise específica e aprofundada. Alinhado com a ideia da importância do instante, tão presente na pintura do século XVIII²⁵⁴, o artista procurava captar a impressão fugaz, a expressão dos rostos e o efeito dos tecidos. Em torno de 1707, ele participou da redecoreação do Palácio La Muette, próximo de Paris, onde pintou uma série de *dessus de porte* e áreas murais ao estilo *chinoiserie*. Apesar de suas figuras usarem trajes chineses, os rostos têm feições ocidentais; as poses oferecem variações da moda francesa e remetem às *Figuras de moda* que ele produziu. Não é à toa que, no mesmo período em que o artista se dedicou à decoração, também desenhava gravuras de

²⁵² CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. Classe, Gênero e Identidade das Roupas. São Paulo: SENAC, 2006.

²⁵³ WARBURG, op. cit., 2012, p. 45.

²⁵⁴ PIFANO, op. cit., p. 401.

moda. Tanto as figuras de moda como a decoração, por sinal, estariam englobadas sob a designação de *arts decoratifs*, ou seja, tudo que serve para adornar ambientes ou pessoas.

As associações entre as figuras que aparecem nos quadros de Watteau e as das ilustrações de moda não cessam. Mesmo no grupo de obras composto por cenas militares, é possível encontrar uma diferente gama de figuras que serão típicas nas *fêtes galantes*: há mulheres de pé, sentadas e também deitadas, em muitas poses surpreendentemente descontraídas. A figura de costas da senhora de amarelo do quadro *O Descanso* (imagem 33) corresponde a um motivo habitual na arte gráfica de moda impressa, que o artista desenvolvera nas suas *Figuras de moda*²⁵⁵.

Sabemos que existem inúmeras figuras que aparecem de costas nos quadros de Watteau, usando vestidos plissados. Em suas obras, “as pregas na roupa se tornam a expressão fisionômica individual”²⁵⁶. Significa que, mais do que definir a qual grupo o personagem pertence, detalhes como as pregas do tecido substituem a expressão facial e individualizam a figura. A famosa capa feminina, que caía dos ombros em pregas e era aberta à frente, chegou a se popularizar como “pregas Watteau” ou “vestido Watteau”, tamanha a sua recorrência nas obras do artista. A peça, na realidade, chamava-se “*contouche*”, e tornou-se moda no período da Regência. Era tida como uma vestimenta mais descontraída. Apesar disso, há indicações de que não era tão fácil vesti-la:

Para as senhoras conseguirem fazer balancear a armação das saias e a “*contouche*” usada por cima de forma solta a possibilitar o vislumbre de encantos físicos ocultos, tinham de dominar uma forma peculiar de andar, que não terá sido nada fácil de aprender²⁵⁷.

Percebemos, assim, que a roupa modula os movimentos – exigindo, nesse caso, até mesmo uma forma de andar específica. Também existe uma diversidade no uso dos termos para classificar as roupas. Aqui a parte do vestido que vem solta a partir dos ombros é chamada de “*contouche*”, enquanto que, anteriormente, essa palavra foi associada ao vestido como um todo.

Distinções no vestir, inevitavelmente, foram de grande importância no sistema absolutista do século XVII e XVIII na França, o qual estava baseado em uma ordem rigorosa da sociedade, dando destaque para a aparência exterior. Por conseguinte, Luís XIV tomou-se de grande interesse pela moda, que era usada como um meio de indicar o

²⁵⁵ LAUTERBACH, op. cit., p. 32.

²⁵⁶ Ibid., p. 68.

²⁵⁷ Ibid., p. 68.

status dentro da hierarquia da corte. Em 1664, ele publicou um decreto declarando que casacos e coletes com bordados de ouro e prata poderiam ser usados apenas por um círculo seletivo, a princípio limitado a doze pessoas, e mais tarde alargado para 40. Foi fácil controlar os códigos de vestimenta dessa natureza após 1682, quando o rei tinha reunido toda a aristocracia em torno dele em Versalhes. Qualquer pessoa na corte precisava demonstrar sua posição, usando roupas magníficas, mesmo que não pudesse pagar por elas. A etiqueta foi de importância central, e isso incluía detalhes das roupas²⁵⁸.

Mudanças na moda eram muito onerosas para os cortesãos. Contudo, elas geravam lucros para a indústria artesanal. As pressões sociais sobre os cortesãos para apresentar uma aparência refinada, mesmo que não refletisse o seu valor genuíno, ajudou a dar origem ao prazer estético, mas rendeu duras críticas.

A maneira pela qual as classes superiores de Paris desejavam ser vistas no final do reinado do Rei Sol e durante a Regência é ilustrada pelo trabalho de alguns dos principais retratistas do período, como Hyacinthe Rigaud (1659 – 1743) e Nicolas de Largillière (1656 – 1746), bem como uma série de outros pintores tão hábeis quanto estes. As roupas reais que os retratados usavam pareciam insuficientes para expressar a grandeza necessária. O fundo era teatralmente exagerado e preenchido com grandes volumes de tecido drapeado, formando pregas dramáticas e produzindo efeito de luz intermitente, como se, por alguma razão inexplicável, ventos poderosos balançassem as cortinas. O excelente brilho das pinceladas e o uso da coloração eram necessários para dar a ilusão de grandiosidade ou, pelo menos, alguma aparência de credibilidade artística.

Comparado à magnificência destes retratos, Watteau apresentava um olhar bastante modesto, apesar de representar roupas requintadas. Seus modelos parecem, acima de tudo, mais naturais. Podem ser pintores, atores ou membros da classe média, pessoas que obviamente gostam de usar roupas finas, mas aparentam estarem cientes da distinção entre aparência exterior e os valores reais. Quase nenhum dos homens utiliza perucas. Essa última observação é bastante relevante, pois a peruca foi muito comum durante o século XVIII, para os homens da corte e mesmo para o homem de respeito em todas as ocasiões formais e sociais. A ausência em muitas de suas representações da

²⁵⁸ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 76.

peruca masculina nos dá pistas do teor de interpretação pessoal do mundo e da sociedade que o cercam contida em suas imagens.

O encanto das cabeças das mulheres é dado por penteados simples, por exemplo, com o cabelo preso no alto da cabeça em uma linha que ecoa as dobras do vestido volumoso e direciona a atenção para a nuca e um pescoço bonito. Nesse caso, Watteau estaria mais afinado com a tendência do início do século XVIII, combinando o vestido saco com coques simples adornados por pequenos anéis naturais do cabelo próximo as têmporas e na nuca. Em suas representações, é incomum alguém ser identificado como um nobre por uma espada, e as joias não são importantes²⁵⁹.

Esse item pretendeu estabelecer a aproximação entre a obra de Antoine Watteau e a moda. Escolhemos, como ponto de partida, o uso do termo “vestido de Watteau”, que confirma a aproximação evidente entre a obra desse artista e o universo das vestimentas. Podemos localizar temporalmente a qual traje essa expressão se refere, apesar do mesmo só ter sido agregado ao nome do pintor no século seguinte. Mesmo que Watteau não tenha sido o criador deste vestido, ele o eternizou em representações que permaneceram na memória coletiva no que se refere à moda feminina do início do século XVIII.

²⁵⁹ Ibid., p. 79.

2 A MODA NAS FIGURAS DE DIFERENTES CARACTERES

No primeiro capítulo, apresentamos um panorama geral da obra de Antoine Watteau e introduzimos sua relação com a moda. No presente capítulo, entraremos mais profundamente no conjunto de imagens que compõem a fonte principal dessa pesquisa, traçando o histórico do surgimento das *Figuras de Diferentes Caracteres*. Além disso, apontaremos a importância deste conjunto de gravuras para a história da arte e da imprensa ilustrada.

É oportuno ressaltar a importância dos desenhos do artista, que motivaram sua reprodução num livro de gravuras em água-forte executadas pelos maiores gravuristas e artistas da época. Assim, reinterpretar Watteau foi a escola para muitos artistas que se destacaram ao longo do século XVIII. A fim de melhor compreender a transposição dos desenhos para gravuras, é preciso conhecer mais sobre as técnicas empregadas para tanto.

Como não poderia deixar de ser, começaremos a traçar os principais temas recorrentes nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. A partir disso, destacaremos a importância dos figurinos teatrais e das *fêtes galantes* criadas pelo artista, sempre buscando a relação com o universo das vestimentas e da tradição das gravuras de moda na França.

2.1 PERPETUAR WATTEAU: *FIGURAS DE DIFERENTES CARACTERES* E O *RECUEIL JULLIENNE*.

Nesse item, aprofundaremos o histórico da principal fonte em análise na presente pesquisa, as *Figuras de Diferentes Caracteres*, que fazem parte do chamado *Recueil Jullienne*. Quais são as origens e a relevância dessa publicação para a história da arte e da imprensa ilustrada? Um *recueil* nada mais é do que a compilação das obras de um determinado artista. A coletânea de imagens em questão foi uma das primeiras e mais importantes obras do gênero.

O idealizador desse projeto foi Jean de Jullienne, amigo íntimo de Antoine Watteau. Ele estimulou ainda mais o interesse pelas obras do artista ao compilar suas composições nessa extensa obra. Ainda quando o pintor era vivo, mandou fazer reproduções de algumas de suas telas. Após a morte do amigo, Jullienne encomendou,

de maneira sistemática, gravuras de grandes dimensões, tomando por base desenhos e pinturas do artista. Em 1726 e 1728, foram publicados dois grandes livros com o título *Figures de Différents Caractères*, os quais somavam um total de 351 gravuras segundo desenhos selecionados. Em 1735, com o título *L'Oeuvre d'Antoine Watteau*, outras 271 gravuras foram publicadas, dessa vez segundo quadros.

Todos os pesquisadores que se dedicam à análise dos quadros de Watteau, obrigatoriamente recorrem ao *Recueil Jullienne*, porque lá não apenas estão as muitas obras hoje perdidas do artista, como também é possível verificar os pormenores daquelas ainda existentes, não mais visíveis a olho nu devido ao mau estado de conservação de algumas pinturas. Isso ocorre devido ao fato do artista diluir muito a tinta, resultando em desgaste da cor e em rachaduras que são um desafio aos restauradores. Além disso, praticamente todos os títulos dos quadros foram dados por essa publicação. Tratam-se, portanto, de formulações póstumas, se bem que contemporâneas, assim como os versos que comentam muitos deles.

Durante a vida de Watteau, parte dos seus quadros foram reproduzidos por gravuristas como Sirois, Thomassin filhos e outros. Logo após a sua morte, Jullienne quis honrar dignamente a sua memória. O colecionador considerava que “as peças mais pequenas que ele produziu são preciosas e não podem ser pesquisadas sem muito cuidado.” É por esse motivo que Jullienne decide gravar os desenhos que havia herdado, usando folhas “tiradas dos mais belos gabinetes de Paris”. As *Figuras de Diferentes Caracteres* constituem, ainda hoje, um precioso instrumento de trabalho para os pesquisadores²⁶⁰.

Entender a real dimensão do *Recueil Jullienne* só é possível se analisarmos mais a fundo a vida de seu idealizador e a sua relação com Watteau. Quem foi esse homem que empreendeu o feito de legar para a posteridade os quadros e desenhos do amigo e artista em forma de gravuras? Quando o pintor morreu, Jullienne estava casado há um ano; sua mulher lhe trouxe um dote medíocre. Ele era sócio de seu tio François e dirigia duas manufaturas localizadas nos Gobelins, mas os primos Jean-Baptiste e Claude Glucq conservaram interesse pelos estabelecimentos. Os tios tornaram-se diretores da manufatura real de tecidos finos e de tinturas. Jullienne era filho de um comerciante de tecidos. Foi a tintura vermelha escarlata que fez a fortuna de sua família²⁶¹. Qualificado como um “burguês” em seu contrato de casamento, casa-se com uma moça da nobreza.

²⁶⁰ TEMPERINI, Renaud. **Watteau**. Gallimard, Paris, 2002, p. 10.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 29.

Sobe de posto na manufatura dos tios, torna-se negociante e ganha a cruz e o cordão de Saint-Michel, o que lhe dá acesso ao círculo do rei²⁶².

A prodigiosa coleção de arte que montou não foi fruto de nenhuma herança. Trata-se de um gosto pessoal, o qual foi desenvolvido assim que passou a ter os recursos necessários, adquirindo a própria coleção. Ela pode ser comparada à coleção de nobres importantes do mesmo período, como Crozat, Verrüe ou Choiseul²⁶³. Jean de Jullienne foi, portanto, um colecionador de arte ao melhor estilo do século XVIII. Sua coleção colocava em relação obras antigas e de artistas do seu tempo. Quaisquer que fossem as suas motivações pessoais, acabou criando um rótulo de educador do olhar e contribuiu mais do que certos artistas para definir alguns dos critérios estéticos da produção de então²⁶⁴. A maior obra que realizou, decisiva para deixar o seu nome na posteridade, foram as gravuras realizadas a partir das obras de Watteau. Segundo Tillerot:

A difusão gravada da coleção dá lugar no século XVII aos “recueils” que tomam como tema a própria coleção. Seu objetivo não reside no desejo de perenizar sua coleção, e provavelmente não foi apenas pela obra gravada de Watteau que ele foi recebido na Academia. Jullienne construiu um renome único no século XVIII²⁶⁵.

No seio dessa coleção, a obra de Watteau tem um espaço singular que faz de Jullienne não apenas um amigo, mas um especialista nas obras do artista e um de seus biógrafos. Em sua coleção, ele contabiliza quarenta quadros e mais de 450 desenhos do amigo²⁶⁶. Esse número elevado de desenhos foram legados a ele pelo próprio Watteau ou adquiridos sem grandes despesas. Assim, sem muitos riscos, pôde iniciar o processo de reprodução dos mesmos. Para esta empreitada, tinha a intenção de pedir a colaboração de gravuristas amadores, como o Conde de Caylus e seu primo Montullé, mas as dificuldades surgiram. Jullienne precisava dar recursos aos profissionais, e a questão dos gastos tornou-se algo a ser considerado²⁶⁷.

A publicação das gravuras leva, atualmente, o nome de *Recueil Jullienne*. No século XVIII, elas eram divididas em duas partes, como dito anteriormente: *Figures de*

²⁶²Ibid., p. 30.

²⁶³SAHUT, Marie-Catherine et RAYMOND, Florance. **Antoine Watteau et l'art de l'estampe**. Musée du Louvre Éditions. Paris, 2010, p. 30.

²⁶⁴TILLEROT, Isabelle. **Jean de Jullienne et les collectionneurs de son temps: un regard singulier sur le tableau**. Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme. Paris, 2011, p. 16.

²⁶⁵Ibid., p. 273.

²⁶⁶SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 30.

²⁶⁷DACIER, Émile et VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle**. Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921, 4 v., v. 1, p. 232.

Différents Caractères e l'Oeuvre Gravé. Cada uma delas era constituída de dois tomos. A primeira versão conjunta, contendo os quatro tomos, foi entregue pelo próprio Jullienne à Academia. É considerado um dos primeiros catálogos completos acompanhado de ilustrações sobre a obra de um único artista em toda a história da arte²⁶⁸.

Apesar de não constar seu nome na página do título (imagem 34), Jullienne é o instigador e o patrocinador dos dois primeiros volumes que compõe as *Figures de différents caractères*, publicados respectivamente em novembro de 1726 e fevereiro de 1728. As gravuras são todas, salvo uma, numeradas de forma contínua do primeiro ao segundo tomo. O primeiro volume compreende 132 pranchas, enquanto que o segundo possui 219. Jullienne assina o texto intitulado *l'Abrégé de la vie d'Antoine Watteau* (Breviário da vida de Antoine Watteau, texto já comentado no primeiro capítulo), localizado logo depois da folha do título do primeiro tomo.

As *Figures* expressam uma tentativa de dar ampla noção da obra de Watteau. A maioria dos desenhos foi reproduzida por grandes mestres. A intervenção maior de Jullienne refere-se à articulação dos desenhos e das gravuras, pois um único desenho pode dar lugar a inúmeras gravuras. Cada um dos motivos foi confiado a um só gravador ou foi gravado conjuntamente por François Boucher e Laurent Cars. Recaiu sobre o idealizador do projeto a decisão de extrair não somente as figuras das paisagens, mas também de isolá-las quando a mesma folha reunisse várias figuras. As gravuras com o monograma “J” foram executadas por ele²⁶⁹, correspondendo às pranchas de números 91, 97, 167 e 272 (imagem 35, 36, 37 e 38).

A composição do primeiro volume é mais precisa, alternando grupos de gravuras que ocupam a página inteira e outras com duas ou quatro figuras por página. A publicação combina bem os desenhos ditos de apresentação, isolados sobre a folha, com os desenhos de estudo, reagrupados em pares de dois ou quatro. Chama atenção o quanto as paisagens se beneficiam de uma impressão de página inteira. Sobre as figuras que ocupam uma mesma página, existe certa polêmica entre aqueles que analisam a obra. Para parte dos estudiosos, elas possuem algum tipo de correspondência, enquanto outros acreditam que estão unidas ao acaso. Um exemplo do primeiro posicionamento é o de Tillerot:

²⁶⁸ TEMPERINI, op. cit., p. 10.

²⁶⁹ TILLEROT, op. cit., p. 275.

A escolha das gravuras reunidas em uma mesma página depende da semelhança dos modelos, do movimento dos personagens ou da inclinação dos rostos. Os desenhos na mesma página muitas vezes se correspondem, de maneira que os gestos e as silhuetas das figuras se completam, e seus olhares se cruzam²⁷⁰.

Nem sempre é possível perceber uma relação muito próxima entre as figuras da mesma página, e ainda mais curiosa é a ordem geral em que as figuras se sucedem, parecendo carecer completamente de um tema norteador. Sobre tal questão, a conservadora do Museu do Louvre, Marie Catherine Sahut, concorda que não parece existir um agrupamento temático específico das gravuras. As *Figuras de Diferentes Caracteres* consistem em uma coleção de pranchas variadas, sem correlação iconográfica aparente. É possível afirmar, sem dúvida, que a disponibilidade dos desenhos e o ritmo de produção dos gravuristas influenciaram a disposição das mesmas. Longe de se satisfazer com uma simples justaposição de motivos independentes, Jullienne toma parte na escolha das gravuras, notadamente aquelas que são reunidas numa mesma página. O conhecimento dos modelos, a posição dos personagens e a ressonância das figuras entre elas mostram uma vontade de organizar a página.

Na maioria dos casos, o idealizador opta pela ausência de fundo ou de paisagem, destacando, assim, as figuras, seus movimentos, seus pormenores, seus trajés. Tal decisão aproxima as gravuras dos cadernos de croquis do pintor. A ideia era criar um livro de modelos para outros artistas. Alguns autores defendem que a execução dos tomos posteriores, chamados *L'Oeuvre de Watteau*, teria sido mais rigorosa. Esses dois últimos tomos são reproduções das pinturas do artista²⁷¹.

Em raro estado de conservação, os quatro volumes da obra gravada de Antoine Watteau vieram enriquecer as coleções do Museu do Louvre em 1935. Encontram-se precisamente dentro da coleção do Barão Edmond de Rothschild, nos acervos do museu. Tivemos a oportunidade de acessar essa reserva técnica, bem como recebemos a autorização para fotografar pessoalmente parte dos primeiros tomos, que correspondem às *Figuras de Diferentes Caracteres* utilizadas na análise da proposta da presente pesquisa. Elas apresentam a concepção particular que o artista tinha das artes gráficas, tratando-as como um espaço de experimentação e como momentos de puro deleite²⁷². No ano de 2010, o Museu do Louvre promoveu uma exposição intitulada *Antoine Watteau et l'art de l'estampe*, que foi a terceira feita a partir do acervo da referida

²⁷⁰Ibid., p. 276.

²⁷¹ DACIER; VUFLART, op. cit., p. 278.

²⁷² SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 8.

coleção, dedicada à gravura e à história do livro ilustrado. Mais do que a história das artes gráficas, *O Recueil Jullienne* ajuda a contar a própria história da imprensa ilustrada.

O *Recueil Jullienne* é considerado um dos grandes monumentos das artes gráficas ocidentais. Seus quatro volumes contêm mais de 600 pranchas. A obra é um triunfo da gravura livre, que associa a água-forte e o buril e cobre uma boa parte da produção do artista, primeiro os desenhos (*Figuras de diferentes caracteres*), e depois as pinturas e os ornamentos (*Obra gravada*), existindo graças à iniciativa do rico negociante de tintas, amigo de Watteau e gravurista amador que, durante 12 anos (1723 – 1735), resolveu levar a termo uma das mais importantes empreitadas privadas de gravuras do século XVIII²⁷³. Esta obra é bem conhecida pelos historiadores da arte, mas poucas pessoas tiveram a oportunidade de consultá-la²⁷⁴. É o problema enfrentado por todos os grandes livros de gravuras, difíceis de conservar e de manipular. O exemplar consultado nos acervos do Museu do Louvre é o mais belo existente em termos de qualidade de impressão e de raridade.

A *Obra Gravada* foi beneficiada pelo catálogo de Émile Dacier e Albert Vuafart publicado em 1922, ao qual conseguimos acesso na seção de livros raros da biblioteca do INHA (Instituto Nacional de História da Arte, em Paris), tendo sido colhidas informações relevantes para a presente pesquisa. Enquanto isso, as *Figuras de Diferentes Caracteres* foram objeto de alguns estudos pertinentes, mas não exaustivos²⁷⁵. É graças ao *Recueil Jullienne*, o qual é, antes de tudo, um catálogo completo da obra do artista, que se desenvolveu a crítica sobre sua arte. Ele é, ainda hoje em dia, de incomparável utilidade para o conhecimento do trabalho de Watteau.

Logo após a morte do artista, Jullienne colocou em ação seu plano de publicar a obra completa dele. O pintor legara seus desenhos a quatro amigos mais queridos. Desses, só restavam três, pois Nicolas Hénin morrera em 1724. Gersaint ficou pobre. O padre Harenger não tinha condições de empreender sozinho. A sorte favorecia Jean de Julienne, estimulando os seus gostos de colecionador. Restava-lhe cumprir a promessa feita em memória do amigo falecido, “e esta promessa, ele a cumpriu da maneira mais inteligente e magnífica”²⁷⁶.

²⁷³Ibid., p. 8.

²⁷⁴Ibid., p. 8. É um privilégio de ter sido uma das pesquisadoras a poder acessar uma cópia original.

²⁷⁵SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 13. As autoras citam as seguintes pesquisas: P. Jean-Richard, 1978; M. Roland Michel, 1987; P. Rosemberg e L. A. Prat., 1996.

²⁷⁶DACIER; VUFLART, op. cit., p. 126.

Em novembro de 1726, aparece o primeiro tomo das *Figuras de Diferentes Caracteres* com 132 pranchas de estampas gravadas a partir de desenhos de Watteau. O segundo volume, apresentando 219 pranchas, é logo colocado à venda, em fevereiro de 1728, por Jean Audran e François Chereau. Em seguida, surgem outros dois tomos – a *Obra Gravada*, consagrada aos quadros. A publicação foi uma exceção no mercado editorial da época e ainda surpreende por sua qualidade gráfica.

A inspiração para tal feito pode ter surgido num *recueil* de estampas que Pierre Crozat mandara gravar em 1720. As gravuras desta obra eram acompanhadas de notas históricas e descritivas a partir dos mais belos quadros e desenhos do Gabinete do Rei, da coleção do Duque d’Orleans e de sua própria. Contudo, o projeto ficara inacabado, pois uma publicação desse tipo não era uma tarefa fácil, mesmo possuindo os recursos financeiros necessários.

Foi nos Gobelins, onde viveu e trabalhou, que Jullienne deu corpo a seu projeto. Este estabelecimento mítico da manufatura de tapeçaria tornou-se um centro de pesquisas e de criação muito ativo depois da reabertura dos ateliers, ocorrida em 1699. Os artistas se instalaram lá. Uma escola de pintura se desenvolveu, assim como os ateliers de gravuristas. O ambiente não poderia ser mais propício para a execução desse empreendimento, uma vez que, em tal ambiente, Julienne podia observar os métodos de trabalho, conhecer as corporações e estar próximo da criação e da emulação artística. Ele era amigo dos artistas e gravador nas horas vagas, tendo realizado muitas estampas para as *Figuras de Diferentes Caracteres* (cerca de vinte)²⁷⁷.

Colaboraram na venda dos livros dois gravadores do rei, que eram também comerciantes: Jean Audran, “em seu hotel real dos Gobelins”, e François Chereau, estabelecido na rua Saint-Jacques, ao décimo pilar de ouro. Essa aventura editorial não levou seu idealizador à ruína financeira. Mesmo que ele não tenha economizado na qualidade da publicação, tais como tipo do papel, materiais empregados e mão de obra, entre outros elementos²⁷⁸. O lançamento ao público ocorreu em novembro de 1726, e o jornal *Mercure de France* anuncia a venda das *Figuras de Diferentes Caracteres*:

Aqui está uma grande obra que os curiosos em pintura e em gravura esperam com muita impaciência. Temos todos os motivos para crer que eles serão extremamente satisfeitos pelo cuidado e pela habilidade dos gravuristas que conservaram, em toda parte, o espírito, o fogo, a sutileza e a elegância dos desenhos, dos ares das cabeças, e esse não

²⁷⁷ SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 36.

²⁷⁸ *Idem*, p. 38.

sei o quê de galante, de vivo e de verdadeiro que toca tão agradavelmente as pessoas de gosto e que caracteriza as obras do célebre Watteau, que se estima e se pesquisa cada vez mais com grande avidez. Que dúvida que esta compilação será infinitamente agradável ao público, que, por uma soma módica, poderá satisfazer sua curiosidade em relação aos originais e possuir as mais belas obras desse hábil mestre²⁷⁹.

A reportagem acima revela o caráter comercial da publicação e as formas de estimular o interesse do público pela mesma. Ela destaca a fidelidade dos gravuristas aos desenhos originais que os inspiraram, descrevendo características positivas da obra. Tratava-se do primeiro tomo da publicação. Um segundo seria anunciado em agosto de 1727 e publicado em fevereiro de 1728. O primeiro tomo é composto por: folha do título; o Breviário da Vida de Antoine Watteau, escrito por Jean de Jullienne; O Prefácio; O epitáfio de Watteau em latim, escrito pelo Padre Claude-François Fraguier, da Academia francesa; o Epitáfio traduzido em versos para o francês, tradução atribuída por Moreri à Bernard de La Monnoye, também da Academia francesa e, finalmente, o retrato do artista gravado por Boucher (imagem 5). O segundo tomo compreende: a folha de título; a Advertência, gravada por F. Baillieul; um frontispício, desenhado e gravado por Boucher, representando um retrato-medalhão de Watteau (imagem 39) rodeado por cupidos e coroado pelas Graças. Jullienne relatou, no prefácio do primeiro volume, o novo gosto pelos desenhos do artista:

Eles são graciosos e tão ligados ao espírito do autor que podemos dizer que são inimitáveis. Cada figura sai de sua mão com uma característica tão verdadeira e tão natural que ela sozinha pode preencher e satisfazer a atenção, não precisa estar apoiada por uma composição de um grande tema²⁸⁰.

Ao descrever dessa maneira sua obra gráfica, o autor se adiantou às críticas futuras de que os desenhos de Watteau não possuíam temas grandiosos. Ele exprime uma inclinação nova pelo desenho contemporâneo, consciente, assim, de oferecer ao mercado da gravura a substância medular, ou seja, o substrato que fez o renome de Watteau. Até aquele momento, era comum publicar gravuras a partir de quadros. Porém, tal procedimento não era comum a partir de desenhos. Jullienne qualificou os estudos do amigo artista como inimitáveis. Sua empresa editorial visava a atender a curiosidade das “pessoas de gosto”, amadores e *connaisseurs* que, “na falta dos originais”, poderiam apreciar as obras do artista. Com tal objetivo, as *Figuras de Diferentes Caracteres*

²⁷⁹ DACIER; VUFLART, op. cit., v. 2, p. 04.

²⁸⁰ JULLIENNE, op. cit., v. 1, p. 02.

tornaram-se conhecidas como um substituto e um reagrupamento dos desenhos autênticos do artista, que aparecem conservados no portfólio de colecionadores privados²⁸¹. Seus dois tomos apresentam um conteúdo numérico inegável. O título completo do primeiro volume é:

Figuras de Diferentes Caracteres de Paisagens e de Estudos, desenhado a partir da natureza por Antoine Watteau, pintor do rei em sua Academia Real de Pintura e Escultura, gravado à água-forte pelos mais hábeis pintores e gravuristas do tempo, realizadas nos mais belos gabinetes de Paris. Tomo Primeiro. Em Paris, por Audran, Gravador do Rei em seu Hotel Real dos Gobelins, e por F. Chereau, gravador do Rei, rua Saint-Jacques, ao décimo pilar de ouro²⁸².

Este primeiro volume apresentava um formato considerado pequeno no período, com encadernação do tipo brochura. O segundo foi igualmente anunciado no *Mercure de France* na mesma data e pelo mesmo preço do primeiro, 48 livres (moeda corrente da época). O título era igual ao primeiro, indicando apenas ser o tomo segundo e último. A publicação contou com uma equipe de 15 gravuristas, tanto amadores como profissionais, entre os quais estavam Jean Audran, Desplaces, Dupuis, Cochin pai, Caylus, Benoît Audran e François Boucher. Todas as gravuras foram numeradas embaixo à direita segundo a mesma grafia, à exceção de uma, localizada entre as pranchas 269 e 270. A organização das páginas apresentou diferenças, porque as gravuras podem estar dispostas a razão de uma, de duas ou de quatro por prancha. Por este motivo, o segundo volume, que contém 87 pranchas a mais que o primeiro, não possui mais de dezesseis páginas suplementares.

Ele é anunciado por Jullienne como “muito mais amplo e mais picante que o primeiro”. Interessante refletir sobre o que ele quis dizer com o adjetivo “picante”: seria o conteúdo das imagens do primeiro volume em relação ao segundo? Ou apenas uma maneira de criar curiosidade no público e, assim, incentivar a venda? Segundo Raymond, existe uma diferença inegável entre os dois volumes, pois o primeiro deles teria sido pensado como uma maneira de atizar o público por ser particularmente sedutor²⁸³. Ao observarmos pessoalmente os dois volumes de maneira comparativa, também ficamos com a impressão de que o primeiro continha gravuras mais ricas do ponto de vista artístico, chamando mais atenção no aspecto visual.

²⁸¹ SAHUT, op. cit., p. 41.

²⁸² JULLIENNE, op. cit., v. 1, folha de rosto.

²⁸³ SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 48.

A diferença das gravuras entre si e de um tomo para outro se deve ao fato de existir uma organização do trabalho em atelier. Dos quinze gravuristas envolvidos, apenas dez se comprometeram, ao colocarem o nome nas estampas realizadas. Os dois principais gravuristas foram Jean Audran, o chefe da equipe, com 115 gravuras, e François Boucher, a quem se confiou, aos vinte anos apenas, perto de 116 gravuras, além do frontispício dos dois volumes. Atribui-se à Audran a autoria das pequenas figuras. Por sua vez, Boucher teria sido responsável pelas figuras monumentais, entre elas a representação de *Orientais* e *Savoyards*, onde se pode perceber o futuro grande pintor. À respeito da habilidade desse artista em executar gravuras, a frase de Jean Pierre Mariette, citado por Sahut, ajuda a elucidar o motivo pelo qual foi um dos mais importantes colaboradores do *Recueil Jullienne*: “Boucher foi muito brincalhão, e a gravura não foi para ele senão um jogo.”²⁸⁴

O contato precoce com a obra de Watteau contribuiu sobremaneira na formação de Boucher. Jullienne, que estava à procura de novos talentos, teve a sorte de encontrá-lo. Era um artista que se encaixava com perfeição no trabalho que lhe seria confiado. Assim, Boucher começa na arte da gravura e, no atelier de Laurent Cars, ele inicia a gravação dos desenhos a partir de Watteau. O início traz satisfação ao contratante, que lhe confiaria a reprodução de mais de 100 composições das *Figuras de Diferentes Caracteres*. O artista dedicava boa parte de seu tempo a este trabalho, que executava de maneira rápida. Mais tarde, quando o comerciante resolveu reproduzir os quadros, Boucher não seria esquecido²⁸⁵.

No prefácio ao primeiro tomo das *Figuras de Diferentes Caracteres*, Jullienne elaborou um texto defendendo a importância de gravar os desenhos do artista, em uma época em que não era muito comum encontrar publicações desse tipo:

Em geral as pessoas não consideram prudente gravar os estudos dos pintores: a maior parte desses desenhos são feitos com muita rapidez e ficam inacabados. Eles não passam de figuras quase sempre isoladas e imperfeitas, e sua relação com a história, da qual faz parte, é responsável frequentemente por seu grande mérito (...)²⁸⁶

É interessante notar que ele comparou os desenhos de Watteau aos de artistas anteriores, que normalmente usavam o desenho como uma etapa para a obra. No caso do artista que estava sendo apresentado, Jullienne queria demonstrar que os desenhos

²⁸⁴ SAHUT, op. cit., p. 61.

²⁸⁵ DACIER; VUFLART, op. cit., p. 177.

²⁸⁶ JULLIENNE, op. cit., p. 5.

possuíam um interesse genuíno em si mesmos. Apesar dos mesmos não abordarem temas grandiosos, apresentavam qualidades artísticas inegáveis. Ele também colocou no texto o que o motivou a realizar essa publicação: “A pessoa que lança luzes sobre essa coleção (o próprio Jullienne), não pode negligenciar os desenhos que recebeu do senhor Watteau, que era seu amigo”²⁸⁷. O autor conclui elogiando o trabalho dos gravuristas que participaram do projeto: “os hábeis gravuristas que as executaram, não deixaram se perder nada do fogo e do espírito do autor e lhe homenagearam com toda a justiça e a precisão possível”²⁸⁸.

É possível verificar algumas indicações da forma com que os livros das *Figuras de Diferentes Caracteres* foram montados. O idealizador mandava imprimir as gravuras na Manufatura dos Gobelins e, para esse trabalho, contratou um especialista em quem tinha total confiança: Jean Audran, seu vizinho e, acima de tudo, um qualificado acadêmico. Audran fora designado para supervisionar a impressão de todas as pranchas das quais foi o editor. Devia imprimir dois exemplares de teste das gravuras propostas, que entregava para Jullienne, este as julgava e, então, conservava uma cópia quando achava boa ou recusava uma prancha; a segunda cópia ficava nas mãos do colaborador imediato e diretor técnico da empresa, o próprio J. Audran²⁸⁹. É importante destacar que não trabalhamos com as gravuras rejeitadas, pois elas foram se perdendo com o tempo e são muito difíceis de serem identificadas e localizadas.

Jean Audran, que tinha 54 anos quando da morte de Watteau, era o mais velho dos colaboradores. Como mencionado, ele foi o diretor técnico do projeto e gravou pessoalmente 131 estampas com um método bem simples, sendo provável que recebeu uma remuneração muito modesta. Outro colaborador, Benoit Audran, filho de Jean, tinha 21 anos, e forneceu 31 estampas por um preço acordado com seu pai. Laurent Cars deve ter recebido, por suas 29 gravuras, a mesma remuneração que seu amigo Boucher havia recebido proporcionalmente pela centena. Os demais gravuristas receberam valores equivalentes aos de seus companheiros. Outros colaboradores foram: L. Desplaces, na época com 39 anos; Charles Depuis, 36 anos; Charles Nicolas Cochin e Edme Jaurat, ambos com 33 anos. Entre o grupo mais jovem, contava-se ainda Louis de Silvestre e François-Bernard Lépicié, ambos na faixa dos vinte anos.

²⁸⁷Ibid., p. 5.

²⁸⁸ Ibid., p. 5.

²⁸⁹ DACIER; VUAFLART, op. cit., p. 130.

Parte do grupo era formada por alunos da Academia, descobertos por Jullienne. Boucher, Trémolières, Carle Vanloo e Silvestre formavam uma equipe de jovens pintores-gravuristas atraídos pela água-forte pura, sem retoques. Na liderança, encontrava-se François Boucher, nascido em 1703. Entre os amadores, devemos citar o próprio Jullienne – que colaborou com seis gravuras - e o Conde de Caylus, com oito gravuras. Temos ainda o enigmático M., que assina apenas a prancha 203. Este pode ter sido M. de Montullé²⁹⁰.

O preço de venda dos livros era pouco elevado e a tiragem não era limitada, o que significa dizer que era feita conforme a demanda, ou seja, dependendo do número de encomendas recebidas. Esses fatores deveriam facilitar a venda. Do ponto de vista financeiro, se houvesse perda, ela não resultaria onerosa. A *Obra Gravada*, considerada por alguns comentaristas como a mais importante²⁹¹, gerou despesas altas, que foram diluídas ao longo de quinze anos. Uma das maiores dificuldades era encontrar os quadros desaparecidos.

Em 31 de dezembro de 1739, leu-se o Processo verbal da Academia Real de Pintura e Escultura sobre a nomeação de Jullienne como conselheiro das artes por aquela instituição:

O Secretário se faz presente à Cia, da parte do Sr. Jullienne, cavaleiro da ordem de St-Michel, recebeu quatro belos volumes realizados em marroquim, contendo em seu interior todas as estampas gravadas a partir de Watteau, como consequência, a Academia, agradece o doador e, ao mesmo tempo, reconhece seu gosto pelas artes, e o nomeia por unanimidade conselheiro honorário e amador²⁹².

O trecho fala sobre a primeira versão completa das obras doadas pelo colecionador à Academia, contendo os dois tomos das *Figuras de Diferentes Caracteres* e os dois da *Obra Gravada*. Dessa forma, foi composto o *Recueil Jullienne*. Segundo Dacier e Vuaflart, teria sido “uma justa homenagem ao homem do qual o nome é indissociável do de Watteau e comemora, ao mesmo tempo, a realização do verdadeiro monumento que ele elevou à memória de seu amigo”²⁹³. Os dois tomos das *Figuras de Diferentes Caracteres* são menores que a *Obra Gravada*. Foi nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, com efeito, que Jullienne prenunciou a formação e a publicação da grande

²⁹⁰Ibid., v. 2, p. 11 e 12.

²⁹¹Ibid., p. 232. A ideia é reforçada em outros trechos da obra. Isso se deve ao fato de que os autores consideravam mais difícil e trabalhoso transpor um quadro para gravura. Além disso, a obra permite que conheçamos quadros que se perderam ou ficaram muito danificados.

²⁹² DACIER; VUAFLART, op. cit., v. 2, p. 5.

²⁹³ Ibid., v. 2, p. 5.

Obra Gravada. Quando ele as reúne para apresentar a Academia, demonstra que, em sua concepção, as duas publicações se complementam.

É interessante notar que a quase totalidade das gravuras a partir de Watteau foram gravadas após sua morte. Quando folheamos a coletânea das imagens, tivemos uma impressão de unidade que se nota dessa reunião de gravuras diversas e de artistas diferentes entre si. Apesar das diferenças entre os gravuristas, eles trabalharam sob a direção de um chefe de orquestra que lhes deu o tom e a medida²⁹⁴. Cada um, à sua maneira, procurou adaptar-se à forma de pintar ou desenhar do artista que estavam reproduzindo, o que acabou contribuindo para um resultado harmônico.

Jullienne teve o mérito de suscitar um verdadeiro movimento a favor de Watteau. Antes dele, muito pouco da obra desse artista fora gravado. Sua ação sobre os gravuristas dos quais se cercou, unida ao talento desses artistas, todos especialistas na água-forte formados por Gérard Audran e sendo os melhores alunos desse mestre, explicam a surpreendente impressão de coesão que passa o exame das gravuras do *Recueil*. A tal empreitada, Julienne dedicou quinze anos de sua vida. Não teve um grande sucesso financeiro, mas o seu impacto para a arte foi considerável. Ele permitiu, por meio das belas gravuras vendidas isoladamente, a fácil difusão da obra do artista, que fez parte do arcabouço visual dos artistas por longos anos, formando pintores, gravuristas e decoradores, na França e em toda a Europa²⁹⁵. Criou um modelo de projeto editorial para gravuras desse tipo que foi largamente seguido. Além disso, propiciou a permanência visual de quadros e desenhos do artista que se perderam para sempre e, hoje, só são conhecidos através dessas reproduções.

Gravar Watteau foi uma tarefa difícil e longa. Se aceitamos as informações das datas fornecidas pelo próprio Jullienne, concluímos que ele começou a gravar as obras do artista em 1717, e a ideia de constituir uma compilação de sua obra não ganhou corpo antes de 1721, após a morte do pintor. A data de 1717 não é indiferente. Foi o ano em que o artista teve seu trabalho reconhecido pela Academia, atingindo uma fama maior. Não é de se estranhar que um comerciante atento, como Pierre Sirois, colocou-se a reproduzir as obras de Watteau, logo procuradas por colecionadores. Nesta mesma época, Jullienne tinha apenas trinta anos e certamente já possuía alguma relação com Watteau. Contudo, nem o renome do seu amigo e nem a sua própria situação financeira eram tão estáveis que permitissem, neste momento, o desejo de criar uma coleção de

²⁹⁴Ibid., v.2, p. 7.

²⁹⁵DACIER; VUAFLART, op. cit., v. 2, p. 8.

gravuras da obra de um artista em plena produção. A obra surgiu no sentido de uma homenagem pessoal, tanto que foi pós-morte. Foi preciso, ainda, esperar até tornar-se chefe de uma indústria considerável, alguém suficientemente rico para arcar com as despesas necessárias para tal empreitada. Ele inicia a publicação sem sequer traçar um plano determinado²⁹⁶.

Não é irrelevante o fato de Jullienne publicar primeiro as gravuras a partir dos desenhos. Em primeiro lugar, ele possuía um grande número deles ou de acesso aos mesmos, conforme dito anteriormente. Em segundo lugar, em razão de seu formato reduzido, de sua técnica rápida, da simplicidade da tiragem e da ausência de letras gravadas, a compilação dos desenhos podia ser feita de forma mais rápida. A técnica da água-forte permitia que o tempo de execução de cada gravura demorasse em média cinco dias: o formato reduzido das estampas, a simplicidade de sua tiragem sem fundo de paisagem e, enfim, a não presença de texto, tudo concorria à uma realização rápida das *Figuras de Diferentes Caracteres* essa escolha salienta a função não ilustrativa dessas gravuras. Existindo por elas mesmas, as *Figuras de Diferentes Caracteres* tomam forma com um caráter individual, despertando a atenção do pintor elevado e o deleite do amador²⁹⁷.

Assim, cinco anos após a morte do artista, seu amigo anunciou o primeiro livro ao público e, ao mesmo tempo, fez conhecer as suas intenções, bem definidas, para uma próxima publicação²⁹⁸. Na publicação, as gravuras obedeciam a uma diagramação variada. Aparecem figuras isoladas ocupando a mesma página na razão de duas ou quatro, as quais foram tiradas dos desenhos de Watteau, no qual ele desenhara várias figuras numa mesma folha.

Dacier e Vuafart realizaram um importante estudo sobre a *Obra Gravada*, no qual colocaram textos sobre a vida de Watteau e de Jullienne, bem como todo o histórico da publicação do *Recueil Jullienne*. No final da publicação, eles reproduzem as gravuras da obra²⁹⁹. Segundo os autores, ao contar a história das *Figuras de Diferentes Caracteres*. Acabaram notando pontos comuns e interessantes para a análise da *Obra Gravada*:

²⁹⁶Ibid., v. 2, p. 2.

²⁹⁷ SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 61.

²⁹⁸ DACIER; VUAFLART, op. cit., v. 2, p. 4.

²⁹⁹ DACIER, Émile et VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle**. Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921. 4 v.

A questão dos colaboradores de Jullienne, por exemplo, é um desses pontos comuns às duas partes da publicação, uma vez que é natural aproximar os nomes dos gravuristas das pinturas e dos desenhos formando o principal da obra, e de pesquisar a contribuição de cada um deles a uma ou a outra parte da compilação³⁰⁰.

O *Recueil* foi bem recebido pelos artistas amadores franceses do século XVIII. Além da França, temos o testemunho de sua projeção na Itália. Jullienne remeteu à Rosalba Carriera, famosa artista veneziana que realizara um importante retrato de Watteau, uma cópia do primeiro tomo das *Figuras de Diferentes Caracteres* em 1727, acompanhado de uma carta que foi retribuída pela artista em agradecimento³⁰¹.

A escolha desse conjunto de imagens como fonte principal do presente trabalho deve-se a muitos fatores. Primeiro, pela relevância da publicação para a história da arte e da imprensa ilustrada. Em segundo lugar, pelo fato dessas gravuras terem ajudado no processo de disseminação das obras de Watteau. Devemos levar em conta que são gravuras de interpretação, ou seja, foram executadas a partir dos desenhos do artista, mas por terceiros. As gravuras não serão tomadas, aqui, no sentido estrito de documento ou prova. Elas são imagens não apenas mediadas pelos gravuristas que, ao reproduzi-las, delas igualmente se apropriaram. Contudo, o sentido primeiro da imagem não se perde, que é o de sua construção contínua, um movimento que não cessa³⁰².

As gravuras representam uma parte importante da produção do artista, constituída por seus desenhos. De certa maneira, elas atestam o momento íntimo do fazer artístico, pois os desenhos eram os cadernos pessoais de Watteau, que neles registrava aquilo que lhe interessava de uma maneira imediata. Em tais cadernos, o artista criava seu repertório, e é nesse ato que podemos perceber a maneira como ele compunha as suas figuras e a importância que dava aos gestos e às vestimentas. Desta maneira, decidimos considerar mais a presença do artista autor do original do que a do gravurista intérprete. No ato da interpretação do desenho, os gravuristas redesejavam o caminho já traçado. Nessa ação, também imprimem algo deles mesmos, mas, para melhor avaliar tal circunstância, seria necessário estudar a obra de cada um deles.

Assim, as escolhas devem ser feitas. Levando em consideração o problema proposto, selecionamos este conjunto de gravuras por apresentar um interessante diálogo com o universo das gravuras de moda francesas, conforme explicitado no item

³⁰⁰Ibid., v. 2, p. 09.

³⁰¹Ibid., v. 2, p. 13.

³⁰²MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

2.2.2. Primeiro, foi necessário conhecer a obra de Watteau de uma maneira ampla. A seguir, foi preciso olhar para as *Figuras de Diferentes Caracteres* e dividi-las em categorias que apresentassem uma relação com a produção do artista, realizado no item 2.1.2.

As gravuras são imagens que contém um universo de possibilidades. Elas nos contam sobre o artista que as realizou e o diálogo que o mesmo manteve com a sociedade na qual viveu e onde produziu essas imagens. Revelam a maneira com a qual a sua obra foi recebida e percebida. Contudo, mais do que tudo, as gravuras testemunham a trajetória da construção da bagagem visual do artista e dos diferentes tempos por ele manipulados. Além disso, existem enquanto materialidade que chega até nós. Nesse percurso, elas também colaboraram na construção da visualidade de outros artistas e de outras épocas.

2.1.1 Watteau desenhista: as gravuras a partir de seus desenhos

Após apresentarmos um breve histórico do surgimento das gravuras a partir de Watteau, torna-se necessário debater alguns detalhes técnicos delas. Afinal, o conjunto conhecido como *Figuras de Diferentes Caracteres* é formado por dois tomos que reproduzem desenhos do artista, sendo importante refletir de que maneira os mesmos foram transpostos para gravuras. Para tanto, é relevante entender o significado desses desenhos para o artista e as técnicas que ele utilizou para executá-los. A partir disso, procuraremos compreender como foi possível transpô-los para outro suporte, no caso, a gravura em água-forte.

E nas biografias a respeito de Antoine Watteau, vários autores destacam a importância de seus desenhos. Lauterbach o considera como um dos grandes desenhistas da história da arte europeia³⁰³. Diferentemente da maioria de seus contemporâneos, ele não passou pela formação acadêmica de desenho, que consistia em estudos de nus e figuras, preferindo trabalhar com a observação de modelos. Seu amigo, o Conde de Caylus, chegou a alugar quartos onde o artista trabalhava, desenhando modelos que eram vestidos com trajes elegantes e figurinos de teatro. Conseguir modelos para posarem nus era caro, e esse pode ser um dos motivos da raridade de seus nus, sendo que a maioria deles são cópias de quadros de grandes mestres.

³⁰³ LAUTERBACH, op. cit. p. 27.

Não suficiente, Caylus foi também um importante comentarista do trabalho de Watteau. Ele observou que o artista não considerava o desenho como secundário à pintura. Ao que parece, ele desenhava os seus estudos segundo a observação da natureza e segundo os mestres da arte anteriores a ele e que eram objeto da sua admiração, como, por exemplo, Rubens e os venezianos do século XVI. Watteau fazia esses registros em álbuns e decidia apenas mais tarde sobre a aplicação posterior das figuras individuais. É possível reconhecer alguns dos modelos de seus desenhos integrados aos quadros, com ligeiras alterações. Diferente da maioria dos pintores acadêmicos, o artista não utilizava o desenho como etapa para um quadro, como um estudo prévio ou como a elaboração de parte das figuras. Seus desenhos possuíam valor em si, carregavam ideias acabadas e serviam como um livro de modelos para o qual ele recorria com o intuito de compor diferentes telas. Recomendou a seu aluno, Nicolas Lancret, que colocasse primeiro uma paisagem e inserisse depois figuras individuais como ele entendia e imaginava³⁰⁴. Esse procedimento nos dá pistas da maneira como Watteau procedia na montagem de suas imagens. Uma citação sobre o método de trabalho do artista feita pelo Conde de Caylus e lembrada por Temperini corrobora sua preferência pelo livro de modelos:

Seu costume era desenhar estudos em um caderno de capa dura, de modo que tinha sempre muitos a mão. Ele possuía trajes elegantes, alguns cômicos, com os quais vestia pessoas de um ou de outro sexo, conforme aquilo que ele achava melhor usar, e que se apresentavam segundo as atitudes que a natureza havia lhes dado, preferindo voluntários mais simples a outros. Quando ele precisava fazer um quadro, recorria à sua compilação. Ele escolhia as figuras que considerava mais convenientes para o momento. Formava seus grupos, geralmente como resultado de uma paisagem que ele havia projetado ou um fundo pronto. Era raro que fizesse de outra forma³⁰⁵.

Esta citação nos revela a importância concedida pelo artista aos trajes dos personagens que se propunha a desenhar e, para tanto, ele possuía tanto figurinos teatrais como roupas elegantes. Tal dado nos revela sua preocupação em observar o comportamento do traje sobre o corpo, os detalhes, o movimento e as dobras do tecido. Mesmo que Watteau tenha recriado a moda com seus olhos e não representado com exatidão aquilo que as damas usavam, mesclando trajes cotidianos com os de teatro, sua preocupação com o vestuário é inegável. Esse tema será mais profundamente abordado no item 2.2 do presente capítulo.

³⁰⁴ Ibid., p. 28.

³⁰⁵ TEMPERINI, op. cit., p. 14.

É importante verificar quais eram as técnicas de desenho preferidas pelo artista. Watteau não utilizava a pena, mas sobretudo o giz colorido, que lhe permitia um ritmo de trabalho rápido. Costumava multiplicar os seus próprios desenhos com a chamada técnica do decalque, resultando em uma cópia espelhada. Assim, ele podia continuar a usá-los como modelo. Com as cores de três tipos de giz – sanguínea (de coloração avermelhada), *pierre noir* (pedra negra) e branco –, o pintor obtinha efeitos muito vivos. Dominava a arte da omissão, de modo que a tonalidade do papel também se evidenciava muitas vezes como relevo de luz.

Ele realizou alguns desenhos e estudos de paisagens, mas sua preferência era o desenho de pessoas: homens, mulheres, crianças, músicos e atores, figuras de pé, sentadas, deitadas em todo tipo de posições, cabeças, rostos, trajes. As folhas de estudo permitem perceber que o artista fazia o cerco a seus modelos e se aproximava deles a partir de vários ângulos. Tentava captar a impressão fugaz, detectando a expressão dos rostos e o efeito dos tecidos. A elegância do “sorriso de uma linha” (nas palavras dos irmãos Goucourt), bem como a leveza e a expressão natural de seu traço, contribuíram para a fama de Watteau desde cedo. O valor de seus desenhos como invenções pictóricas autônomas confirma-se através da publicação das *Figuras de Diferentes Caracteres*. O fato do artista se preocupar com os trajes e com a questão da elegância dos gestos e maneiras fazem de seus desenhos e, das gravuras que os reproduzem, um importante objeto de estudo para a moda.

O famoso crítico de arte francês do século XVIII Pierre-Jean Mariette (1694 – 1774), também comerciante de gravuras e artista amador, parecia apreciar mais os desenhos de Watteau do que suas pinturas, pois, quando morreu, possuía um grande número deles. Teceu algumas críticas aos desenhos em seu “Acréscimos ao abecedário pictórico de Orlandi”, publicado em 1745. Segundo o historiador Temperini, muitos equívocos já foram esclarecidos sobre a maneira como Watteau utilizava os seus desenhos e como pensava a sua arte:

Nós sabemos agora que ele reutilizava para seus quadros tardios desenhos executados muitos anos antes. São percursos estéticos que não obedecem necessariamente a uma lógica “racional”, ao contrário do que acontece com pintores como Poussin ou David. A liberdade reivindicada por sua imaginação criativa, uma certa indiferença e um perfeccionismo ansioso são sem dúvida as principais causas da complexidade de seu caminho artístico³⁰⁶.

³⁰⁶ TEMPERINI, op. cit., p. 11.

A dificuldade de se encaixar, e a maneira diferente de agir em comparação com famosos pintores que o antecederam e o sucederam, fazem o estudo deste artista um desafio ainda mais instigante. Sua diferença em relação aos pintores que seguiram mais o cânone clássico e acadêmico força-nos a lembrar que Watteau não é - como se pode pensar apressadamente - um rebelde fora do tempo. É, sim, um homem capaz de expressar as mudanças e as oscilações de quem viveu entre o fim do absolutismo e o início de uma nova ordem. Foi uma época de mudanças profundas, marcada também por uma nova forma de pensar, o Iluminismo, e que levou a outras formas de governo e sociedade.

Durante sua vida, Watteau presenteou com desenhos alguns dos seus amigos, como La Roque, Caylus e Crozat. Quando morreu, ele legou todos os desenhos que possuía a quatro homens: Jullienne, Gersaint, Nicolas Hénin (morto em 1724) e o abade Haranger, pároco de Saint-Germain-l'Auxerrois. Tal atitude nos dá a impressão de que, para ele, essas folhas constituíam a parte mais preciosa de sua herança. Gersaint comentou a importância dos desenhos do artista:

Além disso, podem culpar-me por torná-lo um grande desenhista, uma vez que eu dou uma grande preferência mais a seus desenhos que a seus quadros. Watteau pensava o mesmo a respeito. Ele era mais contente com seus desenhos do que com seus quadros, eu posso assegurar que, por esse lado, o amor próprio não escondeu nenhum de seus defeitos. Ele considerava muito mais agradável desenhar do que pintar. Eu o vi queixando-se de que não podia colocar, na pintura, o espírito e a verdade que ele dava a seu giz³⁰⁷.

É bastante revelador esse comentário, pois, através das palavras de Gersaint, parece-nos que Watteau preferia dedicar-se à arte do desenho ao invés da pintura. Ele parecia sentir-se mais livre desenhando, ou talvez as técnicas do desenho estivessem mais adaptadas ao seu desejo de produzir imagens de forma rápida. Um indício de sua falta de paciência para a pintura é o fato de que ele diluía muito a tinta, e a sua pincelada era rápida. Além disso, na maioria das vezes, eram os modelos de seus desenhos que ele acabava aplicando nos quadros.

Quando se tratava da questão da produção de gravuras, fica visível o quão pouco o artista foi adepto desse suporte. Mesmo que existam alguns desacordos na bibliografia, atualmente pode-se afirmar, com segurança, que ele não pode ser considerado um gravurista. Entre as fontes visuais que conhecemos de Watteau, a

³⁰⁷Ibid., p. 14.

gravura desempenha um papel fundamental, mas isso se deve à reprodução de suas obras, e não por ele a ter praticado. Eram uma técnica e um conhecimento novos para ele e, de suas tentativas, não restaram mais do que dois ou três testemunhos, entre eles o conjunto das sete *Figures de Modes* (1710 – imagens 40, 41 e 42), *A guarda diante de seu regimento* (1716) e *Os trajes são italianos* (1716). Todas são águas-fortes puras, que o artista realizou a partir dos próprios desenhos.

Antoine Watteau praticou a gravura criando algumas águas-fortes. No entanto, é a gravura de interpretação, ou seja, aquela feita a partir de sua obra, que possibilita relacioná-lo à arte da gravura. O mito de que o artista teria sido também gravurista se desenvolveu na sociedade do Segundo Império. Na Terceira República, o fascínio por sua obra cresceu consideravelmente. A publicação do catálogo de Watteau por Edmond de Goncourt (1875) é prova deste momento. Foi na mesma época em que o Barão Edmond de Rothschild constituiu a sua coleção de arte, privilegiando a gravura e o desenho. Seriam traços de um novo interesse pelo desenho, pelo esquivo, pelo inacabado, por tudo que permitia ao observador se aproximar do gênio criador³⁰⁸.

Os poucos testemunhos de gravuras executadas por Watteau nos tocam por que demonstram a sua liberdade de improvisação, a sua espontaneidade e o nervosismo que perpassa o traço rabiscado. Além disso, nos revelam uma certa falta de habilidade técnica, algo que explica, sem dúvida, por que foram retocadas a buril por especialistas do gênero. Na maioria das vezes, o tipo de imagem que o artista se propõe a reproduzir em gravura trata dos trajes cotidianos e teatrais. O conjunto das *Figures de modes* (imagens 40, 41 e 42) foi reproduzido na *Obra Gravada* feita por Jullienne. Teria sido inspirado na tradição das gravuras de moda francesa, tema que será melhor abordado no último item desse capítulo (2.2.2). Apesar de praticar pouco a gravura, Watteau acabou favorecendo a efervescência criativa dessa técnica depois que seu nome e sua obra já estavam consolidados, marcando profundamente os artistas que tiveram a tarefa de interpretar suas obras³⁰⁹.

Um catálogo completo sobre os desenhos de Watteau foi publicado em 1996 por Pierre Rosenberg e Louis-Antoine Prat³¹⁰. Os autores recensaram cerca de 671 desenhos assinados pelo artista, aos quais foram unidas 216 folhas desaparecidas mais conhecidos por intermédios de gravuras, com um total estimado em mil desenhos. Ao

³⁰⁸ SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 19.

³⁰⁹ Ibid., p. 25.

³¹⁰ ROSENBERG, Pierre et PRAT, Louis. **Antoine Watteau dessinateur**. Éditions Hazan: Paris, 2011.

que parece, para Watteau, a atividade gráfica era o coração do processo de elaboração dos seus quadros: “Este pintor desenhava continuamente”, conforme declarou Dezallier d’Argenville³¹¹. Assim como seus quadros, não costumava assinar os desenhos. Eles não podem ser classificados como “desenho arrêtés”, nome dado no século XVIII para composições conjuntas, ou, no caso, atreladas à composição de um quadro. “Porque ele nunca fez qualquer esboço ou pensamento para qualquer de suas pinturas, por mais ligeiras ou truncadas que possam parecer”, afirmou Caylus³¹². Portanto, nenhum quadro do artista pode ser a pura e simples transcrição de um desenho. Para Watteau, a passagem do lápis ao pincel é um processo dos mais complexos.

A quase totalidade de sua obra gráfica é constituída de estudos, os quais Dezallier d’Argenville – citado por Temperini - definiu como “as partes de figuras desenhadas a partir da natureza ou a partir de modelos em gesso tais como as cabeças, as mãos, os pés, os braços, algumas vezes mesmo figuras inteiras, que se insere na composição total de um quadro”³¹³. Algumas vezes, Watteau preferia a observação de modelos em gesso para o desenho de determinadas partes do corpo. Desta maneira, a ausência de movimento lhe permitia uma melhor definição da forma, mas isso poderia, ao final, resultar numa pose mais estática. O artista parecia desenhar pelo simples prazer, e a maior parte do tempo não possuía uma ideia bem definida da composição final. Através de seus desenhos, ele constituiu um vasto repertório de motivos, no qual não cessou de colocar elementos, reproduzidos depois em seus quadros. Algumas das figuras criadas em desenho encontram-se repetidas em mais de um de seus quadros, enquanto outras parecem ter sido usadas apenas uma vez.

Assim como os quadros, a atribuição e a cronologia dos desenhos de Watteau possuem muitas dificuldades. É raro poder datá-los com precisão e certeza, excetuando aqueles realizados durante a estadia da delegação persa em Paris em 1714-1715, que inspiraram Montesquieu a fazer seu livro “Cartas Persas” e foram o mote para Watteau realizar alguns desenhos (imagem 43). Em geral, o seu método peculiar de trabalho torna as datações difíceis. Conforme anteriormente comentado, um estudo poderia ser utilizado para um quadro posterior após muitos anos. Mais do que qualquer outro elemento, Watteau se cercava de seus cadernos de capa dura, que abria à esmo, traçando uma ou várias novas figuras sobre uma página já desenhada, com um ou mais croquis

³¹¹ TEMPERINI, op. cit., p. 22.

³¹² Ibid., p. 22.

³¹³ TEMPERINI, op. cit., p. 22.

executados muito tempo antes. Não bastando, em algumas vezes, existe ainda uma contradição entre a data sugerida pelo tema e aquela que seria plausível pelo estilo.

Podemos afirmar que dificilmente Watteau tenha desenhado seguindo apenas sua imaginação, sem ter um modelo diante de si. Ele parecia ter a necessidade, ao menos em parte, do suporte da realidade, deixando para metamorfoseá-la numa etapa posterior da elaboração de suas obras. As técnicas preferidas por ele para a execução dos desenhos foram comentadas por Dezallier d'Argenville:

O giz vermelho era o que ele usava sempre sobre o papel branco, afim de ter uma contraprova, podendo ter seu sujeito de dois lados; ele raramente destacou seus desenhos usando giz branco, o fundo do papel fazia esse efeito; ele usou muito os dois gizes de *pierre noire* (pedra negra ou giz preto) e sanguínea (de coloração avermelhada), ou grafite e giz vermelho que ele emprega nas cabeças, nas mãos e nas cadeiras; algumas vezes os três gizes são usados juntos; outras vezes se serviu do pastel, de tintas à óleo, guache; enfim tudo para ele era bom, exceto a pluma, desde que surtisse o efeito que ele queria: o início de seus desenhos foram quase sempre perpendiculares, algumas vezes um pouco inclinados da direita para a esquerda, outras turvos com alguns traços ligeiros e golpes dramáticos³¹⁴.

Apesar da descrição do uso de diversas técnicas, nos desenhos de Watteau que chegaram até nós, não se conhece mais do que um estudo a óleo, um guache, poucas aquarelas, algum pastel e alguma pluma. O método mais abundante nos registros é o da sanguínea. A sanguínea é uma espécie de giz vermelho constituído pela mistura de caulino e hematite, tendo um tom castanho-avermelhado escuro, semelhante à terracota.

Conhecida desde o paleolítico, a sanguínea começou a ser usada com profusão por volta do século XVI. Nos períodos Renascentista e Barroco, artistas como Leonardo da Vinci, Rafael e Rubens a usaram largamente. Ela proporciona a possibilidade de criar efeitos de "sfumato", que tais pintores empregaram de maneira admirável. Os artistas italianos usaram muito a sanguínea, quer isoladamente, quer combinada com outros materiais. Considerando-se que Watteau era um grande admirador de Rubens e da arte veneziana do século XVI – teve contato com desenhos destes através da coleção de Crozat - e o fato de que eles utilizaram a sanguínea, podemos em parte explicar o motivo pelo qual privilegiou tal técnica.

A cor resultante da sanguínea é quente e suave ao mesmo tempo. Tal característica pode ser um dos motivos para a sua utilização no desenho do corpo humano durante muito tempo. Outra técnica muito utilizada por Watteau, e citada por

³¹⁴Ibid., p. 22.

d'Argenville, foi a chamada técnica dos três gizos. Ela consiste no uso combinado da sanguínea, com o *pierre noir* (pedra negra) e uma espécie de giz branco. Tal técnica foi usada de maneira abundante no século XVI, sobretudo para a realização de retratos. Apesar disso, Watteau raramente fez retratos: o rosto ou o corpo dos modelos que representa com tanta delicadeza permanecem anônimos (imagem 44).

Uma característica importante da sanguínea é o fato dela possibilitar uma contraprova. Torna-se viável fazer uma reprodução inversa do desenho, aplicando-o, com a ajuda de uma prensa ou por simples apoio manual, em uma folha de papel úmido. O único defeito, no resultado final, é diluir um pouco as cores. Watteau teria feito esse tipo de cópia de seus desenhos. Segundo Temperini, isso não seria suficiente para explicar o gosto do artista pela técnica. A esta possibilidade da cópia, o autor soma a flexibilidade oferecida pela mesma, ou seja, a capacidade de conjugar uma definição linear dos contornos com ligeiros sombreados criando as sombras e os efeitos cromáticos, sugerindo, assim, a passagem do desenho para o quadro. Isso difere a sanguínea da pluma, que foi amplamente utilizada nos desenhos do início do século XVIII. A pluma era mais fácil de ser corrigida, mas o resultado rígido das formas por ela geradas desagradava Watteau, pois impedia os efeitos mais diáfanos que ele procurava³¹⁵.

Aparentemente, o artista teria associado a sanguínea ao giz negro em 1715 e, em seguida, uniu ambos ao giz branco, segundo a técnica já descrita dos três gizos, da qual Watteau é algumas vezes considerado – de forma errônea - como inventor, mas somente sendo inquestionável o grande domínio que passou a ter sobre dito método de pintar. A gama de tons e a variedade de nuances da sanguínea, as harmonias virtuosas dos três gizos, o uso de esbatidos e lavagens (técnica de umedecer a tinta com água) discretas, todas estas possibilidades provam que o artista valorizava a fase colorista do desenho preparatório. Em Watteau, a reflexão sobre o desenho e sobre a pintura são indissociáveis. No entanto, ele nunca debateu abertamente estes temas, apesar de serem importantes no meio acadêmico de seu tempo, com uma divisão clara entre partidários da linha e defensores da cor, ou entre “poussinistas” e “rubencistas”, como se dizia na época.

Em um espaço de tempo curto, o estilo gráfico de Watteau amadureceu paralelamente a suas experimentações técnicas, mas sem uma ruptura brutal, e sim com

³¹⁵ TEMPERINI, op. cit., p. 23.

inflexões sutis. Os desenhos mais antigos, datados do período que passou com Gillot e Audran, são, na sua maioria, consagrados aos motivos decorativos ou alegóricos, apresentando ainda uma técnica hesitante. Contudo, nesse período, o artista dá mostras de seu gosto por estudos realizados sobre o vivo e sobre o penetrante, tendo por objeto o mundo das feiras populares ou do teatro de rua. É quando ele elabora o procedimento que consiste em animar suas figuras, a despeito de uma certa rigidez das atitudes. A impressão do movimento ocorre graças à alternância de traços firmes e rápidos.

Com o tempo, Watteau adquiriu o domínio do espaço e da luz, distribuindo as figuras na página de uma maneira mais sábia e utilizando efeitos de iluminação sutis. Seus desenhos ganharam em gigantismo de concepção e em expressividade dos gestos, das atitudes e dos olhares. Ao mesmo tempo, o artista afirmou a sua predileção por alguns grandes temas de inspiração. Embora tenha feito desenhos de animais, a figura humana era o cerne de sua atenção. Podemos sentir claramente a sua vontade de atingir, além do puro prazer do olhar, uma compreensão íntima de seus modelos, uma cumplicidade mesclada de respeito, evitando não só a frieza distante, mas também a familiaridade indiscreta³¹⁶.

Pierre Francastel afirmou sobre a sensibilidade do artista encontrada nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, que Watteau:

Nota as atitudes que os seres humanos mantêm durante um longo tempo. Folheando as Figuras de Diferentes Caracteres: um olhar lançado como um golpe ou lançado às escondidas, uma diminuição no tamanho, uma inclinação da cabeça, um gesto gracioso e espontâneo, um músico no ápice da exaltação que joga a cabeça para trás e curva a lombar(...)³¹⁷.

O que o historiador está nos dizendo é que Watteau era um profundo observador dos gestos humanos e da associação deles com os sentimentos e as sensações. Warburg, em seus estudos sobre as sobrevivências do paganismo, esteve atento à importância da representação dos gestos, sejam das ninfas ou das danças de inspiração pagã³¹⁸.

O fato de Watteau não desenhar seguindo as normas clássicas de desenho de acordo com a academia gerou críticas de alguns comentaristas, mesmo daqueles muito próximos a ele, como o Conde de Caylus. Era notório que o artista não se preocupava

³¹⁶Ibid., p. 24.

³¹⁷ FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de la peinture française: la peinture de chavalet du XIVe au XXe siècle**. Paris: Elsevier, 1955, v. 1.

³¹⁸ WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

com a composição de corpos anatomicamente perfeitos, o que pode ter sido um dos motivos para a pouca representação dos nus. Esse cânone tão valorizado desde o Renascimento não era um objetivo essencial para Watteau. Muitos já tinham apresentado músculos e formas anatômicas perfeitas, e o que ele parecia buscar ao desenhar pessoas eram seus sentimentos, as suas aspirações e a sutileza de seus gestos.

Para o comentarista, Watteau preferia representar os corpos femininos, por que estes “exigem menos articulações e seriam um pouco mais fáceis de reproduzir”. Ao contrário de tal afirmação, ao que parece, o artista gostava de representar mulheres por ser encantado pela graciosidade dos movimentos femininos, algo que buscava passar em suas representações. O tom da crítica se intensifica, como vemos abaixo, na crítica feita por Caylus e destacada por Temperini:

Chego à conclusão que o desgosto que ele tinha por suas próprias obras seria a situação de um homem que pensa melhor do que pode executar. Em particular, essa insuficiência na prática do desenho o coloca longe de ter alguma composição heroica ou alegórica, apesar de apresentar suas figuras com uma certa grandeza³¹⁹.

A citação carregada de preconceitos sobre a obra do artista é reveladora do pensamento dominante entre os críticos de arte de seu tempo. Caylus chega a desmerecer a excelência dos desenhos de Watteau por não se dedicar a temas grandiosos, como as composições heroicas e alegóricas, mas estes assuntos estavam mesmo longe dos interesses do artista. A simplicidade das pessoas, a peculiaridade dos tipos teatrais, a elegância dos trajes e os sentimentos são alguns dos objetos de interesse que ele expressa em sua arte. Atualmente, ninguém partilha de tal julgamento sobre sua obra, porque a qualidade técnica não é mais julgada pelos temas aos quais escolheu dedicar-se.

Os desenhos de Watteau sempre suscitaram interesse e continuam suscitando. Foram procurados pelos artistas amadores do século XVIII como uma fonte de aprendizado. Segundo Gersaint, em frase ressaltada por Temperini, o amigo “passará sempre por um dos maiores e dos melhores desenhistas que a França já teve”³²⁰. Nos séculos seguintes, essas imagens gráficas continuaram chamando a atenção dos colecionadores que, ainda em nossos dias, preferem os desenhos do artista aos seus quadros. Talvez porque os temas destes são mais fáceis de identificar, o que dá ao espectador o sentimento de estar próximo do gesto criador. Não à toa, os desenhos do

³¹⁹ TEMPERINI, op. cit., p. 24.

³²⁰ TEMPERINI, op. cit., p. 24.

artista francês caíram no gosto de muitos outros, como François Boucher e mesmo no século XIX de Ingres (1780 – 1867). É provável que a obra de Watteau tenha estimulado nesses artistas a elaboração de desenhos mais livres nos seus traços, abandonando as convenções dominantes.

A transposição dos desenhos para gravuras requer a observação de alguns pontos específicos, uma vez que “o século XVIII conheceu um pluralismo de técnicas sem precedentes”³²¹. No campo da gravura, desenvolveram-se pelo menos três modalidades: a água-forte, a aquatinta e a litografia. Contudo, a técnica escolhida para reproduzir ou reinterpretar Watteau foi a água-forte. Quase todos os desenhos do artista, dada a diversidade de gênero e de técnica (croqui a sanguínea, desenhos a três gizes, pastéis), foram “reinterpretados” em gravuras. É necessário ressaltar que seus desenhos obedecem a uma tradição poli crômica, enquanto a gravura em água-forte é um procedimento bi crômico³²².

Gravar Watteau em água-forte consistiu em um desafio. Como traduzir os desenhos do artista na ausência de procedimentos de imitação cromática? A água-forte possui uma rápida execução e uma espontaneidade de traços muito próximos do trabalho do desenhista. Ela permite ao gravador dispor de uma larga gama de traços (curtos e profundos) que enriquece a transcrição das sombras. Por outro lado, o uso da técnica oferece uma tradução monocromática para a obra colorida do artista³²³. Essa observação é bastante plausível e evidente quando se tem a oportunidade de observar presencialmente tanto os desenhos quanto as pinturas de Watteau.

A água-forte não pode fazer a função do relevo de seus esboços nem o aspecto policrômico dos estudos aos três gizes. Essas seriam as limitações da técnica, e as principais perdas seriam o aspecto de liberdade da mão, a extrema delicadeza dos perfis de suas cabeças e as características singulares de suas figuras desenhadas. Qual visão existe de seu talento de desenhista dentro do grande repertório das formas gravadas? Raros são os amadores que podem comparar diretamente desenhos e gravuras. Sem dúvida, considera-se que as *Figuras de Diferentes Caracteres* são um largo panorama, uma vasta tipologia de sua obra gráfica³²⁴. Apesar das limitações, os pesquisadores admitem que, dentre as técnicas disponíveis na época, a água-forte foi a melhor escolha. Ela comprovaria a proposição de Jullienne no sentido de que os desenhos de Watteau

³²¹ BAUR, op. cit., p. 16.

³²² SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 48.

³²³Ibid., p. 67.

³²⁴Ibid., p. 68.

são inimitáveis. Refletindo por este contexto, fazer ou imitar “com toda justeza e a precisão possível” os desenhos do autor não era nada fácil.

Mesmo considerando a impossibilidade de imitação cromática dos desenhos, as gravuras das *Figuras de Diferentes Caracteres*, testemunham uma grande fidelidade em relação às obras originais. Um primeiro elemento visual, que aproxima ambas de maneira clara, é a presença, em todas as *Figuras de Diferentes Caracteres*, de um fundo branco que remete imediatamente às folhas leitosas utilizadas por Watteau para traçar seus croquis. Um estudo atento dos desenhos permite confirmar uma característica ainda pouco notada: a gravura simula as medidas exatas dos desenhos do artista. Tal peculiaridade pode ter sido uma exigência de Jullienne. Ainda assim, deve-se levar em conta que não se grava da mesma forma como se desenha.

A fim de melhor compreender as reproduções dos desenhos de Watteau através da técnica da gravura em água-forte, é necessário descrevê-la, ainda que de forma sucinta. A água-forte é uma das modalidades de obtenção de uma gravura. Ela é executada utilizando-se uma placa metálica como matriz, onde se grava um desenho. O papel no qual o desenho da placa será transposto é levemente umedecido e a impressão pode ser monocromática, na maioria das vezes, ou a cores. Essa última só começou a aparecer no final do século XVIII e, portanto, não era uma opção viável para as *Figuras de Diferentes Caracteres*.

O termo “água-forte” foi usado até o século XVII, designando apenas o ácido nítrico diluído em água que é utilizado para a corrosão da placa metálica, o que revelaria o desenho. Com o tempo, o termo passou a designar, além do processo, a matriz usada para a impressão da gravura e a própria gravura já concluída. O processo se dá a partir do revestimento da chapa metálica com um verniz de proteção, seguido da incisão do desenho que se deseja obter com estilete ou outra ferramenta de ponta metálica. Dessa forma, o desenho aparece onde o verniz foi retirado, sem arranhar o metal, permitindo a ação do ácido, que forma os sulcos em que a tinta será colocada. O tempo do mergulho no ácido pode definir tonalidades diferentes e o processo pode ser repetido inúmeras vezes. Diferente de outras técnicas como a do buril, a água-forte possui uma linha mais espontânea, que traz para a imagem impressa o ar de desenho³²⁵.

Há inúmeros procedimentos que facilitam as etapas preparatórias à gravura: existem as contraprovas, as camadas de tinta e a colocação da folha no ladrilho, todas

³²⁵ SALAMON, Lorenza. **Comment Regarder La Gravure**. Vocabulaire, Genres et Techniques, Éditions Hazan: Paris, 2011.

auxiliando na transcrição da imagem. As dificuldades de obter um duplo gravado perfeito estão longe de serem negligenciadas: os traços do gravurista sobre a placa de cobre parecem mais grossos do que ficarão após o traçado à água-forte. Outra questão é a do papel umidificado que, por ocasião da impressão da estampa, ganha volume e não consegue voltar à forma original, gerando consequências sobre a dimensão da gravura. Apesar desses contratemplos, a maioria das gravuras restitui, com grande precisão, o formato dos desenhos de Watteau³²⁶.

Além da questão dimensional, devemos mencionar a questão do traço ou da disposição das figuras no espaço, atentando para as semelhanças e diferenças entre o desenho original e a reprodução em gravura. Mais do que tudo, é a questão da fidelidade ao modelo e de interpretação do gravurista que pesa aqui. As gravuras realizadas por Boucher são, por esse ângulo, particularmente interessantes: ele transcreve, de forma mais precisa, as dimensões dos desenhos, e é o artista que, na opinião de Sahut, interpreta melhor Watteau³²⁷. Diferentemente de Audran ou de Caylus, muito servis em relação à obra original, Boucher melhora a organização da página, dando mais fôlego às composições. Ele se autoriza a completar os traços inacabados e muito alusivos dos originais. Suas gravuras são de interpretação, mas, ao completar os traços, ele nos fornece uma imagem mais acabada e menos aberta à possibilidades que àquelas propostas por Watteau.

Boucher também completava ou introduzia quase imperceptivelmente – apenas notado pela comparação direta desenho/gravura – elementos de contextualização: uma cadeira mais construída, uma base mais acabada, uma sombra mais marcada. Desta ambivalência, entre a ascensão da liberdade gráfica e a fidelidade milimétrica aos desenhos, nascem gravuras “incomparáveis” que qualificam Boucher a realizar o frontispício em honra de Watteau. É preciso pensar até que ponto as modificações colocadas pelo gravurista são positivas. Por um lado, ele deixa sua marca, mas, por outro, perde um pouco da personalidade do traço original. Ao completar o inacabado, Boucher nos tira aquilo que Watteau nos deu, qual seja, a possibilidade de completar a imagem através da imaginação daquele que a observa.

As *Figuras de Diferentes Caracteres* possuem algumas vantagens em relação à *Obra Gravada*, que reproduzia os quadros do artista. Elas permitem apreciar a qualidade tanto dos gravuristas como dos desenhos originais. É fato que as águas-fortes

³²⁶ SAHUT; RAYMOND, op. cit., p. 68.

³²⁷Ibid., p. 74.

gravadas sobre a tutela de Jullienne não “reproduzem” a policromia dos desenhos, mas elas “reproduzem” admiravelmente o espírito e as proporções³²⁸. Significa que, no caso da reinterpretação dos desenhos, foi possível, em certa medida, manter uma semelhança maior com os originais. Isso ocorre não apenas pela questão das dimensões, mas também graças ao número mais reduzido de cores e de elementos gráficos existentes nos desenhos em relação aos quadros.

2.1.2 – Diversidade nas Figuras de Diferentes Caracteres

O presente item pretende comentar, de forma panorâmica, os principais temas encontrados nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. Não se trata de uma análise de figuras específicas, mas de possuir uma ideia geral do tipo de imagens e da temática encontrada nesse conjunto de gravuras. Conforme comentamos anteriormente, os desenhos de Watteau possuem grande diversidade temática, mas dedicam-se mais à representação da figura humana. As gravuras a partir de seus desenhos corroboram essa afirmação. Ao folhear os dois tomos que compõem as *Figuras de Diferentes Caracteres*, nos deparamos com a ampla variedade do universo gráfico do artista, mas o inesperado foi encontrar também uma certa coesão.

A fim de melhor refletir, identificar e tipificar as figuras desse amplo conjunto, formado pelos dois tomos da publicação ora analisada, recorreremos a algumas categorias que pareceram pertinentes. Para tanto, realizamos uma quantificação, visando a classificar cada uma das gravuras segundo critérios recorrentes no conjunto e que poderiam auxiliar em relação ao problema de pesquisa proposto. Era preciso verificar a relevância do traje no conjunto de imagens disponíveis. Antes de diferenciar figuras trajadas de figuras nuas, que, assim como no repertório geral da obra do artista, constituem uma exceção, foi necessário observar a dimensão que as figuras trajadas ocupavam em cada imagem. Afinal, elas podiam estar em relação a um fundo de paisagem, ou ser o elemento único e central da imagem e raramente inexistir. É oportuno lembrar que mesmo as figuras nuas estabelecem um diálogo com a questão da vestimenta, devido à sua ausência, assim como com a representação do corpo.

As gravuras podem ser divididas em três grandes grupos: as figuras isoladas, as figuras na paisagem ou apenas paisagens sem figuras. Por figuras isoladas entendemos

³²⁸Ibid., p. 74.

aquelas que aparecem sem um fundo de paisagem ou cenário. Representadas desse modo, possuem poucos ou nenhum elemento além daquilo que carregam junto ao corpo. Podem conter um esboço de pedra, chão, espaldar de cadeira, e até mesmo portarem algum objeto nas mãos. As figuras podem ser identificadas, com diferentes níveis de dificuldade, através dos trajes, de seus adornos, do seu gestual e de eventuais objetos que portam. Nesse caso, portanto, os trajes são essenciais para a identificação do indivíduo.

As figuras que se encontram em um fundo de paisagem possuem diferentes graus de relevância em relação ao fundo. Significa que, em algumas ocasiões, as figuras têm uma dimensão e uma importância dentro da paisagem notórias (imagem 45), enquanto que, em outros casos, elas aparecem em tamanho diminuto (imagem 46). Alguns poucos exemplos apresentam figuras em um cenário interno, como uma oficina de sapateiro ou um boudoir (imagem 47). Existem, ainda, gravuras que representam apenas paisagens, sem a presença de pessoas ou de animais (imagem 48).

Considerando apenas as figuras isoladas, podemos fazer outras subdivisões. Em algumas gravuras, aparece somente o contorno de uma cabeça ou ainda bustos e figuras de meio corpo, além de figuras de corpo inteiro. Muitas delas possuem um estilo semelhante ao do retrato, enquanto outras aparecem de costas ou de perfil. A principal diferença em relação ao retrato é que a identidade pessoal não parece ser um dos objetivos da representação.

Desse modo, as pessoas representadas por Watteau também podem ser divididas em tipos sociais, os quais são reconhecidos principalmente por suas vestimentas e atitudes. Existem jovens damas e homens elegantes, mas também personagens populares, como fiandeiras, savoyards, camponeses e muitos soldados. Dentro dos tipos sociais, encontramos alguns elementos étnicos, principalmente persas. Além destes, temos a representação de uma figura comum na arte italiana tanto do século XVI como em trabalhos de Veronese (imagem 49) e no século XVIII em Tiepolo (imagem 50), que seria o servo negro (imagem 51).

Além dos tipos sociais, categorizamos outro grupo importante: os tipos teatrais, formado por personagens da *comédie française* ou da *comédia dell'arte* italiana. Alguns são facilmente reconhecíveis, como o pierrô (imagem 52) e o briguela (imagem 53). Temos ainda alguns atores em trajes de peregrinos (imagem 54), ao passo que outros estão realizando passos de dança (imagem 55). Além deles, estão presentes inúmeros músicos e musicistas com seus instrumentos. Parte dos integrantes das imagens podem

ser reconhecidos como atores pela peculiaridade de seus trajes; no caso das mulheres, pelo uso de acessórios incomuns no dia a dia, como o rufo (tipo de gola plissada) colocado no pescoço, mas sem ser costurado no vestido. Este detalhe lembra os trajes italianos do século XVI.

Encontramos, ainda, raros tipos alegóricos ou mitológicos. Eles seriam pastores e pastoras idealizados, ao estilo das pastorais do século XVIII, assim como algumas imagens de deusas ou ninfas e também cupidos. Estes personagens quase nunca aparecem isolados, mas em um cenário que auxilia na sua identificação. (imagem 56)

Também podemos dividir as figuras humanas representadas nas *Figuras de Diferentes Caracteres* por sexo e por faixa etária. Neste caso, encontramos homens e mulheres, jovens, de meia idade ou idosos, e temos crianças, tanto meninos quanto meninas. Cada figura encaixa-se em mais de uma dessas categorias como, por exemplo, busto de uma jovem costurando (imagem 57). Trata-se de uma figura isolada; de uma figura entre cabeça e meio corpo, lembrando retrato; de um tipo social, a costureira; de uma mulher jovem. Vale ressaltar que os títulos foram dados de acordo com o que aparece na imagem. Esta é uma prática comum daqueles que trabalham com tais gravuras, uma vez que elas não receberam títulos oficiais.

Algumas vezes a quantificação torna-se necessária para a melhor compreensão do conjunto das imagens em análise. Assim, podemos ter uma noção de quais espécies de figuras são mais frequentes ou são verdadeiras exceções. Através dos dados, por exemplo, constatamos que as figuras isoladas são maioria nos dois tomos das gravuras. Percebemos que os tipos sociais, por englobar um número maior de características, superam os tipos teatrais, em uma razão nem tão díspar. Podemos perceber, ainda, que o número de figuras femininas e masculinas é praticamente equilibrado, ao passo a maioria esmagadora é constituída de pessoas jovens.

É preciso conhecer as fontes para a criação dos desenhos de Watteau e que possam nos auxiliar a compreender os temas presentes nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. Apesar da afirmação de Gersaint de que o amigo “ama muito a leitura”, na sua produção não se encontram muitas referências claras extraídas dos livros. Ele não era um erudito que procurava em sua biblioteca um repertório de temas para seus desenhos e quadros, muito menos uma matéria de reflexão sobre os aspectos teóricos de sua arte.

Na introdução da obra sobre Watteau realizada por Dacier e Vuafart nos anos vinte, eles apontam o que acreditam serem os temas mais importantes para o artista:

“Trataremos das fontes principais de inspiração de Watteau, a saber a moda e o teatro”³²⁹. As *Figuras de Diferentes Caracteres* confirmam essas referências, pois notamos a importância dada ao traje, e, por conseguinte, à moda. Além disso, são abundantes as referências teatrais. Existe uma discussão importante, estabelecida entre aqueles que comentaram inicialmente a obra do artista, de que talvez seu trabalho não possua propriamente uma temática definida. No século XVIII isso não era visto com bons olhos. Conforme recordado por Temperini, o Conde de Caylus, que foi um grande admirador da clareza narrativa e expressiva ilustrada no século precedente por Poussin e Le Brun, afirma que, com muito poucas exceções, “suas composições são sem objeto”³³⁰. Podemos perceber traços dessa linha interpretativa ainda em estudos relativamente recentes:

No fundo, em Watteau, o tema é a aparência e o que ele traz justamente de novo, é a abstração mesma do sujeito (tema), expressa pela poesia pura. Suas belas silhuetas decoradas de cetim são os elementos de um poema, ou as notas de uma sinfonia, e elas não nos retêm a não ser pela ordem na qual se inscrevem, e jamais pelo sujeito, eternamente o mesmo, e sem interesse particular³³¹.

Apesar de concordar que as composições do artista possuam um apelo poético e musical, discordamos que o sujeito ou tema seja sempre o mesmo e careça de interesse. Afinal, Watteau nos apresenta figuras humanas extremamente diversas, desde uma jovem dama elegante que segura seu vestido volante e que pode ou não ter um rosto, até um humilde *savoyard* esfarrapado, mesclando uma expressão de tristeza e doçura no olhar. Isso sem considerarmos os incontáveis tipos teatrais, que nos transportam para os palcos mambembes do século XVIII. Ainda assim, o trecho reforça a questão da presença e a importância dos trajes na obra do artista, afirmando que a silhueta é dada pelo tecido.

A observação das figuras a partir da natureza, e principalmente das paisagens muito vivas do artista, demonstram a sua dedicação ao desenho. É novamente Caylus quem nos lembra que Watteau empregava seus raros momentos de liberdade “para desenhar a partir da natureza”. No início de seu período em Paris, ele frequentou alguns outros artistas parisienses de origem flamenga, completando a sua cultura visual nos comerciantes de gravuras da rua Saint-Jacques. Apesar de Watteau ter praticado pouco a

³²⁹ DACIER; VUAFLART, op. cit., p. 3.

³³⁰ TEMPERINI, op. cit., p. 12.

³³¹ ADHÉMAR, H. *Watteau*, 1950 apud TEMPERINI, op. cit., p. 12.

arte da gravura, ele a conhecia bem e, desta maneira, seus desenhos puderam ser transcritos para esse suporte sem grandes perdas.

A trajetória de Watteau ajuda a explicar, em parte, a sua dedicação ao desenho. Um de seus mestres, que se tornou célebre pelos desenhos, foi Claude Gillot, que utilizava técnicas variadas e inspiração livre e, por isso, acabou se tornando um especialista nas cenas de gênero. Ele nutria uma verdadeira paixão pelo teatro popular, que podemos notar em um dos raros quadros que chegaram até nós, *Les deux carrosses* (imagem 58). Essa pintura nos revela a que ponto esse artista percebera as potencialidades pictóricas oferecidas pela arte dramática de seu tempo. O quadro nos oferece uma interpretação um pouco divertida, mas prosaica do universo teatral. Gillot tornou-se um ilustrador bastante superficial da *commedia dell'arte*, de onde retira, acima de tudo, os aspectos satíricos e burlescos³³². Diferentemente dele, Watteau extrai sentimentos profundos dos personagens do teatro, assim como uma certa nota melancólica, uma beleza mais doce que burlesca.

Alguns autores afirmam que os nus de Watteau são raros. Apesar disso, chegaram até nós exemplos muito importantes. Sua visão sobre a nudez feminina parece distante de todo o idealismo acadêmico e do controle moral. É um nu picante e sedutor, mas nunca vulgar. Às vezes, ele aborda temas um pouco licenciosos, como a mulher deitada e nua, onde o corpo feminino é tratado com uma sensualidade distante de qualquer tipo de vulgaridade, bem como uma ligeira nota de humor que aumenta o seu charme. É o puro bom humor dos sentidos que celebra quadros como *La toilette*, onde o nu voluptuoso é tratado como objeto de deleite para os olhos, longe de qualquer pretexto mitológico ou pretensão moral. Nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, temos poucos exemplos de nus, entre os quais as ninfas das águas (imagem 59) e a mulher com camisa de baixo (imagem 60), que não está nua, mas insinua os seios ao observador. O primeiro exemplo é um nu mais etéreo, e o segundo mais mundano. Contudo, é possível notar traços comuns nos dois, entre eles a displicência da nudez feminina aos olhos do observador. A sedução está nos pequenos detalhes e, particularmente no caso das ninfas, no olhar lançado para fora da imagem.

Entre os tipos desenhados pelo artista, um que mereceu destaque e foi amplamente elogiado foi a mulher. Os desenhos de cabeças femininas encontram-se

³³² TEMPERINI, op. cit., p. 16.

entre os mais apreciados. Devemos à Watteau alguns dos mais belos nus femininos da arte ocidental:

Não somente ele amava desenhar os corpos femininos, mas também sentimos sua constante atração pela moda, pela coqueteria, pela elegância feminina, pela carne feminina, pela sedução da mulher, pela intimidade feminina. Não há nada de obsceno ou perturbador em Watteau, nada é cru, nenhum subentendido audacioso, existe em troca uma simplicidade, uma naturalidade, uma franqueza, uma facilidade, um respeito da mulher e uma nobreza devido a ele pessoalmente que lhe distingue de tantos pequenos mestres do século XVIII. Antes de tudo há em Watteau um pudor³³³.

Esta citação nos revela o encanto com que o artista tratou a figura da mulher e do seu universo. A delicadeza e a atenção dedicadas à moda feminina e ao comportamento coquete das figuras era uma maneira de ser sedutora e elegante no século XVIII. Watteau invadiu a intimidade da mulher, que sai do banho, que se arruma defronte o espelho, que lê recostada em um divã. Quando ele desnuda a mulher, faz com graça, com picardia. A consistência dos corpos é verossímil e delicada. Concordamos que seus nus femininos nada têm de agressivos ou vulgares, mas não enxergamos em Watteau tanto pudor. A sutileza de um olhar ou de um movimento da boca, o fato de parecer ser observada nua e manter um ar de pretensa indiferença, todas eram artimanhas da sedução feminina típicas do período.

Uma das temáticas que mais chamam a atenção no conjunto das *Figuras de Diferentes Caracteres* são os tipos populares. Entre eles, destacam-se os *savoyards* – pessoas vindas do interior para tentar a sorte na capital e que acabavam nas ruas como pedintes. Vestidos em seus trapos, pediam moedas tocando música nas ruas de Paris. Eles são descritos por Watteau com uma evidente simpatia, mas sem jamais cair na miserabilidade e, assim, conservam uma relativa dignidade. O artista vê beleza e musicalidade no mendigo e não denuncia a sua miséria.

Foram justamente os aspectos mais inovadores de seu gosto que os gravuristas melhor interpretaram: as *fêtes galantes*, a comédia italiana e as cenas da vida cotidiana. Com uma veia realista, Watteau pintou o povo simples de seu tempo: jovens Saboianos em busca de emprego, fiandeiras da campanha, corpos de guarda e acampamentos militares. Ele renovou o gênero rústico com a pintura de duas festas interioranas, *O casamento camponês* e *L'Accordée de village*. No entanto, os camponeses de Watteau eram elegantes e vestiam trajes de seda. As casas e a natureza

³³³ ROSENBERG, Pierre. **Du dessin au tableau**. Flamarrion: Paris, 2001.

evocam voluntariamente mais a Itália, berço de Virgílio, do *Pastor Fido* e da poesia pastoral, do que as planícies do Norte. À rusticidade dos pintores flamengos, como Teniers, contrapõe-se a fofura de Watteau. Não podemos olvidar que, como anteriormente mencionado, quarenta anos mais tarde, no alvorecer do neoclassicismo, Diderot dirá que daria “dez Watteau por um Teniers”³³⁴.

Alguns autores creditam a existência de referências mitológicas em sua obra como uma estratégia para ser aceito na Academia. Depois que aconteceu tal aprovação, os cupidos desapareceram e não restaram na cena nada mais senão figuras em trajés modernos, que ensaiavam um passo de dança, ao som da gaita ou do violão, entre os murmúrios de conversas ou o riso das crianças. É uma requintada urbanidade que emana dessas figuras de gestos contidos, sempre prontas a se absorver em um diálogo cortês, ou a contemplar a natureza, algo que era uma moda nova, de grandes conseqüências.

Watteau desempenhou o seu papel, assim como o *Recueil Jullienne*, na emergência de uma sensibilidade nova. Ele apresentou tipos sociais e teatrais vistos por um novo ângulo, portadores de uma visão e de uma importância renovadas. Prestou também seu tributo à beleza das paisagens, bem anteriormente à efusão rousseauista e a sua valorização da natureza.

2.2 O TRAJE NA OBRA DE ANTOINE WATTEAU

O presente item pretende aprofundar a relação da obra de Antoine Watteau com o universo da moda de seu tempo. Já falamos sobre o vestido volante, no primeiro capítulo, como um modelo de vestido largamente associado a seus quadros e desenhos, podendo ser encontrado em inúmeras gravuras do conjunto das *Figuras de Diferentes Caracteres* (imagem 61). Porém, como vimos, não apenas os trajés das damas são importantes em sua obra, mas os trajés de uma maneira geral. Afinal, eles auxiliam na identificação dos personagens como tipos teatrais, a que grupo social pertencem, seu sexo e sua nacionalidade. Além da percepção de tais categorias, o traje na obra do artista possui funções ainda mais complexas, pois, muitas vezes, as figuras não possuem um rosto específico, ou aparecem mesmo de costas, ou com o perfil perdido. Porém, a personalidade e os sentimentos podem ser expressos pelas dobras das roupas e pela forma do traje.

³³⁴ LAUTERBACH, op. cit., p. 37.

Exemplos sobre a questão das vestimentas na arte de Watteau são abundantes. Um deles aparece em sua primeira pintura relativa à ilha de Citera, de 1709 (imagem 6). Tanto nessa obra quanto nas outras que o artista dedicou ao tema, os trajes dos personagens desempenham um importante papel. Eles podem ser reconhecidos como peregrinos pelo uso de cajados e pelo formato das capas – as chamadas *pelerines*. Esse mesmo traje aparece em várias gravuras das *Figuras de Diferentes Caracteres* denotando que o personagem retratado se trata de um peregrino. (imagem 62).

Um dos elementos que salta aos olhos do espectador é a hesitação das mulheres nos quadros que retratam a peregrinação para Citera. No exemplo de 1709, duas senhoras se destacam por seus “penteados e roupas luminosas branca e cor de salmão, demonstram uma disponibilidade coquete”.³³⁵ Destacamos nesta citação a capacidade da roupa em demonstrar um estado de espírito, um desejo, uma “disponibilidade coquete”. Tal expressão é a melhor maneira de definir as jovens mulheres representadas de forma extensa na obra do artista. O século XVIII praticamente inventou a coqueteria, ou seja, a mulher que pratica um jogo de olhares e uma sedução discreta, colocando sempre em dúvida seu interesse pelo homem que a galanteia.

Em um texto bastante poético, Philippe Sollers descreve as mulheres representadas pelo artista da seguinte maneira: “Elas estão lá, brancas, frágeis, inacessíveis, como saídas de um sonho e se preparam para voltar a esse sonho, titubeantes, indiretas, indicam a saída ou o centro, o devir inútil”³³⁶. A frase sintetiza o tipo de mulher encontrada na obra de Watteau e, de certa forma, aprofunda a noção da coqueteria. Sollers acrescenta que elas surgem envoltas por uma aura de luminosidade e de furtividade, e é o traço do artista que as torna evanescentes. Ele acredita que as mulheres são o ponto central da representação, e os homens aparecem apenas como coadjuvantes, para “lhes fazer gestos cavalheirescos”³³⁷. Acharmos tal observação pertinente para as obras em que aparecem homens e mulheres juntos e naquelas em que a mulher aparece sozinha e trata-se de uma dama, de uma atriz, musicista ou dançarina, ou mesmo de uma simples costureirinha. Esta visão da mulher perpassa a representação das jovens, mudando de tom apenas na representação de idosas.

Em um outro grupo de pinturas de Watteau, encontram-se as chamadas figuras-tipo: *A Amuada* (imagem 63), *O Sedutor* (imagem 64), *A Aventureira* (imagem 65), *O*

³³⁵ LAUTERBACH. op. cit., p. 55.

³³⁶ SOLLERS, Philippe et VIOLETTE, Patrick. **Watteau et les femmes**. Flammarion, Paris, 1984, p. 5.

³³⁷ Ibid., p. 5.

Indiferente (imagem 66) e *A Inteligente* (imagem 67). Tratam-se de arquétipos sociais, e não de personagens individuais. Os nomes dados para os personagens lembram um pouco os títulos das peças de Molière, como, por exemplo, *O Avaro* e *O Tartufo*³³⁸. Assim como no teatro italiano, esses personagens aparecem nos quadros como tipos simbolizando comportamentos sociais, os quais o teatro exacerba da forma caricatural. As figuras encontram-se reproduzidas sem o fundo de paisagem que aparece nos quadros nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. Conforme o contexto, o pintor veste suas figuras com trajes de teatro e de peregrinos. No entanto, na maior parte das vezes, elas usam roupas contemporâneas. Watteau conferia tons especialmente reluzentes aos trajes masculinos de cor única, constituídos por sobrecasaca, colete e calças. Os vestidos e trajes extremamente elaborados, usando bordados e debruns, eram exclusivos dos senhores e senhoras mais distintos. Tecidos mais rústicos, mais baços no efeito, eram usados apenas para os pastores. Em Watteau, portanto, a distinção entre níveis de estilo começa no tipo de tecido das roupas³³⁹.

Mesmo nos desenhos e nas gravuras que os reproduzem, é possível perceber a diferença nos tecidos representados pelo artista. Tais distinções podem ser notadas pelo caimento da roupa, por elas apresentarem ou não estampas e até pelo tipo dos padrões. Figuras como os savoyard apresentam roupas rotas e esfarrapadas. Enquanto isso, os figurinos de alguns atores mostram os detalhes de tecidos bufantes, ao passo que os vestidos das damas elegantes podem ter estampas, volume e caimentos que revelam a sofisticação do tecido. Figuras como os pastores possuem trajes mais simples, que parecem feitos de algodão.

Um dos poucos conjuntos de gravuras feitos pelo próprio Watteau e intitulado *Figures de mode* demonstram que o artista, desde cedo, se ocupara da tradição francesa da representação do vestuário. Em seu estilo, transparece uma grande sensibilidade quanto aos efeitos dos atributos masculinos e femininos: uma postura vigorosa por baixo de um cetim suave; tornozelos finos sobre saltos altos, zonas de pescoço e nuca desnudadas ou orelhas a corar. Nesse caso, a moda aparece como mais um atrativo envolvido no jogo de sedução tão afeito àquela sociedade.

Segundo Helmut Börsch-Supan, as palavras “moda” (fashion) e “modo” (mode), em inglês, derivam do francês. Esses termos ganharam “um grande significado na

³³⁸ LAUTERBACH, op. cit., p. 64.

³³⁹Ibid., p. 64.

mudança dos estilos de vida a partir do século XVII na França”³⁴⁰. A partir deste período, as constantes alterações na moda evidenciaram a importância dada ao momento presente e à renovação das sensações. Conforme Pifano, a busca do prazer e a temporalidade do instante são características comuns à pintura e à sociedade setecentista³⁴¹.

O atual debate acerca dos trabalhos de Aby Warburg aponta o caminho para uma revisão no estatuto da história da arte. Esse pesquisador via a importância dos testemunhos figurativos, do valor de documento daquilo que fora considerado de pouca importância, das “curiosidades” que interessavam apenas aos historiadores dos costumes³⁴². É dentro dessa categoria, de uma história dos costumes, que os estudos sobre a vestimenta residiram durante muito tempo.

Talvez nenhuma outra manifestação das artes esteja tão próxima do fenômeno da moda como a pintura francesa do século XVIII. Conforme Eva Baur, “a arte de cultivar e colocar a questão das aparências superficiais alcança uma maior concentração e complexidade nessa época”.³⁴³ A relação entre as “aparências superficiais” e o fenômeno da moda deve-se a inúmeros fatores. Um deles seria o período em que tal estética se desenvolveu, e a sua relação com a mudança nas manifestações e nas maneiras de usar e apresentar a moda. A sociedade francesa do século XVIII dava demasiada importância às questões da aparência. Por esse motivo, o processo de distribuição e divulgação da moda recebeu atenção especial.

Um dos autores franceses que melhor elucidou a questão da circulação do vestuário na Paris da época de Watteau é Daniel Roche. Em sua obra *O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular do século XVIII*, ele dedica um capítulo sobre o cotidiano do povo de Paris no século XVIII e a questão das vestimentas³⁴⁴. Roche considera que o vestuário seria um importante registro da cultura material popular, servindo para a observação da dinâmica do consumo e da hierarquia social das aparências. Segundo ele, na capital francesa, teoricamente cada pessoa deveria estar vestida de acordo com o grupo social ao qual pertencia, mas não era isso que acontecia: “Sabe-se qual é em Paris o traje que cada condição deve usar, mas, ao mesmo tempo, o traje permite um jogo cujas regras variam de acordo com os indivíduos e as

³⁴⁰ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 76.

³⁴¹ PIFANO, op. cit., p. 401.

³⁴² GINZBURG, op. cit., p. 46.

³⁴³ BAUR, op. cit., p. 9.

³⁴⁴ ROCHE, Daniel. **O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ocasiões”³⁴⁵. O autor acredita que o parisiense em geral parece mais bem vestido que os moradores de cidades menores. Tal fato ocorre devido a um amplo mercado de venda de roupas usadas, que faz circular o traje das classes altas para outras menos favorecidas³⁴⁶. Os primeiros a ter a oportunidade de adquirir os trajes descartados pela nobreza eram os criados domésticos que se tornaram, assim, os populares mais bem vestidos³⁴⁷.

A valorização do vestuário e uma espécie de acumulação de luxo primitivo por parte do povo aparecem como um processo de transição entre os séculos XVII e XVIII, sendo que estará mais evidente neste último. Reflexões de tal natureza, quando cotejadas com as figuras apresentadas por Watteau, ajudam a explicar, por exemplo, uma determinada elegância no vestir das criadas e atrizes. Mesmo essas mulheres vindas de extratos sociais menos elevados conservavam um verniz de bem vestidas. Esta constatação aparece em um trecho do livro de Roche, quando fala da aparência geral das mulheres do povo na época de Luís XIV:

Excetuando-se algumas camareiras frívolas e prontas a copiar suas patroas, a mulher do povo e a criada têm uma aparência reservada e imponente, uma presença uniforme e escura, mas próxima ainda das camponesas de Le Nain que das mulheres representadas por Watteau. Todos os níveis, tanto no povo operário como na criadagem, são tocados por mais fantasia e graça³⁴⁸.

Percebemos, assim, que é possível notar a diferença de um período para outro, quando o povo pode experimentar um vestir mais próximo da fantasia e da graça. O autor segue comentando as conquistas indumentárias do povo parisiense no século das luzes e, entre elas, estaria o calçado. Tal fato possivelmente explique o aparente fetiche que Watteau manifesta pelo tornozelo desnudo que termina em um belo salto feminino. (imagem 68).

Por fim, Roche acredita que as camadas populares de Paris conheceram, no século XVIII, uma espécie de revolução da indumentária, passando de uma estabilidade vestimentar para um universo de mudanças contínuas. A expressão do desejo pela variação no vestir testemunharia uma mudança de sensibilidade³⁴⁹. É importante notar que o povo praticava estratégias de transgressão às regras indumentárias dentro de suas possibilidades financeiras. Portanto, seria um erro imaginá-lo miserável e indiferente ao

³⁴⁵Ibid., p. 222.

³⁴⁶Ibid., p. 227.

³⁴⁷BELFANTI, Carlo Marco. **Histoire culturelle de la mode**. Éditions du Regard, Paris, 2014.,p. 115.

³⁴⁸ ROCHE, Daniel, op. cit., 2004, p. 229.

³⁴⁹Ibid., p. 262.

próprio trajar. Essas informações ajudam a entender o motivo pelo qual a maioria das figuras representadas por Watteau mantém uma relativa elegância no vestir, pois seria um indício da percepção desse artista de que todos merecem um belo traje.

A arte do século XVIII era produzida, em sua maior parte, visando à aristocracia e à alta burguesia. Contudo, o crescimento de alguns gêneros artísticos considerados marginais comprovam uma maior avidez de consumo entre a burguesia média. Na França setecentista, existiu uma importante mudança em dois influentes meios de convívio social: a corte e a cidade³⁵⁰. Após a morte de Luís XIV, em 1715, com a instalação da Regência (1715 – 1723), a corte viu-se livre do rígido regime cerimonial imposto pelo Rei-Sol em Versalhes. Ocorreu um retorno da aristocracia para Paris. Na capital, a sociedade elegante reunia-se nos salões decorados ao gosto da época. Em tais ambientes, a nobreza passou a mesclar-se aos banqueiros e à burguesia de negócios, aproximando-se, assim, das camadas urbanas que podiam, agora, estabelecer mais trocas.

A alta burguesia, que até o momento pretendia igualar-se em requinte aos nobres, aproveitou a ocasião para tentar sobrepujá-los. A disputa entre esses dois grupos sociais levou a um aumento no consumo de objetos artísticos que deviam embelezar as suas residências. Tal fato também acentuou a exibição de belos e variados trajes, estimulando a produção de imagens que representavam a última moda. Esta, por sua vez, passou a deter um papel importante na dissolução das barreiras sociais. Através dela, os grupos procuravam manter uma aparente diferença social. Entretanto, a circulação da imprensa especializada, o barateamento dos tecidos e o maior contato entre as elites propicia a assim chamada democratização da moda. Tocqueville destaca que:

Apesar de toda ênfase nas barreiras que dividiam os vários estados e classes, o processo de nivelamento cultural não pôde ser sustentado e pessoas que, exteriormente, mostravam-se ansiosas por se manter isoladas uma das outras estavam ficando interiormente cada vez mais parecidas³⁵¹.

A necessidade de acentuar a diferenciação exterior entre os grupos acelerou as transformações na moda do vestuário, na decoração e até na arte. A aristocracia e a alta burguesia tornaram-se muito próximas e de difícil distinção, constituindo a elite

³⁵⁰ LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**. A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das letras, 2003. p. 87.

³⁵¹ TOCQUEVILLE, Alexis de. *L'Ancien régime et la Révolution*. In_HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 503.

cultural, convivendo nos mesmos espaços e usando a mesma moda. A moda tornou-se uma importante ferramenta neste jogo em que a aparência transmitia a sensação de poder e de status social.

A exaltação do prazer e da felicidade é uma importante característica da sociedade do século XVIII. A liberdade era concebida como a satisfação dos desejos pessoais. Houve uma substituição de valores em relação ao período antecedente. Segundo Gilles Lipovetsky:

O gozo pessoal passou a prevalecer sobre a glória; a *finesse*, sobre a grandeza; a sedução sobrepujou a exaltação sublime, a volúpia venceu a majestade ostentatória, e o decorativo se impôs sobre o emblemático³⁵².

A relação entre o modo de vida da aristocracia francesa do século XVIII e a arte da época funcionou como uma via de mão dupla. Por um lado, as novas sociabilidades praticadas pelos cortesãos, como as reuniões em parques e jardins, serviram de tema para a arte. Por outro, as imagens de sonho criadas pelos pintores daquele estilo inspiravam uma forma de ser, de agir e até mesmo de vestir.

Viver como na idílica atmosfera dos quadros de Watteau tornava-se um ideal a ser perseguido. Em parte, essas mudanças podem ser explicadas pelos rumos que o pensamento tomou naquele contexto. A corrente do sensualismo, de fundo empirista, estaria presente na filosofia, na literatura, na pintura, na escultura, na moda e em muitos outros aspectos da produção cultural do século das luzes. Desta maneira, transpareceu nas formas de viver e de representar o mundo em que viviam. O mundo real estava se tornando muito duro e a arte do período, assim como a moda, se tornou um escapismo, uma fuga da realidade:

Mitos e lendas, festas e fantasias, teatro e música eram usados para criar mundos de sonho e reinos intermédios que permitiam esquecer tudo isso, sem, no entanto, se perder a percepção desses mecanismos, nem desistir da reflexão sobre a aparência³⁵³.

A arte produzida por Watteau parece fazer parte desse reino intermediário, mas sem perder completamente de vista o mundo real. A mescla de beleza e de melancolia das suas figuras nos apontam para refletir sobre a sociedade de seu tempo. Da mesma maneira, a variação nos trajes e a mistura entre roupas contemporâneas e figurinos teatrais apontam para a constante oscilação entre fantasia e realidade.

³⁵² LIPOVETSKY, op. cit., p. 88.

³⁵³ BAUR, op. cit., p. 7.

A habilidade que Watteau possuía na representação de vestimentas e de tecidos como a seda são alardeados por Caylus, ao dizer que o artista sabia reproduzir o seu cintilar e o seu brilho como poucos. Parece-nos que algumas partes do corpo humano, à primeira vista secundárias, eram tão importantes para o artista quanto o rosto. Poucos pintores representaram tantas figuras vistas de costas como ele, cujas pregas na roupa se tornavam a expressão fisionômica individual. A roupa aparece aqui como uma forma de expressão pessoal, dos sentimentos e da personalidade do personagem, uma vez que Watteau é capaz de substituir o rosto das figuras. A roupa serve, portanto, para individualizá-las. Na primeira nota biográfica sobre Watteau, feita pelo abade Orlandi e publicada quando o artista ainda estava vivo, já podemos encontrar uma referência importante à qualidade dos trajes e dos tecidos em seus desenhos, lembrança esta realizada por Temperini:

Nas obras desse pintor de valor se encontra uma verdade extraída do natural, extremamente prazerosa. Os movimentos que dão as figuras são escolhidos, o desenho é correto, o ar das cabeças é muito belo, os drapeados e as pregas bem-dispostos, o colorido é bom, com uma pincelada borrada e firme³⁵⁴.

Novamente é destacada a qualidade da representação dos tecidos, ao descrever a forma com que o artista apresenta drapeados e pregas. A nota biográfica também ressalta como Watteau observava a partir do natural, sendo que a mesma atenção deveria ocorrer com os trajes. Sabemos que o artista vestia os seus modelos a fim de observar atentamente o comportamento da roupa sobre os corpos desenhados, a maneira como o tecido se movimentava, as dobras e pregas que o vestido fazia ao tocar o solo.

Outro comentarista que analisou as sutilezas dos trajes, das paisagens e das figuras do pintor, foi Antoine La Roque (1672- 1744), igualmente recordado por Temperini. Segundo ele:

A variedade dos drapeados, dos ornamentos de cabeça e das vestes, dá grande prazer em suas composições. Ele faz uma agradável mistura do sério, do grotesco e dos caprichos da moda francesa antiga e moderna. Sobretudo o precioso talento da graça no ar das cabeças, principalmente nas mulheres e nas crianças, que se pode perceber em tudo. Sua pincelada e a *vagueze* (italianismo originário de *vaghezza*: charme produzido por uma certa imprecisão) de suas paisagens são charmosas³⁵⁵.

³⁵⁴ TEMPERINI, op. cit., p. 7.

³⁵⁵ TEMPERINI, op. cit., p. 6.

A citação destaca detalhes do vestuário representados pelo artista e que contribuem para a harmonia de suas composições. Nada está ali por acaso: nem um simples ornamento de cabeça, nem uma dobra no tecido, pois tais peculiaridades compõem o todo para passar a impressão pretendida pelo artista. Sobre o estilo das roupas representadas, La Roque nos dá uma pista ao dizer que ele faz uma “agradável mistura do sério, do grotesco e dos caprichos da moda francesa antiga e moderna”. Isso significa que Watteau mesclava fantasia e realidade também nos trajes, e suas figuras dosavam seriedade e comicidade, assim como vestia modas de seu tempo mescladas às modas passadas.

Para Temperini, Watteau contribui diretamente para a história dos trajes. O autor aponta não apenas a colaboração do artista na coletânea de gravuras sobre *Figuras de moda*, mas a dedicação ao traje que se pode perceber na sua obra como um todo. Em suas composições, podemos perceber frequentemente uma mescla de trajes urbanos com trajes cênicos. O autor procura uma explicação para tal variedade, acreditando que seja uma tentativa de mostrar os atores ensaiando ou experimentando, na vida real, sentimentos que aprenderam a fingir. Outra possibilidade seria a de que Watteau pretendia assumir a visão tradicional do mundo considerado como um teatro³⁵⁶. É inegável que o artista parece sentir prazer em se dedicar à vestimenta feminina, a qual reproduz com pregas abundantes e com tecidos sedosos, sobre os quais ele faz dançar a luz. Relativo à relação da obra do artista com a questão do teatro da época, falarei mais detidamente no item 2.2.1 deste capítulo.

Na obra dedicada ao *Recueil Jullienne* realizada por Dacier e Vauflart, os autores apresentam testemunhos de parte dos primeiros comentaristas do trabalho de Watteau. Eles acreditam que alguns amadores e leigos contribuiriam com observações mais genuínas do que aquelas que se tornaram oficiais. Numa série de notas críticas escritas por Louis Dubois de Saint-Gelais (1669- 1737), das quais a maioria parece estar hoje em dia ultrapassada ou sem importância, uma delas, no entanto, preserva o frescor graças à sua singularidade, e está consagrada à Watteau. Trata-se de um testemunho precioso da opinião unânime dos especialistas, entre 1720 e 1740, sobre o talento do pintor, declarada antes das doutrinas de teóricos como o Conde de Caylus obscurecerem o gosto do público:

³⁵⁶ TEMPERINI, op. cit., p. 8.

Esse pintor tornou-se famoso por sua graça e exata imitação do natural dos temas galantes e agradáveis. Ele representou perfeitamente os Concertos, as Danças e os outros divertimentos da vida civil, colocando a cena em jardins, bosques e em outros lugares campestres onde a paisagem é pintada com muita arte. Seu desenho é correto, seu colorido é suave, suas expressões são picantes, os ares das cabeças possuem uma graça maravilhosa, suas figuras dançantes são admiráveis pela agilidade, a justeza de movimentos e pela beleza das atitudes. Ele se prende a trajes verdadeiros, de forma que seus quadros podem ser vistos como a história da moda de seu tempo³⁵⁷.

Novamente destacamos que Watteau é exaltado pela observação da natureza e pelos temas de suas obras. É interessante notar que esse comentarista, praticamente contemporâneo, percebe, na produção do artista, a representação perfeita dos modos de sociabilidade de seu tempo. Temos, outra vez, a exaltação às cabeças realizadas pelo artista, como sendo muito naturais e expressivas, apresentando os mais variados movimentos e inclinações. O comentarista menciona, ainda, a aparência dançante das figuras e seus movimentos ágeis e belos. Principalmente, refere-se ao fato de que Watteau representaria trajes verdadeiros, tornando as suas obras um registro da história da moda de seu período. Mesmo sabendo que, na maioria das vezes, o artista não foi assim tão fiel aos trajes da época, a opinião assinala que, quando ele os representava, conseguia passar ao observador tal impressão.

Ao mencionar o quanto a obra do artista acabou influenciado a posteridade, Dacier e Vuafart destacam também a questão da moda. A importância de Watteau se manifesta de forma mais evidente durante todo o decorrer do século XVIII. Porém, somente os contemporâneos, amadores, mercadores ou pessoas da arte perceberam que ele representava, à sua maneira, a moda e os gostos da própria época³⁵⁸. Os autores acreditam que a sensibilidade para representar tecidos pode ter sido refinada em razão da sua amizade com o fabricante têxtil Jean de Jullienne.

Alguns pesquisadores atuais da obra de Antoine Watteau levaram a questão da graça para além de um simples adjetivo que define a produção do artista³⁵⁹. Nessa obra coletiva, a graça é tratada como um termo importante da filosofia estética. Destaca-se, neste debate, a impossibilidade de defini-la em palavras, pois ela seria melhor percebida como uma potência.

Distante de uma intencionalidade racional, a graça faria parte de um pensamento intuitivo. Por fim, Alain Mérot afirma no prefácio da obra de Toutain-Quittelier e

³⁵⁷ DACIER; VUAFLART, op. cit., p. 136.

³⁵⁸ Ibid., p. 157.

³⁵⁹ TOUTAIN-QUITTELIER, op. cit.

Rauseo: “Ela é transgressão das regras, mudança e adaptação contínua”³⁶⁰. Tal definição aproxima a graça da moda, e faz pensar se esta última não pode ser uma forma de manifestação da primeira. No decorrer do texto, notamos que a graça teria uma expressão mais natural e menos exagerada que a moda: “A verdadeira arte consiste em se fazer esquecer, em restar simples e natural, sem cair na afetação, a “maneira”, ou as “falsas graças”. Essa eterna questão se coloca com uma particular intensidade no curso do século XVIII”³⁶¹. A citação demonstra o dilema artístico do século, oscilando entre o artifício e o natural. A moda ocuparia o primeiro espaço dessa equação. Dessa maneira, ela apareceria, talvez, como um contraponto à graça.

Na introdução da mesma obra, as pesquisadoras Chris Rauseo e Valentine Toutain-Quittelier falaram sobre a relação da graça com a figura da mulher e com a obra de Watteau. Segundo elas, a expressão máxima da graça estaria na representação da dança, através do movimento harmônico do corpo. A graça, assim como a imagem, seria polissêmica, mas coerente:

Reencontrada no início do século XVIII em torno da figura feminina, a graça adquiriu uma importância tal na época de Watteau, que suas obras podem aparecer como a mais completa encarnação de um charme essencial de um charme sentimental que exerce sobre o espectador³⁶².

A importância da graça no contexto de produção das figuras de Watteau pode ajudar a compreender o destaque dado por ele a figura feminina como encarnação desse ideal. Em tal caso, o traje e a elegância das figuras contribuem para constituir uma impressão geral de graça que, assim como a aparência geral transmitida por suas figuras, seria furtiva.

Dentro de uma perspectiva pluridisciplinar, um conjunto de pesquisadores pretende situar a graça em um contexto cultural e artístico amplo. Dentre os principais espaços de sua manifestação, estariam o teatro, a música e a dança. Estas manifestações artísticas seriam igualmente inseparáveis da arte de Watteau. Quem sabe, talvez, possamos incluir a moda entre elas. Afinal, para a compreensão da obra desse artista, a moda é tão importante quanto a literatura, a pintura e a gravura.

Neste panorama geral, evidenciamos o quanto a obra de Watteau é inseparável de uma discussão sobre a vestimenta e a moda de seu tempo. Essa ligação latente foi

³⁶⁰ TOUTAIN-QUITTELIER; RAUSEO, op. cit., p. 7.

³⁶¹ Ibid., p. 8.

³⁶² Ibid., p. 11.

notada desde os comentaristas contemporâneos de sua produção artística, e continua a figurar nas biografias atuais. Entretanto, nenhum trabalho ainda se dedicou de forma exclusiva sobre a temática que apresentamos na presente pesquisa. Mesmo que o foco de nossa análise sejam as gravuras contidas nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, é necessário traçar todas essas relações e destacar as evidentes ligações entre a produção de Antoine Watteau com a moda e com o traje.

2.2.1– Do teatro às *fête galantes*

Esse subitem pretende aprofundar duas das temáticas mais relevantes da obra de Antoine Watteau, relacionadas fortemente com a questão das vestimentas. Muito falamos sobre os temas principais do trabalho desse artista. Entre a sua produção, encontramos referências ao teatro do período, sendo que tal assunto gerou desdobramentos e reinterpretações, levando o artista a criar uma temática praticamente nova no universo da arte, a *fête galante*. Tanto para caracterizar os tipos teatrais como para representar os personagens principais das *fêtes galantes*, a vestimenta acabou se tornando um fator determinante.

A obra de Watteau relaciona-se fortemente com o teatro nos mais variados âmbitos. Podemos notar isso tanto pela organização dos personagens na cena quanto por alguns dos temas abordados pelo artista em sua obra, caso, por exemplo, da viagem a ilha de Citera, tema também encenado nos palcos na mesma época. Além disso, na própria concepção dos personagens que agem como atores, existe a ideia da liberdade através do disfarce, eis que, através dele, qualquer pessoa pode tornar-se aquilo que quiser.

O disfarce era crucial no teatro da época, assim como nos personagens representados pelo artista. Um dos elementos chave dessa prática é a roupa. Algumas vezes, torna-se difícil definir se a figura representada por Watteau é um ator ou não, diante da mescla de trajes e de situações nas quais ele a coloca. Os tipos teatrais preferidos são os da comédia italiana, mas aparecem também os da comédia francesa. O pintor transpõe esse teatro para parques e jardins, convertendo o tom grotesco, que ele tomava às vezes, em um galanteio encantador.

O tema do teatro merece destaque especial com relação a produção de Watteau. Na Paris do século XVIII, havia uma gama de diferentes gêneros teatrais, representados por diversas companhias. De um lado, estava a tragédia e a comédia francesas e, do

outro, o teatro italiano – que tinha como base a *commedia dell'arte*: um tipo de opereta, que incluía representação, música e dança, peças de *ballet* e pastorais. Em muitas de suas obras, o pintor representa personagens do repertório teatral francês e italiano³⁶³. Essa tradição apresentava os personagens como figuras-tipo que agiam no improviso:

O comerciante Pantalone, o Dottore, os servos espertos Arlecchino e Brighella, o Mezetin, coquete e vestido de forma chamativa com um traje e um barrete de risca, e seu antagonista Pierrot, sempre vestido de branco, a jovem amante Sílvia e outros mais³⁶⁴.

Parte destas figuras-tipo foram aproveitadas pelo teatro francês, que desenvolveu outras, como a Colombina, jovem e bela amante, figura central dos quadros de Watteau. Em algumas de suas obras, o artista relata os acasos dos encontros amorosos, o cortejar mútuo, os ciúmes e as perturbações dos corações sob o disfarce teatral. O teatro não está presente apenas em quadros específicos sobre o tema, mas deixa seus traços também nas famosas *fêtes galantes*³⁶⁵.

Assim, os principais temas do universo artístico de Watteau estariam interligados entre si, ou seja, as reuniões galantes, o teatro, a dança e a música. Essas expressões artísticas eram muito caras ao pintor. O estudo de seus quadros, inspirados pelas peças teatrais e pelos concertos, implica um bom conhecimento da cena teatral, do ballet, da ópera e da música instrumental das primeiras décadas do século XVIII. Com o objetivo de aprofundar essa temática, iniciaremos usando o paralelo amplamente difundido na bibliografia entre Watteau e Marivaux³⁶⁶.

Até pouco tempo atrás, Marivaux era alvo de poucos estudos, os quais viam o século XVIII como uma época preciosa, aristocrática e etérea. Nos tempos atuais, contudo, o quadro alterou-se consideravelmente. Marivaux foi revisto e reinterpretado pelo teatro contemporâneo na França. Contudo, sua peça “*O jogo do amor e do acaso*”³⁶⁷, que é uma das mais comparadas com a obra de Watteau, não foi alvo dessa renovação. Curiosamente, foi também a peça mais encenada pela *Comédie-Française* ao longo do século XVIII³⁶⁸.

A fim de melhor compreender as considerações sobre a referida peça e as suas relações com a arte de Watteau, apresentamos uma sinopse da mesma. Dois jovens de

³⁶³ BÖRSCH-SUPAN. op. cit., p. 46.

³⁶⁴ LAUTERBACH. op. cit., p. 43.

³⁶⁵ BÖRSCH-SUPAN, op. cit., p. 80.

³⁶⁶ TOMLINSON, Robert. *La fête galante*: Watteau et Marivaux. Droz: Paris, 1981.

³⁶⁷ MARIVAUX. *Le Jeu de l'amour et du hasard*. Librairie Générale Française: Paris, 1999.

³⁶⁸ PRAVIS, Patrice. Prefácio. In: MARIVAUX, op. cit., p. 5.

classe alta tem um casamento arranjado (Lívia e Dorante), sendo que ambos não se conhecem pessoalmente. Os dois tem a mesma ideia, fazendo-se passar por um de seus criados com a intenção de melhor observar o futuro cônjuge. Assim, Dorante se disfarça como o valete Arlequim, e ele toma a sua identidade. Por sua vez, Lívia se faz passar por Lisette, a criada de quarto que a substituirá.

A peça foi lançada em 1730, quando Marivaux já era um autor conhecido. Destinava-se a *Comédie-Italienne*, e era a décima peça dele que a companhia representava. Neste trabalho, o autor conseguiu atingir rara harmonia entre uma forma dramática inspirada na comédia italiana e uma temática burguesa e realista ao gosto do público. Os traços marcantes da comédia italiana seriam a presença do Arlequim, os paralelismos das situações e os procedimentos cômicos como as zombarias, além da troca de identidades³⁶⁹.

A fim de compreender melhor a influência da comédia italiana em Paris, é preciso voltarmos para a década de 1720, quando Marivaux começou a escrever para o teatro Italiano e Watteau estava no auge de sua fama. Segundo Xavier de Courville:

Nos primeiros anos da Regência, face a uma Comédia Francesa onde vão reinar Voltaire e Destouches, o Teatro Italiano, que tem as portas reabertas no velho “hôtel de Bourgogne” representa juventude, liberdade, fantasia, lisonjeia os “modernos”, e deve ter tido naturalmente um início tal que Marivaux, se nega a seguir os caminhos batidos. A trupe italiana, sempre fiel as máscaras, aos tipos, ao jogo da Comédia dell’arte, teve que esquecer a ousadia punida com o exílio, e de adequar-se por sua novidade aos sufrágios do século nascente³⁷⁰.

É importante notar o caráter de novidade e transgressão desse tipo de teatro que vai inspirar tanto Watteau como Marivaux. Os atores italianos possuíam uma forte dimensão vocal, gestual e coreográfica, destacando-se a importância do corpo para a sua atuação. Por este motivo, utilizavam muito bem o espaço, os trajes e a declamação. O ator italiano representava junto com o público e não apenas para o público, atento ao olhar e às reações da plateia. Seu lugar na cena, suas jogadas, suas improvisações gestuais, tudo é codificado como se fosse uma coreografia. Tais características ajudam a entender os gestos e movimentos dos tipos teatrais representados por Watteau, objeto de análise mais detalhada no capítulo três.

³⁶⁹Ibid., p. 7

³⁷⁰ Monografia da Comédia-Francesa, 1965. In: PRAVIS, Patrice, op. cit., p. 9.

Na peça de Marivaux, o casal da classe alta acaba se reconhecendo, apesar dos trajes de domésticos. Assim, reconhecem o seu valor e a sua distinção, demonstrando que o acaso das condições e dos disfarces não são um obstáculo ao amor que os une, muito pelo contrário³⁷¹. É possível extrair da peça duas leituras. A primeira, e mais evidente, é que, mesmo com roupas de domésticos, Dorante e Silvia se apaixonam, garantindo, assim, o triunfo do amor. A segunda seria uma leitura mais implícita, a de que o amor não é possível senão entre pessoas da mesma esfera social. Em todo o desenrolar da história e também no final, o traje é essencial na peça. Ele servia inicialmente para o disfarce, mas não transforma definitivamente os criados em senhores e vice-versa.

A forma como Marivaux e Watteau apresentam o tema do amor possui também semelhanças. Na peça em questão, o teatrólogo procura maneiras de não mostrar um romance muito ligado ao universo aristocrático, um local romanesco e charmoso, mas percebido como falso e como pertencente à cavalaria ou a um mundo ideal démodé. Apesar da tentativa de acabar com o heroísmo aristocrático, não deixa de ter por ele alguma fascinação. Para tanto, o escritor se vale da ironia como um contraponto indispensável aos grandes discursos que a juventude dourada possui sobre as aventuras e os acasos românticos³⁷². Essa atitude faz pensar se Watteau não estaria sendo irônico ao colocar os tipos teatrais como amantes desventurados ou interagindo com jovens e belas damas.

Sobre o casal central, o autor não esclarece se pertence à aristocracia ou à alta burguesia, fato que não era tão relevante no período. Destaca-se, ainda, a presença do Arlequim. A audácia do valete ao tomar o lugar de seu mestre não deixa de ser pontuada. O personagem pode ser usado apenas como um joguete ou - quem sabe - pretenda subir na vida. Portanto, ele apresenta uma dualidade confusa: suas pretensões são aquelas de um tolo, de um bufão, de um personagem grotesco da *commedia dell'arte*, ou se encaixaria melhor na visão de um perigoso arrivista (alpinista social)³⁷³?

Na peça, o Arlequim nos é apresentado como a figura ridícula mais inquietante do povo. Ele é, ao mesmo tempo, reconhecido e reprimido, cômico e assustador, aparecendo como um bode expiatório perdido neste microcosmos de pessoas distintas. Essa forma de apresentar o personagem nos ajuda a refletir sobre os inúmeros arlequins

³⁷¹ PRAVIS, op. cit., p. 12.

³⁷² Ibid., p. 16.

³⁷³ Ibid., p. 18.

de Watteau. Provavelmente, cada qual toma um sentido diferente, dependendo do contexto e da forma como que é apresentado. No capítulo seguinte, refletiremos de qual maneira o artista representou alguns dos personagens teatrais nas *Figuras de Diferentes Caracteres*.

Além disso, na peça de Marivaux, certos nomes de personagens pertencem à comédia italiana (Silvia, Mario, Arlequim), enquanto que os outros correspondem ao repertório francês (Orgon, Dorante, Lisette). É provável que o público do século XVIII descobrisse sem dificuldade a identidade dos personagens devido a um código de detalhes vestimentares, de entonações ou de mímicas. A respeito do período em que a história se passa, exceto duas ou três observações do Arlequim, não há nenhuma alusão a sociedade da época. Por tal motivo, alguns críticos a consideraram como pertencente a uma temporalidade fantasiosa. Segundo Patrice Pravis, isso seria um erro, pois “o realismo não é uma questão de detalhes verdadeiros, mas de adequação entre estruturas literárias e estruturas sociais!”³⁷⁴.

Tal citação de Pravis nos faz pensar o mesmo em relação às figuras de Watteau e suas vestimentas. Nem sempre realistas ou verossímeis, os trajes por ele desenhados, assim como as atitudes de seus personagens, podem corresponder à sua lógica própria, mas, em alguma medida, flertam com o real. Fato comum em Marivaux e em Watteau é que o uso dos personagens da comédia del’arte podem ser metáforas tanto para expressar sentimentos e aspirações gerais da sociedade como para criticar as hierarquias sociais que estariam se dissolvendo.

Para além de uma influência do teatro italiano, temos uma discussão ainda mais profunda no início do século XVIII francês, a do “gosto italiano”, considerado de modo geral. Segundo François Moureau, o “gosto italiano” difundiu-se nas primeiras décadas do século XVIII na França em âmbitos como o teatro, a música e a pintura. Esse processo teria iniciado nas últimas duas décadas do século anterior, por volta de 1680. O “gosto italiano” era uma maneira de se diferenciar do “bom gosto” que ainda dominava a estética e parte da criação artística ligadas a uma concepção moral e social. Os italianos trouxeram a aproximação com o grotesco, com o bizarro, com o pitoresco³⁷⁵.

O “gosto italiano” se instalou nas culturas marginais, mais propensas à “depravação”, na opinião dos críticos: o teatro cômico, a pintura de gênero e a música

³⁷⁴ PRAVIS, op. cit., p. 19.

³⁷⁵ MOUREAU, op. cit., p. 13.

instrumental. Ele é encontrado de forma mais marcada entre os artistas amadores que tentavam definir o seu próprio gosto longe da cultura dita elevada. Por fim, inseriu-se num espaço aberto à “novidade”, prosperando e construindo uma certa legitimidade nos meios, onde surgirão muitas das teorias do prazer partilhado³⁷⁶.

Durante algum tempo, existiu uma disputa um tanto inútil entre os apoiadores do “gosto italiano” e os do “gosto francês”. Finalmente, alguns artistas franceses conseguiram apresentar em seu trabalho uma síntese dos dois, em uma atitude que resolveria a questão. Na música, podemos citar Couperin, na literatura, Marivaux e, na arte, Watteau.

Os livros produzidos em um determinado período podem nos dar pistas sobre a forma quotidiana de se vestir ou as maneiras como elas são percebidas. Segundo Daniel Roche, devemos buscar uma determinada tradição literária, que inclui os camponeses e camponesas arrivistas de Marivaux, a forma como ocorre a imitação e a transmissão dos gestos através da roupa³⁷⁷. Em suas obras, o autor ressalta a necessidade de uma conversão dos costumes e o papel simbólico e real desempenhado pelo vestuário. O autor lista uma série de personagens do teatrólogo que modificaram as suas vidas ao mudarem os trajes. Além de expressar mudanças de personalidade, “os romances parisienses utilizam as roupas para marcar as distâncias sociais e também para lhes esbater os contornos. O atrativo do vestuário conduz sempre a confusão das classes”³⁷⁸. Significa dizer que, de certa forma, a literatura confirma a dificuldade de identificar a classe social apenas pela roupa.

Provavelmente a frase que melhor sintetiza a relação entre a moda e o teatro é de André Suarès: “a moda é a melhor das farsas, da qual ninguém ri, pois todos a representamos”³⁷⁹. Ela nos faz pensar na linha tênue que separa a roupa da moda do figurino teatral, bem como a que separa a fantasia de uma pretensa realidade. No teatro, o traje revela o papel da imaginação e o meio pelo qual se pode disfarçar a identidade. Na literatura do século XVIII, era comum os personagens adquirirem uma nova identidade por meio de metamorfoses indumentárias. Assim, a literatura nos revela a

³⁷⁶Ibid., p. 15.

³⁷⁷ ROCHE, Daniel, op. cit., 2004, p. 241.

³⁷⁸Ibid., p. 244.

³⁷⁹ ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (séculos XVII-XVIII). São Paulo: SENAC, 2007. p. 20

importância do vestir nas intrigas amorosas e como a roupa alimentava o desejo, desempenhando um papel no jogo de sedução³⁸⁰.

No prefácio de uma obra sobre figurinos teatrais da segunda metade do século XVIII, Christian Lacroix apresenta reflexões importantes. Entre elas, a questão da impossibilidade de reproduzir, no figurino, a época tal e qual a história foi escrita. Os motivos são muitos, mas, entre eles, o autor destaca a perda do saber-fazer³⁸¹. Este problema já existia na época de Watteau e, por esse motivo, os trajes de seus personagens teatrais podem nos dizer algo também sobre a moda de seu tempo.

O figurino nunca é como a roupa da época, trata-se de uma reinterpretação. Não suficiente, o figurino de época pode misturar várias épocas³⁸². Talvez nenhuma outra vestimenta manifeste tão claramente a definição da imagem como um espaço que conjuga diferentes tempos. Entretanto, na comédia, existiria uma tendência em vestir os personagens com roupas um tanto fora de moda, constituindo uma estratégia a mais para fazer rir. Ainda assim, “a comédia deve se vestir com a moda do momento. Ela pode conter uma parte de fantasia, de invenção, de excesso, às quais a pequena nobreza e a burguesia também não escapam”³⁸³. Mesmo usando eventuais elementos *démodés*, os comediantes acabavam usando roupas contemporâneas. Tal circunstância reforça a ideia de que a aparente mistura sem sentido entre roupas da moda e figurinos teatrais na obra de Watteau pode ser verossímil com o universo teatral do período, fonte de onde se inspirava para criar.

A arte de Watteau apresentava uma tendência à liberdade que era estranha até aquele momento. Sua obra não carregava grandes preocupações moralizantes e não glorificava o Estado ou a Igreja, apresentando, ao invés, temas não tradicionais. Uma vez que tais características pareciam atraentes, maior era a necessidade de diminuir a importância das manifestações artísticas do início do século XVIII. A acusação mais comum seria a tentativa de “embelezar o real”. Contudo, tal crítica perdia o sentido, uma vez que a arte não tinha mais a obrigação de refletir a vida. Segundo Levey, esta arte não tinha sequer um propósito social. Estava inspirada pela imaginação, algo que a tornava vulnerável. Não necessitava mais conter uma mensagem religiosa, nem moral, e

³⁸⁰Ibid., p. 34.

³⁸¹ LACROIX, Christian. Prefácio. IN: HUTHWOHL, Joël. *Comédiens e Costumes des Lumières*. Paris: Editora Bleuautour, 2012. p. 8.

³⁸²Ibid., p. 09.

³⁸³ HUTHWOHL, op. cit., p. 155.

fundamentalmente não precisava ser séria em absoluto³⁸⁴. As *fêtes galantes* pintadas por Watteau parecem ser o melhor exemplo desse novo espírito artístico, uma vez que o tema era furtivo.

Segundo Eva Baur, as *fêtes* e o sonho pastoral, assim como a elegância requintada e os encontros amorosos, são frequentemente apenas encenações teatrais, sonhos de suave melancolia, por trás dos quais estaria um paraíso perdido³⁸⁵. Mas, afinal, do que tratavam estes quadros? É difícil precisar, eis que eram uma espécie de reuniões festivas que aconteciam no campo ou em parques e jardins. Elas retratavam, em geral, os divertimentos de jovens que levavam uma vida despreocupada de pastores e de pastoras, em meio à música, dança e cantos. É a representação do bucólico. Descreve a paz dos campos, um refúgio do mundo real e a felicidade dos apaixonados. Ainda assim, não estaria associada a algo frívolo ou superficial. Não retrata somente o ideal de uma vida idílica, frugal e contemplativa, como se poderia imaginar. Trata-se, na essência, da busca de um ideal arcádico que relaciona a natureza com a civilização, a beleza com a espiritualidade, e a sensualidade com a inteligência. Em Watteau, tais cenas podem evocar jardins e festas vagamente reais. Contudo, assemelham-se mais aos encontros fictícios da pastoral literária, encenadas nos teatros de Paris. Dentro da simplicidade da vida pastoral, o amor e a paixão são possíveis. Entretanto, entre as classes altas do período, não era de bom tom expressar a paixão abertamente.

No tocante à questão dos trajés representados nas *fêtes galantes*, eles estariam mais afinados com as modas contemporâneas. Um dos exemplos mais célebres é a mulher de vestido cor-de-rosa que aparece de costas na tela *A tabuleta de Gersaint* (imagem 2). Apesar de não configurar uma *fête* de tipo tradicional, pois a cena não ocorre ao ar livre, mas no interior de uma loja, ela é assim considerada por causa dos seus elementos cênicos. A personagem em questão apresenta ao observador um dos mais belos exemplos de vestido volante, o tipo de roupa descontraída da nova moda do período regencial.

Esse tipo de traje foi criticado pela mãe do regente como uma *familiaritet*, ou seja, uma descontração inadequada, burguesa. Sobre a polêmica em torno de tal peça de roupa, dedicamos o item 1.2 no primeiro capítulo. Podemos afirmar que as *fêtes galantes* realizadas por Watteau são, em certa medida, modernas, pois reproduzem majoritariamente roupas e comportamentos contemporâneos. Assim, as pinturas

³⁸⁴ LEVEY, op. cit., p. 35.

³⁸⁵ BAUR, op. cit., p.6.

parecem “prováveis”, embora estejam desprovidas da verdadeira realidade³⁸⁶. É a roupa que daria a essas obras a impressão de verossimilhança, além da questão do gestual e da teatralidade utilizadas pelo artista e que também estavam presentes na sociedade.

Outro fator importante dentro do universo criado por Watteau é o papel ocupado pela música. Tanto no mundo galante como no das pastorais, diferentes estilos são visíveis na obra do artista em termos de música e de dança, que eram, na época, os acompanhantes do amor. Em parte dos retratos galantes de figuras-tipo, nas imagens de músicos e de concertos, bem como na maior parte das cenas galantes, o canto e o tocar dos instrumentos de sopro e de corda acompanham o desenvolvimento das emoções. O “som” musical das pinturas faz parte da sua concepção artística³⁸⁷.

As *fêtes galantes* de Watteau estão marcadas pela tensão entre o desejo e a galanteria. A diferenciação entre a cobiça carnal e o desejo sublimado no amor apenas se desenvolveu no código social a partir do final do século XVII. A Academia também tomou uma posição relativa à representação das paixões na pintura e escultura. Em 1719, Antoine Coypel fez uma palestra na instituição sobre a representação do amor na pintura, descrevendo formas de manifestação do amor que podem ser encontradas nas obras de Watteau. Entre elas, as que mais chamam atenção são o desejo, o despertar do sentimento, a alegria, o luto, a saudade, o pudor; a delicadeza ou fogo no olhar, as faces coradas, o sorriso alegre³⁸⁸.

Torna-se significativa a existência de um código para representar o amor e o desejo carnal, e Watteau parece estar de acordo com ele. Contudo, mais do que mostrá-lo dentro de uma ordem codificada, ele o faz sublimar os próprios limites, flertando com a melancolia e até mesmo com a tristeza. O artista representa variações acerca do tema do amor, nas quais os observadores contemporâneos acabaram se reconhecendo, de uma forma ou de outra. Demonstra ser moderno ao representar a intimidade do sentimento, assim como na representação de uma certa duplicidade e interpretações múltiplas de suas cenas galantes.

Em geral, a obra de Watteau não é de fácil interpretação. Por conseguinte, suas *fêtes galantes* não estão livres de segredos. Elas são objeto da atenção particular de pesquisadores, e seguem fortemente ligadas ao nome do artista. Nas reuniões de casais elegantes que passeiam em meio a parques suntuosos, Watteau descreve, com

³⁸⁶ LAUTERBACH. op. cit., p. 68.

³⁸⁷Ibid., p. 69.

³⁸⁸Ibid., p. 72.

moderação e sensibilidade, todas as etapas do amor, suas hesitações, seus progressos e suas decepções. A ambiguidade, que caracteriza gestos e expressões, e a poesia delicada a impregnar os quadros são a fonte do charme das figuras criadas por ele. Não é apenas uma leitura romântica das relações, mas uma atmosfera amorosa tingida de tristeza e de melancolia.

A importância do teatro e da música na vida e obra de Watteau fez com que vários pesquisadores conduzissem as suas investigações para esses domínios, a fim de situar as *fêtes galantes* no contexto da criação musical e teatral da época. Seus quadros que apresentam tal temática também foram comparados com a obra de Marivaux. Essa comparação aconteceu porque Watteau dedicou-se principalmente a representar sentimentos, mas não simples e diretos, e sim incertos e ambíguos. Os sentimentos eram mostrados com sua natureza cambiante e as nuances mais sutis. Gustave Larroumet faz a relação entre o pintor e o teatrólogo nos seguintes termos:

O sorriso que ilumina a graciosa e muda fisionomia das heroínas de Watteau volteia sobre os lábios daquelas de Marivaux; em umas e em outras, o abandono indiferente das poses não exclui a decência, o traje é galante sem impudor; os suspiros, por sua vez, são expressos com reserva, meigos e com respeito. (...) O amor aqui como lá, parece transfigurado; ele é, portanto, verdadeiro, de uma verdade ideal, mais verdadeiro que a verdade³⁸⁹.

Esse sorriso discreto e alegre dos personagens do artista também é conhecido como “o sorriso de uma linha”. A citação ressalta que, apesar do langor das poses femininas, elas jamais são vulgares ou insinuantes em demasia. O mesmo é dito em relação aos trajes, elegantes e sedutores sem revelar nenhum excesso. O amor e a sedução aparecem como um jogo divertido tanto nas obras de Watteau quanto nas peças teatrais de Marivaux.

A musicalidade das cenas galantes criadas por Watteau seduziu numerosos autores e sugeriu uma correspondência com as composições musicais das décadas de 1710 e 1720, notadamente as de François Couperin (1668 – 1733). Outros questionamentos referem-se à relação entre esse tipo de pintura com a realidade. Elas ilustrariam ou testemunhariam sua época ou, ao contrário, expressariam a imaginação do artista sobre seus contemporâneos? A resposta a essa questão é divergente.

Se, por um lado, as *fêtes galantes* podem ser interpretadas como um “fenômeno social”, ou seja, mantendo alguma correspondência com o real, outros as veem apenas

³⁸⁹LOURRUMET, Gustave. **Marivaux**, 1882 apud TEMPERINI, op. cit., p. 12.

como uma “ilusão social”. Algumas leituras apresentam-nas como a encenação do amor cortês, uma metáfora sexual ou, ainda, um dispositivo poético. Tal diversidade de análises demonstra a fecundidade das reflexões suscitadas por esse tema. Além disso, talvez seja preciso admitir que elas conservam uma parte de seu mistério e resistem a toda interpretação unívoca.

Inúmeros foram os temas abordados por Watteau: quadros militares, paisagens, mitologia, retrato, nu feminino, alegoria, teatro, imagens da vida cotidiana, roupas da moda. Toda essa gama de possibilidades exige, para a análise de suas obras, uma abordagem pluridisciplinar. Diferentemente da maioria das cenas de gênero e dos quadros de história de outros pintores do mesmo período que não possuem dificuldade quanto à identificação das origens do tema ou das fontes estilísticas e iconográficas, a produção artística de Watteau possui caracteres muito particulares. Entre suas obras, as de maior dificuldade de definição categórica são justamente as de temática galante. Para Temperini, esse gênero comumente atribuído ao artista coloca em causa as categorias picturais tradicionais³⁹⁰, pois não podia ser classificado dentro das modalidades artísticas criadas pela Academia Real. Por não constituir uma pintura de tipo histórico ou alegórico, seu conteúdo era incerto.

Sabemos que Watteau não é exatamente o inventor do gênero, mas talvez tenha sido um de seus mais importantes intérpretes. O termo *fête galante* aparece no Dicionário Universal de Antoine Furetière de 1690 com a seguinte definição: “reunião alegre de pessoas honestas”³⁹¹. Por pessoas “honestas”, nesse período, deve-se compreender os nobres, logo ampliando o conceito aos burgueses ricos. Nos cenários ao ar livre que servem de fundo para a ação, jovens elegantes, comediantes, dançarinas e músicos se divertem, conversam e passeiam. É onde o artista pode descrever as múltiplas faces do sentimento amoroso. Na quase totalidade dos casos, o conteúdo narrativo das composições é muito difícil, quase impossível, de determinar com certeza, uma vez que nenhuma ação se deixa decifrar claramente. O artista joga com sutileza a ambiguidade dos gestos, dos olhares e das atitudes, como se desejasse que o espectador ficasse livre para escolher entre as muitas interpretações possíveis.

O caminho que levou à escolha desse gênero passa também pelas referências visuais mais próximas do artista. De Rubens e de Van Dyck, flamengos na origem como ele, pegou emprestado, sobretudo do primeiro, numerosos motivos isolados. Temas e

³⁹⁰ TEMPERINI, op. cit., p. 11.

³⁹¹Ibid., p. 11.

personagens que parecem periféricos na obra do artista do século XVII, tais como algumas poses, os belos trajes, um cão que lambe o rabo, todos ganham nova luz nas mãos de Watteau. Alguns comentaristas afirmam que este último não se deixou seduzir pelo dinamismo das concepções do primeiro. Se, em Rubens, as figuras parecem animadas por um movimento mais afetado, se seus cupidos revolteiam no ar, em Watteau o movimento existe, entretanto é mais contido. Outros vão dizer que seu universo é estático³⁹². Porém, é impossível não perceber ou não ver a importância do movimento nos gestos insinuados, nas poses que anunciam um passo de dança.

A questão central é pensar como Watteau tratava o movimento. Não era feito de gestos amplos ou de fatos consumados, mas da potência do gesto ao se transformar em ação. Ele conseguiu criar um universo contemplativo, e entendeu como poucos o sentido mesmo da imagem, ao realizar nas suas obras uma suspensão temporal. Quem sabe uma suspensão que, mais do que dentro, esteja fora do tempo. O tempo em Watteau se move mais lentamente, de maneira mais graciosa, com gestos mais estudados. Ao contrário do que nos diz Temperini, os gestos de suas figuras não parecem presos, eles aguardam o momento de serem executados, eles são latentes.

Ainda mais profundas são as afinidades de Watteau com os artistas venezianos do século XVI. Ele muito os estudou, o que acabou alterando os seus acordes cromáticos e a sua concepção da paisagem. Além disso, esses artistas também tratavam da temática da música e do amor teatral, onde os grupos de personagens conversam ao abrigo de jardins separados do mundo. Podem ser os primeiros elementos inspiradores das *fêtes galantes*, aos quais Watteau acrescenta o seu conhecimento direto do teatro e da sociedade de seu tempo. Por fim, a união dessas referências acaba resultando em criações eminentemente pessoais, de uma poesia até então desconhecida. A novidade das pinturas está no fato de que elas colocam simultaneamente na cena vários personagens da comédia del'arte em um cenário natural, sem lhes fazer participar de uma ação específica.

Foi provavelmente na temporada que passou com Crozat, em 1715, que Watteau definiu progressivamente sua estética da *fête galante*. Muitas características são recorrentes nesse tipo de obra:

Uma mistura entre trajes de teatro e vestimentas urbanas, a paisagem com grandes árvores forma como uma cortina, as figuras dispostas em pequenos grupos separados uns dos outros, ocupados a conversar, a

³⁹²Ibid., p. 14.

brincar ou a tocar música, a ausência de toda narrativa em favor da evocação discreta e voluntariamente ambígua de sentimentos vagos, unidos por uma impressão geral de melancolia calma, reforçado pelo aspecto outonal das folhagens e a claridade difusa do sol poente³⁹³.

Aqui temos mais uma pista não só da importância dos trajes na obra do artista, mas do próprio motivo pelos quais eles são difíceis de classificar. Trata-se da mescla dos figurinos de teatro com trajes urbanos. Destaca-se, ainda, a importância das paisagens de fundo, com árvores frondosas que envolvem os personagens. Esses últimos são quase sempre casais ou grupos pequenos, e estão envolvidos em atividades prazerosas e simples.

Os estudos que Watteau realizou a partir dos mestres antigos foram importantes para sua formação. Por um lado, foram-lhe particularmente úteis para enriquecer a sua cultura visual e para elaborar a sua própria estética. Os estudos a partir de Domenico Campagnola (1500 – 1582) são, por exemplo, muito importantes para a preparação das paisagens que servem de decoração às *fêtes galantes*. Apesar da forte presença de elementos da arte italiana na sua obra, Watteau nunca visitou aquele país. A Itália não está presente apenas nas paisagens, mas nos trajes do Pierrô, Mazetin e Arlequin.

O artista inspira-se em seu mestre Gillot ao representar as expressões gestuais dos comediantes, mas sempre de uma maneira mais elegante que burlesca. O sentimento substitui a verve habitual do repertório teatral e a natureza invade a cena. Watteau foi capaz de transformar os tipos cômicos em amantes galanteadores e até mesmo tímidos ou em músicos delicados, que tocavam seus instrumentos à luz da lua, sobre um céu azul e em parques majestosos. Da cena teatral à festa galante não há mais que um passo.

Na discussão sobre a questão estética da graça, as cenas galantes ocupam um lugar central, seja como um modelo bem-acabado da graça, seja por fundir elementos caros a ela. No prefácio ao livro de Toutain-Quitellier, Alain Mérot dirá que é um erro reduzir Watteau à uma *fête galante*, mesmo que esse tipo de cena sintetize o espírito da Regência. O autor acredita que o artista se afasta dos aspectos mais evidentes da graça através do transitório, da suspensão dos movimentos, da indecisão das cores, da indeterminação das formas e dos sujeitos³⁹⁴. Sua melancolia dita o caráter frágil e a visão trágica que ele tem da graça.

³⁹³ TEMPERINI, op. cit., p. 17.

³⁹⁴ TOUTAIN-QUITTELLIER; RAUSEO, op. cit., p. 10.

A graça associa-se com a dança, que também se faz presente nas cenas de Watteau. Essa associação ocorre porque ambas expressam movimento. A dança é um tema que se consolida no início do século XVIII, conforme atesta a obra “Caracteres da dança” de Jean-Féry Rebel, a qual teve um grande e durável sucesso. Seu lançamento coincide com a maturidade artística de Watteau e com a elaboração da estética que anima suas cenas galantes.

É possível perceber que a obra de Watteau percorre uma trajetória que vai do teatro até a *fête galante*. No início da carreira, o artista trabalhou com Gillot e conheceu as figuras teatrais, circulou por Paris e frequentou os teatros, tanto o italiano como o francês. A todas estas experiências, o artista deu seu toque pessoal e de figuras teatrais carregadas de sentimento a cenas romanescas em paisagens de sonho, percorridas em um caminho sinuoso e interessante. Unindo referências diversas à sua maneira de ver o mundo e a arte, realizou cenas que, até hoje, suscitam o debate dos historiadores da arte. Os sentimentos de seus personagens não são óbvios, muito menos as suas ações. Por fim, o mais importante é notar que, para construir figuras-tipo peculiares, Watteau recorreu às vestimentas, ou melhor, ao disfarce e ao figurino teatral. Demonstrou, assim, a relevância dos trajes e dos gestos na composição de suas imagens.

2.2.2– A tradição das gravuras de moda na França.

Esse item pretende analisar de forma breve a questão da tradição das gravuras de moda na França, principalmente a partir do século XVII. O objetivo é buscar subsídios para refletir sobre as *Figuras de Diferentes Caracteres*. Afinal, em que medida elas podem ser relacionadas com tal tradição? Quais os pontos em comum e as diferenças entre essas duas categorias de imagens? Watteau não pretendeu ser um gravurista de moda, pois, como vimos, ele pouco praticou a própria arte da gravura. Contudo, parece-nos claro que o artista não era indiferente a essa tradição de representação visual dos trajes.

Paris tinha começado a figurar como o centro cultural da Europa na década de 1660, e a sua importância foi fundada numa série de fatores. Entre eles, um dos mais destacados foi o da moda, ao qual quase todos os aristocratas da Europa gradualmente aderiram. Desde 1672, os modismos de Paris ficaram famosos na revista *Le Mercure Galant*, e a palavra *galant* indicava qual era a etiqueta para usar tais modas, ou seja, a postura, o comportamento que o estilo exigia.

Modelos de trajes também foram distribuídos por meio de gravuras. Vários gravadores parisienses – não os melhores deles – produziram retratos de corpo inteiro de personalidades famosas na corte, mas a roupa do retratado era mais importante do que o seu rosto. O principal objetivo era ligar o nome do retratado com as roupas que usava. Além, é claro, da presença de gravuras de moda avulsas que eram vendidas como forma de divulgação do que estava em voga.

O mais próximo que Watteau chegou dessa tradição foi no conjunto de gravuras intitulado *Figuras de Moda* (imagem 40, 41 e 42), realizadas em torno de 1710. De tal conjunto, somente a primeira imagem foi gravada em água-forte pelo artista e retocada a buril por Henri-Simon Thomassin. O título é dado segundo um gênero de gravuras que floresceu nos trinta últimos anos do reinado de Luís XIV. Um exemplo delas são as *Figures à la mode* de Sébastien Leclerc (1685)³⁹⁵. Ele raramente identificou os personagens dessas gravuras e, quando o fez, eram geralmente atores ao invés de aristocratas. Seus figurinos mostram os modos gerais, e não os da corte. Ele turva a distinção entre a roupa que denota a classe e o figurino teatral. Da mesma forma, a roupa cotidiana aparece, muitas vezes, lado a lado com os figurinos. Ao realizar tal mescla, o artista associa, de alguma forma, a moda ao teatro. Talvez pelo caráter um tanto cênico de ambos, como vimos no item anterior. Ele apresenta uma abordagem mais casual em lugar da solenidade típica dos *fashion plates* (o mesmo que gravuras de moda).

Ao examinar o conjunto de gravuras de Watteau, alguns comentaristas acreditam que são as atitudes e os ares dos personagens, mais do que o detalhe dos trajes, que retiveram a atenção do artista³⁹⁶. É possível que isso tenha ocorrido, mas, de uma maneira geral, o traje em suas representações não pode ser completamente separado das atitudes e dos sentimentos dos personagens. Para Dacier e Vuafart, guardadas as devidas proporções, as *Figures des Modes* anunciam as *Figuras de Diferentes Caracteres*. Existe uma ou outra figura semelhante nas duas publicações (imagem 69, 70, 71, 72, 73, 74). Elas estariam reproduzidas em algumas pranchas das *Figuras de Diferentes Caracteres*: 274, 275, 276, 307, 308 e 320, todas gravadas por Jean Audran.

³⁹⁵ SAHUT, op. cit., p. 19.

³⁹⁶Ibid., p. 22.

Apresentam a imagem invertida em relação ao original, fato comum quando se reproduz a imagem em gravura, e sem fundo de paisagem³⁹⁷.

A maneira como as *Figuras de Diferentes Caracteres* foram apresentadas e editadas por Jean de Jullienne lembram o estilo das gravuras de moda da época. Essa é uma observação importante, pois, mesmo que as gravuras a partir de Watteau apresentem temas que vão além dos trajes da moda, no final elas se apresentavam ao público de uma maneira semelhante ou, ao menos, inserida em uma tradição já reconhecida.

Por tal motivo, consideramos pertinente traçar uma breve história das gravuras de moda na França. As primeiras imagens de moda francesas remontam ao século XV. Elas se apresentavam sob a forma de gravuras isoladas, da qual a mais antiga que se conhece, segundo Jean Adhémar, data de 1470, e teria persuadido os homens daquele tempo a abandonar os chapéus altos pelos chapéus chatos, tipo prato. No século XVI, as imagens sobre os trajes são reagrupadas em coletâneas, as quais a criação melhorará o resultado do trabalho. Essas publicações se endereçavam aos profissionais do tecido, do corte, das rendas, as bordadeiras e, em seguida, a um público mais amplo, que pode aprender a partir dessas imagens. O mais antigo *recueil* desse tipo foi publicado em 1520, por Nourry, em Lyon³⁹⁸.

Um pouco mais tarde, na segunda metade do mesmo século, aparecem as coletâneas de trajes propriamente ditas. Publicadas antes fora da França, em lugares como Veneza, Anvers, Colônia e Frankfurt, destinavam-se a descrever os trajes de diferentes países. Duas dessas publicações são de origem parisiense: a de Jacques Androuet du Cerceau de 1560 e o *Recueil de la diversité des habits qui sont de présent em usage*, de François Desprez de 1562 (imagem 75). Este último alcançou grande sucesso e foi reeditado em 1564 e 1567. A obra mostrava as vestimentas de vários países, sendo apenas nove gravuras dedicadas aos trajes das francesas contemporâneas³⁹⁹.

Imagens de trajes vão se tornando cada vez mais comuns e ganhando importância. Elas passaram a descrever os trajes contemporâneos e vão se disseminar no início do século XVII. Foram realizadas por vários gravuristas, dos quais o mais célebre dentre eles foi Jacques Callot (1592 – 1635). Ele produziu em torno de mil e quinhentas

³⁹⁷ GAUDRIAULT, Raymond. **Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815**. Promodis, Nantes, 1988, p. 103.

³⁹⁸ GAUDRIAULT, op. cit., p.13.

³⁹⁹Ibid., p. 13.

pranchas, sendo que cerca de vinte delas se referem à moda feminina de seu tempo. Em 1624, Callot produziu um conjunto de gravuras intitulado *La Noblesse*, na qual desenhou membros de sua família e da alta-burguesia da região do Loire. Nelas representou uma forma de vestir mais séria que a parisiense. Na mesma época, apareceu em Paris uma série de doze figuras de moda. O autor era um pintor e gravurista de certa reputação, Daniel Rabel (1578 – 1637). A coleção era apresentada por um poema:

Você como os outros se acomodam
 Todos na cidade ou na Corte,
 Os belos do tempo atual
 Não tem outra saída que estar na moda...⁴⁰⁰

Esse pequeno verso sintetiza muitas questões pertinentes à moda dos séculos XVII e XVIII. Primeiro, a percepção que tanto aqueles que vivem na corte como na cidade não podem se furtar de seguir a moda. Essa última aparece aqui associada às pessoas belas, sendo possível que ele estivesse se referindo às pessoas de bom gosto. Foi no atelier de Rabel que estudou Jean de Saint-Igny (1600 - 1649). Ele foi um dos mais hábeis pintores de costumes que existiu. Pintor, escultor e gravurista, mostrou boa parte das suas qualidades nos desenhos dos trajes e das modas. Hoje em dia, é difícil encontrar as suas gravuras. Das cerca de duzentas que realizou, restaram cinco ou seis.

Ficou conhecido pelos desenhos, que inspiraram as gravuras de Isaac Briot (1585 – 1670) e de Abraham Bosse (1604 – 1676). O primeiro praticava a gravura à buril. Efetuou gravuras de figurinos de teatro em 1629, contendo vinte e uma pranchas com jovens mulheres em diferentes poses. Em 1630, publicou a obra “Diversidade dos trajes da moda” (imagem 76). O segundo, A. Bosse, reproduziu um conjunto de gravuras de Saint-Igny que se tornou famoso, intitulado “Jardim da Nobreza Francesa” (imagem 77). Nele, o gravurista reproduz diferentes tipos para que se possa ver seus trajes, apresentando, de maneira isolada, homens e mulheres⁴⁰¹. É difícil não pensar nas figuras isoladas que aparecem nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, homens e mulheres sem fundo de paisagem, onde podemos melhor evidenciar os trajes e as poses.

A respeito da importância que as gravuras de moda receberam na primeira metade do século XVII, encontramos um comentário na imprensa da época que é elucidativo: “um cavalheiro e uma dama não devem deixar de folhear essa série para

⁴⁰⁰Ibid., p. 14.

⁴⁰¹Ibid., p. 15.

saber como se vestem aqueles que dão o tom em Paris”⁴⁰². Essa forma de divulgação das novas modas teve um impacto inegável sobre o desejo de consumir e sobre a variação dos adornos e trajes. Raymond Guadriault nos descreve as consequências dos excessos indumentários que transformou as mulheres em coquetes, adornadas com rendas, guipures, rubans e as “galanterias”⁴⁰³. Esses múltiplos adornos exigidos pela moda representavam despesas julgadas abusivas e perigosas à economia. Alguns éditos reais foram publicados em 1629, 1633 e 1634, na tentativa de lhes dar um fim. É interessante notar que, aqui, o termo “galanterias” aparece associado ao belo traje.

A fim de evitar o excesso de despesas com o vestuário, o governo tentou fixar a moda ele mesmo. Isso ocorreu através dos éditos citados anteriormente, que procuravam, entre outras coisas, limitar os ornamentos dos vestidos. Abraham Bosse registrou as consequências dessas mudanças. Junto das imagens, encontram-se poemas onde as mulheres se lamentam com frases como: “Não posso mais usar a galanteria”. Os éditos acabaram tornando-se letra morta e as rendas retornaram. O gravurista registra isso na famosa gravura *Galerie du Palais* de 1637 (imagem 78)⁴⁰⁴. A obra de Bosse representa uma etapa importante da ilustração de moda. Em suas gravuras, as damas vão procurar modelos de vestidos à moda. A gravura começa a se tornar um meio de se informar sobre a moda.

A principal preocupação dessas imagens era representar as minúcias dos trajes. Elas eram feitas com um certo teor informativo, mas nem sempre as figuras eram bem desenhadas. As mulheres que aparecem nas gravuras de moda ignoram características como a graça e a fluidez. Esse é um bom contraponto às figuras desenhadas por Watteau, nas quais os trajes não são tão detalhados e nem tão corretos, mas as figuras são uma profunda encarnação do conceito de graça da época, com seus olhares perdidos ou suas faces coradas, enquanto o traço do artista empresta a elas uma mobilidade e fluidez inegáveis.

Na segunda metade do século XVII, as gravuras de moda passaram por um período de crise. Tal fato deveu-se em parte ao governo de Luís XIV, onde tudo se concentrava em celebrar a glória do grande rei. Tal atitude acabou criando um hiato na questão das gravuras de moda. Charles Le Brun (1619 - 1690), que dominava a produção artística da época, solicitava qualquer coisa de seus protegidos, menos a

⁴⁰² Ibid., p. 16.

⁴⁰³ Ibid., p. 16.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 17.

descrição de trajés. Contudo, nesse âmbito ele encontrará a rivalidade de Mignard e Louvois, criando um clima, em torno de 1680, no qual se desenvolve novamente a ilustração de moda.

Nesse período, alguns gravuristas reputados se interessarão de maneira episódica pela gravura de moda, como Jean Le Poutre (1618 – 1682), Sébastien Leclerc (1637 – 1714) e Bernard Picart (1673- 1733). Le Poutre realizou duas séries de gravuras, a primeira em 1675. Em uma delas, representou figuras sobre um fundo de paisagem. Dentre elas, destaca-se a “dama em traje de ballet”⁴⁰⁵. Essas gravuras nos indicam que alguns gravuristas aventuravam-se para além da representação apenas da figura trajada, colocando a mesma em um fundo de paisagem. Outro ponto importante é buscar uma tradição na representação de mulheres em passo de dança ou com trajés de dança, tipo de figura que aparece nos desenhos de Watteau.

A criação de um jornal dedicado à moda impulsionou a produção de gravuras. Trata-se do *Mercure Galant* (imagem 79). O diretor da publicação em 1678, Donneau de Visé, encomendou para Bérin (1640 – 1711) - que era desenhista da Câmara do Rei e inventor de arabescos - uma série de desenhos de trajés que seriam gravados por La Poutre. As figuras possuíam legendas explicando os detalhes da roupa, como tecidos, pontos, entre outros. Essa série de gravuras, que possui descrição detalhada, é uma das primeiras publicações na imprensa de gravuras de moda francesas. A gravura intitulada “O vestido de primavera” chegou a ser utilizada para ilustrar o verbete “moda” do Dicionário Universal de Furetière (1690)⁴⁰⁶, em que o autor identifica a mesma simplesmente como um gosto da corte de acordo com Belfanti: “Moda, se diz mais particularmente das maneiras de vestir-se atualmente em uso na corte”⁴⁰⁷.

Ainda segundo Carlo Belfanti, a criação do *Mercure Galant* está relacionada ao processo de “feminização da moda” que iria se reforçar nos séculos seguintes. O periódico se destinava as “pessoas de qualidade” e tratava de temas leves, típicos do que se nomeou de “imprensa galante”, dos quais o ponto de referência eram a vida na corte, seus eventos e suas modas⁴⁰⁸. Os artigos publicados mostravam tanto as tendências da vestimenta masculina como as novidades da roupa feminina, não deixando de observar até que ponto os dois sexos estavam submetidos ao mesmo mecanismo caprichoso. O

⁴⁰⁵GAUDRIAULT, op. cit., p. 18.

⁴⁰⁶Ibid., p. 19.

⁴⁰⁷ BELFANTI, Carlo Marco. **Histoire culturelle de la mode**. Éditions du Regard, Paris, 2014, p. 74.

⁴⁰⁸ BELFANTI, op. cit., p. 75.

jornal não deixava de dar uma forte conotação de gênero para a moda, apresentando-a como um espaço relevante de competência exclusiva das mulheres⁴⁰⁹.

No século XVII, Luís XIV soube usar a moda como mais uma ferramenta de seu poder absoluto. Com o tempo, o binômio moda-corte começou a sofrer críticas por seus excessos e a criação de uma imprensa que validaria essa relação seria uma tentativa de manter o controle sobre um fenômeno assaz volátil. Belfanti afirma que o *Mercure Galant* destacava o modo de vestir cortesão⁴¹⁰ e tentava impor um estilo de roupa sazonal. No fim do século XVII e início do XVIII, a moda adquiriu um tal poder que, mesmo para os soberanos, era impossível contê-la. A moda de corte sobreviveu, mas tinha a desvantagem de ser muito formal e presa ao protocolo oficial. A moda dominante na sociedade, ao contrário, exigia um ritmo cada vez mais rápido de mudanças⁴¹¹.

Em 1685, aparece publicado por G. Audran a primeira edição das “Figuras à moda dedicadas à M. Le Duc de Bourgogne”, gravadas por Sebatién Leclerc (1637 – 1714). Tal publicação fez sucesso e foi reeditada em 1695 e 1700. Representam a moda da fontange. Os Audran serão uma importante família de gravuristas e estão envolvidos também na execução e publicação das *Figuras de Diferentes Caracteres*. Entretanto, a mais importante família de gravuristas a se dedicar principalmente a gravura de moda foram os Bonnard. Os mesmos atuavam no ramo desde a época de Luís XIV, no século XVII. Eles consagraram inúmeras pranchas às gravuras de moda e foram recentemente objeto de estudo⁴¹².

Assim estamos nos aproximando da época em que Watteau viveu, e descobrindo os gravuristas de moda contemporâneos a ele e dos quais deve ter visto algumas gravuras em Paris. Um deles foi Bernard Picart (1673 – 1733) que era aluno de Leclerc. Ele consagrou algumas pranchas à moda francesa de 1696 (imagem 80). Outras pranchas foram dedicadas à moda de países como Holanda e Suécia, publicadas em 1704 e 1707 respectivamente. Ele representou também figuras de comediantes do teatro italiano ainda em 1696. Isso demonstra que nem mesmo o mestre de Watteau, Gillot, teria sido pioneiro nesse tipo de personagem. Coletâneas de diferentes gravuristas foram publicadas em 1718, 1720 e 1728. “Saídas de uma mão firme e rápida eles lembram

⁴⁰⁹ Ibid., p. 76.

⁴¹⁰ Ibid., p. 78.

⁴¹¹ Ibid., p. 90.

⁴¹² CUGY, Pascale. **La dynastie Bonnard et les bonnarts!** Étude d’une famille d’artistes producteurs de mode. Thèse soutenue à Paris IV le 02/07/2013.

certas peças de Sébastien Leclerc e, segundo Jeanne Duportal, podem ter servido de protótipos à certos pequenos personagens da obra de Watteau⁴¹³. Novamente encontramos uma relação direta estabelecida entre a obra do artista e as gravuras de moda.

A representação da moda pode tomar formas diversas:

Algumas vezes os personagens representados são anônimos e eles estão ali unicamente para descrever um traje, com uma linha de legenda adaptada. Mas em outras séries de gravuras são constituídas de retratos de personagens contemporâneos ou de figuras alegóricas, ambos vestidos à moda da época⁴¹⁴.

No caso de Watteau, na maioria das vezes, seus personagens são também anônimos, mas o destino final das figuras não é apenas mostrar as modas. Se isto acontece, pode ter sido um desdobramento desejado ou não pelo artista.

Além das gravuras destinadas a representar a moda, encontramos outros conjuntos de registros imagéticos de trajes. Entre eles, para a representação dos trajes da população mais modesta, temos a famosa série *Gritos de Paris* (imagem 81), editada a partir de 1700 por François Gerard. Ela mostra que o traje da maioria dos populares apresenta uma uniformidade um tanto severa. As figuras populares presentes nessas imagens, como a do velho amolador e o do mercador, são também desenhadas a sanguínea e *pierre noir*, pouco tempo depois, por Watteau. Em ambos os casos, elas apresentam um aspecto grave e compassado, porque os dias de crise e de miséria se prestam pouco aos júbilos, mesmo na indumentária. Porém, o medo de passar por pobretão ou maltrapilho confere a todos uma dignidade evidente. Ao que tudo indica, a série dos *Gritos de Paris* contou com a participação de grandes artistas da época, como Boucher e Bouchardon⁴¹⁵. Essa série fazia parte do intenso desejo de conhecer os trajes dos ricos e dos pobres⁴¹⁶.

Conforme Daniel Roche, o estudo da moda pode ser realizado recorrendo-se à diferentes tipos de fontes. Desde documentos escritos, como inventários, e até mesmo livros de literatura, chegando nas imagens. Entre todas as possibilidades visuais de pesquisa para a vestimenta, ele acredita que as gravuras e as estampas seriam as mais importantes. Entre as razões para privilegiar tal tipo de material, estaria a sua

⁴¹³ GAUDRIAULT, op. cit., p. 20.

⁴¹⁴Ibid., p. 21.

⁴¹⁵ ROCHE, op. cit., 2004, p. 232.

⁴¹⁶ ROCHE, op. cit., 2007, p. 29.

capacidade de difusão, superior aos livros, às pinturas e às esculturas. Segundo as pesquisas do autor:

Imagens soltas aparecem em mais de 50% dos inventários parisienses do século XVIII. O suporte sugere ao mesmo tempo utilidade e sonho. Assim nasceu a “gravura de moda”. Sua difusão foi acelerada pela capacidade dos impressores-editores da renascença de criar e reproduzir as *coleções de costumes*⁴¹⁷.

Esses dados confirmam a facilidade na circulação das gravuras de moda avulsas e sua função, ao mesmo tempo, informativa e idílica. Como vimos anteriormente, as gravuras avulsas podiam aparecer publicadas em forma de coletâneas. O volume de obras publicadas desse tipo cresceu de maneira notável durante todo século XVIII. Para o período compreendido na presente pesquisa, Roche listou entre 1700 e 1749 a publicação de dezenove livros sobre roupas que correspondiam a 12% do mercado editorial francês na época. Podemos acrescentar, ainda como uma importante fonte de pesquisa, os acervos de indumentária e os museus dedicados ao traje e ao têxtil. A roupa em si corresponde a um vestígio material e, portanto, exige um cabedal teórico diferenciado. Contudo, é salutar e enriquecedor cotejar as imagens com esses testemunhos materiais.

Lembrando as palavras de Régis Debray: “A imagem fabricada é datada em sua fabricação e recepção. O que é intemporal é a faculdade que ela tem de ser percebida como expressiva até por aqueles que não têm seu código”.⁴¹⁸ De alguma forma, as pinturas e as gravuras de moda produzidas no século XVIII por Antoine Watteau são intemporais, ou seja, elas têm a capacidade de expressar algo para nós. Nas gravuras de moda, encontramos a preocupação com a aparência, traço que une a sociedade retratada e a nossa.

Podemos considerar a imagem como um *acontecimento* – não nos referimos aqui ao que ela mostra ou narra, mas à própria imagem enquanto objeto total, sem precisar aludir a algo que ocorra fora do seu contexto. A imagem-acontecimento está relacionada ao surgimento de novas técnicas de produção imagética – como as mudanças nos tipos de tintas e materiais utilizados ou a criação de novas tecnologias, entre as quais a imprensa, a fotografia e o cinema. Assim, uma vez que:

⁴¹⁷Ibid., p. 27.

⁴¹⁸DEBRAY, op. cit., p. 40.

a imagem pode destruir ou colocar em questão a inteligibilidade do mundo estabelecida e construir outra a partir de elementos perturbadores, que se formalizam em nova representação e se constituem como acontecimento⁴¹⁹.

Portanto, talvez as gravuras de moda sejam uma imagem-acontecimento, pois são um elemento novo no universo imagético no que se refere ao traje. Elas trazem a ideia de conhecer a moda antes que a mesma se estabeleça, constituindo uma ferramenta de difusão nova. Por muito tempo, as gravuras de trajes reproduziram modas já estabelecidas, vestimentas do passado ou trajes étnicos. A partir da criação dos jornais de moda, como o *Mercurie Galant*, essas imagens passam a criar o desejo de se vestir de uma determinada maneira.

Surge a vontade de possuir uma roupa que é apresentada e representada numa imagem, a qual ainda não existe materializada – e que, caso exista, o(a) leitor(a) a acessa primeiro através da imagem. Esse jogo subverte uma lógica do tempo, porque antes a roupa precisava ser palpável para só depois ganhar sua versão imagética. Contudo, ao criar imagens de trajes que ainda não existem e ao antecipar o que será usado, a gravura de moda faz surgir uma espécie de temporalidade da expectativa. É assim que se espera ver as pessoas vestidas e é assim que elas esperam vestir-se. Trata-se de um exercício onde os praticantes utilizam-se de uma forma de trajar para ser, para ter ou para demonstrar algo. Seria muito redutor acreditar que a moda feminina da França setecentista é idêntica ao que aparece nas gravuras de moda ou revistas sobre o tema, assim como nas pinturas da época. Elas são uma representação, e cada uma apresenta seus limites enquanto “verdades imagéticas”.

Além disso, devemos considerar que utilizam técnicas diferentes – a pintura e a gravura. Mesmo nas últimas, não conseguimos ver nitidamente os detalhes dos bordados, das estampas, das rendas. Elas fornecem principalmente uma ideia geral da estrutura dos trajes e nem mesmo as cores que utilizam são confiáveis. Tampouco podemos simplesmente acreditar que todas as mulheres seguiam à risca tais indicações. Ainda mais perigoso é confiar nos trajes que vemos nos quadros, porque a liberdade dos artistas dificulta muito uma tipificação. A imagem pode transmitir um conjunto de coisas como, por exemplo, o contexto social, cultural e político em que foi elaborada, mas não de forma clara e explícita. Não devemos procurar tais indícios nela. A imagem

⁴¹⁹KERN, Maria Lúcia. Imagem e acontecimento: o mediterraneanismo de Joaquín Torres-Garcia. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, Ano I, n. 1, p. 137-148, Nov. 2007. p. 138.

não é capaz de revelar tudo sobre o contexto, porque faz parte dele.⁴²⁰ É preciso, ainda, levar em conta as convenções artísticas seguidas pelos fabricantes das imagens, os artistas e gravuristas.

É de uma maneira não direta que algumas das *Figuras de Diferentes Caracteres* de Watteau nos trazem indícios da moda de sua época, mas é justamente a sua inexatidão que nos interessa. O motivo pelo qual elas não são facilmente identificáveis e catalogadas nos diz muito sobre o fazer daquele artista. Nem mesmo os trajés de seus personagens têm a necessidade de ser “reais” ou “fiéis” a realidade, uma vez que vemos, nessas gravuras, a maneira como o artista entendia, via e apreciava a moda, as roupas e o vestir.

⁴²⁰SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007. p. 46.

3 FIGURAS DE DIFERENTES CARACTERES SOB O OLHAR DA MODA

A proposta do presente capítulo é descrever e analisar de maneira mais detalhada algumas das *Figuras de Diferentes Caracteres*. Destacaremos o diálogo que as gravuras estabelecem com diversos temas já esboçados no presente trabalho: a moda, a pastoral, o teatro e seus figurinos, a sociedade do século XVIII, a mulher, a dança. A ênfase será dada sobre o papel desempenhado pela vestimenta dentro das imagens, a dimensão que as mesmas tomam e a maneira com que o artista as representa.

Depois de termos realizado uma tipificação geral das 350 gravuras que compõem as *Figuras de Diferentes Caracteres*, foi necessário selecionar algumas delas para uma análise mais profunda. Tal escolha dependeu da questão central do trabalho, que é a relação entre Watteau e a moda. Portanto, as imagens que representavam apenas paisagens, sem conter personagens, não serão objeto de estudo nesse momento. Afinal, estamos tentando observar as figuras trajadas que aparecem nesse conjunto de gravuras, não sendo lógica a análise de imagens em que tais personagens não apareçam.

Seguindo a tipificação que estabelecemos para as gravuras com base nos temas recorrentes na obra do artista, consideramos pertinente analisar quatro grupos dentre as figuras desenhadas por Watteau e reproduzidas em gravura. O primeiro é o das cenas galantes ou *fête galante* e, a partir desse grande tema, desdobram-se os demais, como os casais de Watteau, formado pelas mulheres e pelos homens galantes. Além desta categoria, analiso algumas das figuras-tipo do teatro que se encontram nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. O motivo é que esses grupos temáticos possuem uma relação mais íntima entre si, como veremos no decorrer do capítulo.

Os personagens representados por Watteau nas cenas galantes, ou mesmo de maneira isolada nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, parecem estar inteiramente absorvidos em suas atividades, que são a dança, a música e o riso. As silhuetas, em um primeiro plano enxergadas pelas costas, é um tropo de sua arte que será explorada aqui, principalmente através da observação das figuras femininas. O uso de tal recurso visual não era comum na época. O personagem que dá as costas ao observador é um dos muitos pontos intrigantes das obras do artista. Nessas figuras, “cujas pregas na roupa se

tornam a expressão fisionômica individual⁴²¹, o traje é quem constrói o personagem que, muitas vezes, nem sequer possui face. Dessa maneira, destaca-se não apenas o caimento e a aparência do traje, mas seu papel na expressão dos sentimentos e na formação da identidade dos sujeitos.

Ao buscar o efeito surpresa nas cenas, o artista escolhia determinados ângulos para representar as figuras. Além disso, é recorrente o uso dos olhares e perfis perdidos. O personagem visto de costas, sobretudo de três quartos, é utilizado porque reforça a impressão de instantâneo, sendo uma postura e uma estética negligenciadas durante muito tempo⁴²².

Ressaltamos também a importância do “ar dos rostos”, que sintetizam a expressão facial e reflete tanto a interioridade do personagem quanto do espectador. A dança e os movimentos aerados que o artista coloca em sua obra não designam outra coisa senão a própria alma da arte. Na aparente imobilidade dos personagens, ele joga com a vida das figuras, considerando o movimento interior que elas manifestam.

Os traços nem sempre bem definidos dos rostos e as mãos apenas sugeridas das suas pinturas e desenhos aparecem algumas vezes mais completas nas gravuras. Mesmo assim, permanece o ar negligente de seus personagens e de sua obra como um todo. O que alguns consideram uma preguiça ou um inacabado em sua arte é, na verdade, uma técnica muito particular, que levará posteriormente a um elogio de Diderot e, mais tarde ainda, de Baudelaire. Esta técnica é definida pelo termo italiano *vaguezza*, que significa o charme produzido por uma relativa imprecisão, procedendo de um “trabalho sobre o vivo, permitindo expressar a instantaneidade de um gesto ou de uma atitude”⁴²³.

A expressão “sobre o vivo” é interessante na medida em que designa não somente a face do trabalho do pintor, mas igualmente o fugidio das atitudes dos personagens que ele coloca sobre o papel. É por meio desta arte, correspondente a uma técnica do esboço, que ele consegue criar a impressão de vida nas suas figuras. É na sua expressão muda e em seu movimento quase imperceptível que os personagens cantam, dançam, jogam, sorriem. Todos são “divertimentos da mesma coisa” e participam assim

⁴²¹ LAUTERBACH, op. cit., p. 68.

⁴²² VIGARELLO, op. cit., p. 74.

⁴²³ KREMER, Nathalie. L'air des figures de Watteau. In: TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine et RAUSEO, Chris (orgs.) **Watteau au confluent des arts**. Esthétiques de La grâce. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 262.

por sua face, seu volume, bem como do ar de alegria e de sonho que forma o todo das cenas.

Não encontramos um equilíbrio extremo nas figuras de Watteau. Elas se instalam em um espaço, ocupando o centro. Assim como o dançarino tem um prumo que jamais perde, cada pequeno movimento corresponde a um contra movimento; em tal cenário, dançar não passa de um desequilíbrio para outro desequilíbrio. Este espaço particular, em torno de um centro invisível, é um dos traços da graça do artista, que parece sempre pintar cenas de dança⁴²⁴. Como veremos, muitos de seus personagens parecem dançarinos sem, na verdade, serem, pois quase todas as suas figuras compreendem um ar de dança, de movimento interrompido no seu meio.

Suas cenas parecem se estruturar em grupos, nos quais cada figura dá a impressão de possuir um movimento involuntário que produz inclinações, torções ou rasuras. O pé, a mão e o olhar apontando para o além são um apelo a um lugar imaginário ou apenas uma direção dada por uma linha arabesca que desaparece. Watteau tenta representar aquilo que não conseguimos definir em palavras, como, por exemplo, o gesto que não faz sentido, a ação sem rumo: rostos com o olhar perdido, vistos de costas, gestos que não são nem de expressão, nem de linguagem, ações incertas. São as atitudes passageiras resultando, conforme disseram os Goussier, em desenhos rápidos e de primeiro golpe, “o não sei que indizível”⁴²⁵.

Destaca-se aqui a importância do gesto para tentar compreender as figuras de Watteau. O gesto não passa da consequência de uma força de torção que habita seus personagens. Alguns autores afirmarão que os gestos não são praticados apenas por pessoas em sua obra, mas pelos objetos e até mesmo pelos tecidos:

O gesto se propaga: os personagens fazem piruetas, se inclinam, efetuam torções em todos os sentidos, todas as capacidades, todas as flexões, elas sugerem um número infinito de direções que tecem o espaço de seus fios entrecruzados: uma certa ideia de tempos e de espaços de René Huyghe, que repousa sobre o desenvolvimento progressivo de um movimento, de personagem a personagem, do personagem ao objeto, tudo isso prolongado pelos efeitos de perspectiva. O gesto livre, sem objeto, não faz além de ampliar a impressão de suspensão⁴²⁶.

⁴²⁴Ibid., p. 267.

⁴²⁵Ibid., p. 271.

⁴²⁶ JAMAIN, Claude. Watteau, la grâce du geste. In: TOUTAIN-QUITTELIER; RAUSEO, op. cit., p. 273.

É, portanto, a ação e o gesto em potência, latência ou execução que conferem a impressão de movimento aos personagens desenhados pelo artista. Mais do que isso, objetos cênicos segurados pela pessoa ou mesmo as suas vestes contribuem nesse movimento silencioso dos corpos. As suaves flexões dos pescoços e dos dedos das mãos, os olhos baixos, os perfis perdidos, fazem parte desses pequenos nada que são a essência mesma de sua composição artística.

Quando Aby Warburg analisou as figuras do Renascimento, principalmente as representadas na obra de Sandro Botticelli, ele percebeu a importância das vestes e das cabeleiras dos personagens para transmitir a sensação de movimento⁴²⁷. No caso das figuras de Watteau aqui analisadas, precisamos considerar que elas são menos agitadas, mas nem por isso imóveis. Mesmo que a sensação transmitida pelas figuras seja mais serena, contemplativa e melancólica, as vestes são muito importantes. O vento não anima suas figuras, o ar encontra-se certamente mais parado. Porém, os gestos e as dobras das roupas são responsáveis por animar seus personagens. O movimento está presente nos passos de dança, de maneira que algumas das figuras parecem flutuar.

Podemos pensar os gestos das figuras de Watteau do ponto de vista de uma antropologia histórica de modelo warburguiano, ou seja, a tentativa de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais em uma dada cultura⁴²⁸. Assim, quando associamos o teatro e a dança do século XVIII com a obra do artista, não estamos dizendo que as imagens por ele criadas são apenas o resultado dessas manifestações artísticas. Estamos igualmente considerando toda uma densidade antropológica⁴²⁹, na qual as regras sociais da sedução amorosa se combinam com as peças encenadas pela comédia francesa e italiana e também com as danças cortesãs. Mesmo quando o corpo parece imóvel, ele transmite a sensação de dança. Por trás de uma simples pose, pode existir uma coreografia corporal⁴³⁰.

Na arte do século XVIII, a expressão furtiva, o tombamento de uma mão, o detalhe físico, tudo pode evocar um caráter⁴³¹. Os pintores do período respondiam ao desejo de penetrar na intimidade dos corpos através da pintura galante, de boudoir ou libertina. O espectador se transforma em voyeur absorvido pela ambiguidade das cenas,

⁴²⁷ WARBURG, op. cit. p. 7.

⁴²⁸ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 217.

⁴²⁹ Ibid., p. 218.

⁴³⁰ Ibid., p. 219.

⁴³¹ PERROT, Philippe. **Le travail des apparences**. Le corps féminin. XIIIe – XIX e siècle. Paris: Éditions Du Seuil, 1984. p. 63.

por seu ar accidental, pelo momento de um movimento, pelo instante inicial de uma surpresa. Através das portas, das folhagens, do vai e vem do balanço, os artistas forçavam uma intimidade, revelando o mistério e a privacidade. Toda uma gestualidade, bem como toda uma tática da emboscada e do olhar do outro, desenhavam os contornos do secreto e os ângulos da indiscrição⁴³².

Podemos dizer que a obra de Watteau, assim como a arte e a imagem, possui muitas camadas interpretativas. François Moureau vai falar da aparente legibilidade imediata das imagens do artista. Nelas, a anedota parece recair sempre sobre o sujeito: peregrinos perdidos em um parque, casais sentados sobre um banco em um fundo de plantas, silhuetas solitárias dançando sozinhas, como em *O Indiferente* (imagem 65), ou escutando a música de um instrumento mudo, como o Mezzetin, tudo isso faz parte de um mundo interior e secreto que a obra revela⁴³³.

Contudo, a escolha pelo tipo de personagem a ser representado e o ambiente no qual eles surgem possui uma relação com a sociedade na qual Watteau viveu. Os divertimentos mundanos ganharam uma nova dimensão, estando ligados a formações políticas e sociais novas:

O futuro Regente organizava assembleias no Palais Royal; o abade de Saint-Germain de Prés tirava proveito de seus privilégios para respirar em plena Paris um ar de liberdade que vivifica as trupes de teatro de feira onde Pierrôs e Arlequins tornam-se os novos heróis dos jovens pintores em busca de temas “modernos”⁴³⁴.

Por esse motivo, tais personagens abundam na obra de alguns artistas do período, entre os quais Gillot e Watteau, mesmo que cada um possua a sua própria maneira de representar a temática teatral. Além dos divertimentos mundanos, havia o objetivo de “viver nobremente”, mas, para tanto, não era mais necessário pertencer ao Segundo Estado. Bastava copiar as maneiras e os hábitos nobres. As décadas de transição entre os últimos anos do reinado de Luís XIV e o reino de Luís XV assinalaram uma considerável transformação da sociedade francesa, marcando profundamente os costumes e as modas⁴³⁵.

O importante papel desempenhado pelo traje nas gravuras a partir de Watteau aqui analisadas é inegável, mas depende de algumas reflexões específicas. O historiador

⁴³² PERROT, op. cit., p. 65.

⁴³³ MOUREAU, op. cit., p. 101.

⁴³⁴ Idem, p. 201.

⁴³⁵ Ibidem, p. 209.

da arte Aby Warburg constatou a predileção de Botticelli por descrever as mobilidades do vestuário segundo modelos relacionados à representação da ninfa na antiguidade⁴³⁶. A mulher que aparece no conjunto de gravuras, e na obra de Watteau como um todo, está mais para a coquete do que para a ninfa. Enquanto a primeira usa um vestuário que a aproxima da natureza e facilita sua fuga das situações amorosas, a coquete destaca na sua vestimenta um certo artificialismo e uma atitude de hesitação amorosa, mas não de fuga.

Ao ampliar o espectro dos temas e das fontes para a história da arte, Warburg realizou um ensaio sobre os figurinos teatrais para os intermezzi realizados na corte dos Medici. Ele analisou uma série de apresentações que ocorreram em 1589, utilizando, para tanto, os desenhos dos figurinos realizados por Bernardo Buontalenti e o livro de contabilidade referente aos custos dos mesmos⁴³⁷. Os intermezzi eram espetáculos musicais que se intercalavam com as peças teatrais. Na festividade analisada, o historiador menciona a encenação de uma comédia intitulada “A Peregrina”. Como podemos perceber, tal temática já era difundida na Renascença e irá aparecer como uma personagem típica na obra de Watteau. Contudo, o ponto de partida da pesquisa eram os intermezzi:

Não apenas a descrição escrita sobre os mesmos é importante, mas também os esboços dos figurinos e o livro de contabilidade para os figurinos. Todos mostram a forma intensiva e enérgica com a qual o inventor dos cenários, o compositor das músicas, o intendente, o desenhista, o maquinista e até mesmo o alfaiate cooperaram nos menores detalhes para uma reprodução fiel à ideia contemporânea de um autêntico espetáculo antigo⁴³⁸.

Trata-se de uma das relações que Warburg procurou estabelecer entre a arte florentina dos séculos XV e XVI com a permanência de elementos da antiguidade pagã. Os atores desses espetáculos dançavam e cantavam, surgindo suspensos sobre o palco por uma série de máquinas cenográficas complexamente construídas. Por este motivo, eram o figurino e o cenário que deviam auxiliar em sua identificação, o que acontecia principalmente através dos trajes carregados de símbolos ricos e, ao mesmo tempo, sutis

⁴³⁶ WARBURG, op. cit., 2012, p. 52.

⁴³⁷Ibid., p. 339.

⁴³⁸Ibid, p. 345.

dos personagens mitológicos representados. Era uma forma de transpor o simbolismo para a realidade concreta dos figurinos⁴³⁹.

Dessa maneira, “símbolos obscuros transformaram-se em peças de roupa e acessórios explícitos que os cenógrafos e figurinistas afixavam nos atores”⁴⁴⁰. Tal feito exigia uma grande erudição sobre o mundo antigo por parte dos realizadores, mas acabava passando muito rápido diante dos olhos do público, que tinha dificuldade em apreendê-lo de maneira completa. Do ponto de vista da cultura teatral moderna, a tentativa pode parecer estranha. Contudo, faz sentido quando recorremos às origens dos intermezzos, que são a pantomímica da procissão mitológica, dependendo muito dos acessórios e dos ornamentos. No repertório das imagens aqui analisadas, encontramos as figuras-tipo do teatro, que também são reconhecidas unicamente por seus trajes característicos.

O fim do reinado de Luís XIV levou a uma transição da moral pública a serviço do rei para a moral privada do prazer pessoal. Tal mudança resultou na busca por outras silhuetas, outros rostos, enfim, outras identidades, e o que passou a ser valorizado foi a situação financeira da pessoa ao invés das suas origens. Com isto, acabou diminuindo o prestígio da tradição, levando o foco para a novidade, para a inconstância, para o efêmero e para a ilusão. A consequência foi um estímulo da moda e dos modismos⁴⁴¹. O relaxamento da tutela real deixou, a cada pessoa, a tarefa de construir o próprio personagem. As aparências ultrassofisticadas exigiam horas de preparo e transformariam a toailete pessoal feminina em um espetáculo⁴⁴². Enquanto no século XVII as aparências serviam para marcar a posição social, no século XVIII elas eram úteis para mascará-la. É isso que a comédia exprime através da proliferação de personagens travestidos, nos quais a liberdade de ação é assegurada por suas vestes superlativas⁴⁴³.

⁴³⁹ Ibidem, p. 356.

⁴⁴⁰ WARBURG, op. cit., 2012, p. 358.

⁴⁴¹ PERROT, op. cit., p. 36.

⁴⁴² Ibid., p. 40.

⁴⁴³ Ibid., p. 48.

3.1 – CENAS GALANTES E SEUS PERSONAGENS

O presente subitem pretende analisar algumas das gravuras presentes nas *Figuras de Diferentes Caracteres* que representam cenas galantes. A fim de melhor compreendê-las, destacaremos a importância da galanteria na obra de Watteau e para a sociedade na qual ele viveu. Da mesma forma, procuramos analisar a interação cênica dos personagens e a importância do traje nessas imagens, passando a comentar os espaços da galanteria, como as já mencionadas *fêtes galantes* e os salões.

O tema das *fêtes galantes* reproduz uma tradição pictural já conhecida. Na literatura, de Virgílio à Honoré d'Urfé, o gosto pelo bucólico não era uma novidade. No entanto, foi apenas na Regência que ele se tornou um gênero pictórico em si. Watteau nos apresenta pastores e pastoras com uma interpretação bem pessoal, assim como pessoas jovens e na moda reunidas ao ar livre. Ele cai no gosto do público da época por suas cenas bucólicas por um lado e, do outro, pelo teatro e pela música. É a época do triunfo de Marivaux e do sucesso dos comediantes italianos, os quais obtêm do Regente a autorização de reabrir as portas de seu teatro. O tema das *fêtes galantes* é repetido ao longo de todo século XVIII pelos inúmeros admiradores do artista, que reinterpretam seu estilo e seus temas alternando doses de fantasia, elegância, realismo ou sonho⁴⁴⁴.

Na obra *O Embarque para Citera* (imagem 24), e em quase todos os outros quadros de Watteau, revela-se que o amor, o prazer e a alegria são o motivo e a razão da festa. A partir de sua obra, muitos artistas do século XVIII, incluindo Fragonard, representaram a sensualidade amorosa desse lazer permanente. Em quase todos eles, predomina o momento onde a respiração é curta diante da pujança do desejo, onde se embarca para uma ilha do amor⁴⁴⁵.

Um exemplo é o quadro *O charme da vida campestre* (imagem 82) de 1737, de François Boucher. Nesta obra, o artista remonta a *fête galante* até sua origem: a pastoral, um mundo idílico onde pastores e pastoras se amam no seio de uma natureza benevolente. É importante destacar que, nesse universo:

As ovelhas são limpas, as pastoras usam espartilhos com uma escada de laços coloridos, não se sente o tom rústico, e os pastores lembram

⁴⁴⁴ MAFFESOLI, op. cit., p. 4.

⁴⁴⁵ DARDIGNA, op. cit., p. 54.

dançarinos de ópera. Mas tudo é de uma sedução irresistível, e de uma mentira mais agradável que a verdade⁴⁴⁶.

Nas gravuras que analisaremos aqui a partir dos desenhos de Watteau, encontraremos muitos exemplos semelhantes à descrição desses pastores e pastoras idealizados. Mesmo que, algumas vezes, os seus trajés não sejam tão suntuosos ou o artista tenha tentado aproximá-los da ideia do trabalho no campo, ele sempre mostra o momento em que esse é esquecido em detrimento do encontro amoroso.

Sabemos que a pintura galante celebra o prazer do instante, mas também faz eco às tendências filosóficas que consideram a aspiração ao prazer dos sentidos, geralmente reprovadas pela moral e pela religião, como um ímpeto do homem em conformidade com a lei natural e divina⁴⁴⁷. A expressão *fête galante* apareceu, como um singular meteorito, para qualificar a arte de Watteau quando ele foi recebido pela Academia em 1717. Tratava-se de uma categoria nova e largamente heterodoxa dessa instituição. A pintura de história era o grande gênero, enquanto que a natureza morta era considerada um gênero menor. O retrato e as paisagens animadas tinham lugares bem definidos. Onde situar a *fête galante* no interior de um sistema que não a previu?

A pintura de história apresenta uma ação, ela se compõe por uma cena reconhecível extraída da história religiosa ou profana. Enquanto isso, a *fête galante* assemelha-se à cena de gênero ao oferecer um quadro de atividades humanas, mas limitada ao divertimento mundano, sem referência a uma sociedade particular ou a uma função social clara. Em comum com o retrato, ela pinta a humanidade individual, mas, diferente dele, não procura dar a ilusão de uma pessoa real.

Afinal, como o termo foi cunhado, qual o seu significado e em que medida ele contribui para a análise das imagens? O termo “galante” é, por si só, equivocado. Mulher galante não é senão o feminino de homem galante. De acordo com François Moureau, no Dicionário Universal de Furetière, encontramos a seguinte definição: “um homem que possui o ar da Corte, as maneiras agradáveis, e que se esforça para agradar, particularmente, ao belo sexo”. O mesmo acontece com a definição de “fête” do mesmo dicionário: “em matéria profana, é uma reunião que o povo faz no Ano Novo, no

⁴⁴⁶ GAUTIER, Théophile. In.: MAFFESOLI, op. cit., p. 26.

⁴⁴⁷ MAFFESOLI, op. cit., p. 7.

nascimento dos reis, etc. Dizemos particularmente das reuniões para se divertir em ocasião de núpcias, batizados, bailes. ”⁴⁴⁸.

O termo *fête galante* é derivado diretamente das festas de Corte, elas mesmo fruto das entradas reais e cerimônias oficiais. No início da década de 1690, o rei não dançava mais e aparecia raramente nos espetáculos cortesãos. Assim, a festa passou para a Cidade, segundo uma distinção clássica da época entre Versalhes e Paris, que se desenvolverá finamente em *Caractères* (1689) de La Bruyère. As “assembleias” ou “círculos” burgueses e aristocratas substituem as festas da Corte. A noção de “fête”, de religiosa, passou a ser estritamente laica, privada e livre de qualquer conotação de obrigação social. A “festa” passou a existir por ela mesma, sem outra justificativa que a fantasia, o prazer e a ocasião⁴⁴⁹.

Assim, novos espaços de sociabilidade foram criados, distantes de Versalhes e também da cidade. É fora de Paris que se encontrará uma liberdade colorida. Um desses lugares nos arredores da capital foi Sceaux, onde o duque e a duquesa do Maine criaram “outra” Corte para se divertirem “honestamente”, sem muita preocupação de etiqueta. Ao longo dos anos de declínio da monarquia de Luís XIV, esse espaço tornou-se o ponto de encontro dos músicos e dos poetas. Dessa maneira, o velho “reino da galanteria” sobreviveu, na forma das *galantes fêtes*.

As Grandes Noites de Sceaux acontecerão principalmente na primavera de 1714, possuindo uma frequência quinzenal. Incansável, a duquesa as preside, inventando loterias poéticas e concursos de rima, tudo para animar um grupo galante e cavalheiresco⁴⁵⁰. Muitos foram os poetas, músicos, cantores e atores que as frequentaram até o verão de 1715. Além disso, elas mobilizaram decoradores e artistas plásticos, cuja presença era necessária para os espetáculos que se desenrolavam no parque e no famoso Pavilhão de Aurora, único testemunho atual do castelo do século XVIII⁴⁵¹.

Essas *fêtes galantes* ao ar livre eram rodeadas de árvores bem plantadas, de bosques, onde era possível perder-se, e de estátuas antigas. Até o período da Regência, o século precedente preferia as “casas de campo” a qualquer lugar de Paris. Eram castelos que combinavam natureza e arte. A sociedade do século XVII preferia uma paisagem

⁴⁴⁸ MOUREAU, op. cit., p. 201.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 201.

⁴⁵⁰ Ibid., p. 205.

⁴⁵¹ Ibid., p. 206.

civilizada que apenas lembrasse a natureza. Por sua vez, Watteau preferia um jardim bruto e menos tosado. Falconet escreveu à Diderot sobre o artista em 1766, dizendo que ele era o “criador de um gênero de galanteria que o levou a um ponto de perfeição única”. Na época da Enciclopédia, Watteau era de fato o pintor do amor, e tudo nele parecia amável e galante. Acredita-se inclusive que ele antecipou algumas modas, como a dos jardins ingleses, abertos ao mundo do sensível e do sonho⁴⁵².

Ainda na época de Watteau, os costumes franceses se libertam com exuberância, como se estivessem a um longo tempo esperando. É o famoso espírito da Regência, no qual o desregramento prevalece em todos os lugares e podemos dizer que a libertinagem está no poder. É o triunfo do gosto pela festa, pelo disfarce, pelo teatro e pelas máscaras. Nas cidades, precisamente nos *hôtels particuliers*, reúnem-se os membros mais eminentes da sociedade. Os castelos de campo servem como um refúgio não apenas para o descanso, mas para festas e reuniões sociais que estimulam a moda e o teatro⁴⁵³.

A nobreza de toga e a alta nobreza sobreviveram ao final do reinado de Luís XIV graças aos financistas, que começaram a ter espaço em um Estado monárquico perpetuamente entediado e vivendo à base de favores. Os velhos ou os novos ricos buscavam a simplicidade: ao invés das suntuosas festas de Versalhes, com trombetas da glória e coreografias barrocas, eles preferiam festas rústicas, “casamentos camponeses” reconstituídos, nos quais a música dos menestréis toca a flauta, o flautim e o oboé. A moda é a ingenuidade elegante das pessoas honestas que se divertem descontraidamente.

Esse comportamento vai se refletir também na maneira de vestir, expressando-se no gosto pela simplicidade nos vestidos mais soltos e nos tecidos estampados com flores para combinar com o ambiente campestre. É dado destaque ao próprio movimento da roupa, o seu caimento, as saias longas que charmosamente fazem ruflar a grama quando as mulheres passeiam no jardim. Assim como o diálogo entre a fantasia e a realidade, o teatral e o bucólico abrem espaço para o uso da fantasia ou do figurino, conforme veremos nas figuras de Watteau aqui analisadas.

O objetivo de gozar a vida através das sensações do prazer acabou gerando temas para a arte. As *fêtes galantes*, que ganharam projeção a partir de Watteau; a

⁴⁵² JAMAIN, op. cit., p. 268.

⁴⁵³ DARDIGNA, op. cit., p. 52.

pintura do boudoir, na qual os pintores revelaram os segredos das alcovas e presentearam os olhos do espectador e a libertinagem, na qual a arte se pinta de vício. Em algumas dessas obras, a natureza parece, às vezes, apenas decoração. Por toda a parte, os arbustos imitam os babados das saias e as carnes roliças se entregam ao olhar. Devemos afastar as folhas, abrindo as cortinas de cetim, para revelar uma verdadeira guerra em renda. As cenas de conquista, nas quais as mulheres fingem resistência, são a representação da sedução, prefácio do amor cujas armas são os encantos e o troféu é o beijo roubado. O olhar e os corpos jogam cabra cega, enquanto a natureza fecha os olhos como uma doméstica cúmplice para as brincadeiras dos mestres⁴⁵⁴.

O teatro fazia parte das *fêtes galantes* reais e do gosto geral da sociedade da época, como foi comentado no capítulo anterior. Assim, o tema também pode aparecer nas cenas galantes desenhadas ou pintadas. No caso das gravuras a partir de Watteau, é principalmente nos trajés e nas atitudes que percebemos a influência teatral. Na falta de comediantes profissionais, algumas vezes os próprios anfitriões e convidados encenavam peças, tiradas de situações que eles criavam ou de peças que gostavam.

As reuniões eram uma espécie de teatro da sociedade, no qual podia ser feita uma troca de papéis. Seria interessante investigar esse desejo de trocar de identidade e misturar os gêneros, as classes sociais, o masculino e o feminino. Isso aparece frequentemente no teatro de Marivaux, sendo que várias de suas peças trazem o tema do travestimento. É como se a sociedade da época ensaiasse, sem os verdadeiros riscos, todas as perspectivas oferecidas pelas surpresas da transgressão⁴⁵⁵.

Passamos, agora, à análise de algumas pranchas selecionadas entre as *Figuras de Diferentes Caracteres* que representam cenas galantes ou *fêtes galantes*. Chamamos de cenas galantes, pois algumas trazem elementos da pastoral, outras do teatro e outras ainda destacam mais o jardim que os personagens. Todas parecem ser variações em torno do tema analisado até aqui. Iniciaremos pela prancha 132 (imagem 45), na qual vemos um casal em meio a um cenário natural de características rústicas. Essas últimas são inferidas pela presença das árvores retorcidas, do mato alto e das pedras.

A mulher está sentada sobre uma elevação do terreno coberta de folhagens. Seu traje contrasta fortemente com o cenário. O vestido possui um corpete ajustado, não

⁴⁵⁴ MAFFESOLI, op. cit., p. 3.

⁴⁵⁵ DARDIGNA, op. cit., p. 53.

representando o traje feminino convencional do período, que era o vestido volante, descrito no primeiro capítulo. Esse tipo de vestido, conforme vimos, não marcava tanto a cintura. Na figura analisada, o colo está nu e, do decote, emerge um detalhe em renda. Através da textura dada pelo traço, infere-se que o tecido é nobre, provavelmente cetim. O penteado é elaborado e, no topo da cabeça, há um toucado composto por um laço de tecido decorado com plumas, um modelo condizente com a moda do final da vida de Watteau⁴⁵⁶. A saia revela um sapatinho de salto decorado. Nas mãos, a mulher ergue um leque fechado. Tanto o uso do sapato de salto como do leque possui uma codificação própria que ainda será comentada nesse capítulo.

O homem está em uma posição inferior: ele agarra a cintura da mulher, mas o seu corpo e o seu perfil denotam uma posição de súplica. Parece um jovem aturdido pela beleza da parceira e o amor que ela lhe inspira. Ele talvez espere uma resposta para a sua atitude ousada. A dama assemelha-se ao modelo ideal da coquete. O rosto está ligeiramente inclinado em direção ao homem e traz uma expressão um tanto indiferente, pontuada por um biquinho discreto nos lábios. O braço erguido que segura o leque demonstra uma certa repreensão ao arroubo apaixonado de seu parceiro, um dos códigos simbólicos do uso desse acessório. A tensão sexual aparece principalmente no jogo das mãos, do homem que busca e da mulher que repele. É nessa relação incerta que se manifesta o tipo de sedução do período, em que o homem assedia a mulher que parece titubear.

O cenário da galanteria está posto. Uma natureza exuberante cerca o casal. Há um instrumento de cordas, partituras e uma peça de roupa no primeiro plano. Esses elementos indicam que o flerte iniciou como um concerto campestre, no qual o homem tocava o instrumento para seduzir a dama. O traje informal do mesmo nos revela que a peça no chão é provavelmente o seu casaco, uma vez que ele está apenas de colete sobre uma camisa e calções. O tecido da roupa masculina é também refinado, também parecendo de cetim, enquanto os calções são estampados com riscas. A camisa apresenta babados na gola e na parte inferior que ultrapassa o colete. Os cabelos longos estão jogados para trás. A cena parece nos mostrar o momento mesmo em que a música foi deixada de lado e o jogo da sedução passou para uma próxima etapa, mais física. Ainda assim, o artista deixa em suspenso o desfecho desse encontro amoroso, terá a dama cedido ao abraço de seu acompanhante?

⁴⁵⁶ RACINET, Auguste. **The complete costume history**. Taschen: Colônia, Alemanha, 2006, p. 386.

A prancha 163 (imagem 83) apresenta uma cena galante no interior de uma moldura. A gravura nos revela o lado mais decorativo da arte de Watteau, em que a paisagem e as figuras estão emolduradas por arabescos. Os elementos decorativos da moldura são folhagens e conchas. No seu interior, vislumbramos um casal em um ambiente rural. Eles se encontram no primeiro plano, no canto esquerdo da imagem. O homem encontra-se novamente em um plano abaixo do da mulher, o que pode ser o indício de uma nova posição social feminina, algo que descreveremos com mais vagar no item 3.1.2.

No cenário, alguns elementos procuram dar a impressão de que se trata de um casal de camponeses. Obviamente não são inspirados pelo real, mas idealizados pela imaginação artística. O homem apoia-se sobre uma pá, como se acabasse de interromper o trabalho, enquanto a sua acompanhante está sentada ao pé de uma árvore. Ela usa um amplo chapéu de palha, talvez pretendendo proteger a sua pele branca do sol. Seu espartilho justo está colocado sobre uma camisa folgada e uma saia não muito ampla para os moldes da época. No espartilho e na aba do chapéu, aparecem flores decorativas. O traje feminino nos dá a impressão de que ela apenas passeia por tal cenário. A roupa do homem é composta de calções até os joelhos e de um casaco simples de lapelas amplas, os cabelos soltos e a cabeça descoberta. Mesmo que o seu traje seja mais simples que o da mulher, ele não aparenta estar adequadamente vestido para o tipo de tarefa que executa.

Ao lado do casal, há uma espécie de carrinho de mão feito de vime que parece servir para transportar terra ou frutos. No alto da árvore, encontra-se um ancinho e um regador. O cenário ao fundo, com árvores e casas simples, reforça a impressão de que se está no campo. Eles trocam olhares afetuosos. É importante destacar que esse é um dos casos em que os personagens desempenham um papel quase decorativo na cena. Eles compõem mais um elemento desse cenário que mescla o campo e o jardim, servindo para decorar os ambientes. Parece ser um traço característico do período em que Watteau trabalhou com Claude Audran, quando executou trabalhos de decoração.

Na prancha 198 (imagem 84), o casal representado tem uma preponderância maior que a paisagem, a qual aparece bastante nuançada. Podemos perceber que se trata de um local ao ar livre, pois ambos estão sentados sobre a relva e próximos a uma árvore. O fundo é bastante simplificado, contendo a silhueta de uma montanha e algumas nuvens. Na cena, um jovem toca viola para uma dama. O músico usa um traje

informal, seu casaco é justo e curto e os calções apresentam algumas fitas na barra. O chapéu de palha baixo e o sapato simples são elementos de uma vestimenta mais rústica. Ao que tudo indica, o traje parece ser uma das mesclas que Watteau costumava fazer entre vestimenta surbanas, rurais e teatrais.

Por sua vez, a jovem dama usa um vestido volante típico do período. Ela segura nas mãos um leque fechado de maneira extremamente delicada. São os pequenos gestos e posições de seu corpo que denotam alguma emoção. Enquanto isso, o rosto está abaixado na direção do homem, possuindo expressão tranquila e, ao mesmo tempo, ilegível. Os pontos de tensão e de movimento estão nos dedos, que tocam o leque, e no pé, que surge sob o vestido. Ele revela um sapato de salto alto e bico fino.

O pensamento do século das Luzes acentuou a separação entre a beleza humana e a beleza divina. A arte passou a registrar os sentidos e os sentimentos mundanos. A necessidade de surpreender o espectador ganha uma importância que não tinha anteriormente. A pintura do século XVIII seria testemunha dessa mudança, através dos gestos dissimulados, dos movimentos em suspenso, das formas inesperadas. Os pintores e gravuristas dedicaram-se ao momento furtivo e ao “instante capturado”, a fim de aguçar o interesse. Uma das estratégias utilizadas, por exemplo, era a emergência dos pés nus sob o vestido⁴⁵⁷, como podemos perceber em diversas figuras femininas do conjunto de gravuras analisado.

Ainda na gravura 198, o músico dedilha as cordas do instrumento e olha na direção contrária à da mulher. Esses olhares aparentemente descontraídos fazem parte do jogo de sedução e de indiferença típicas da relação galante. Afinal, o homem toca a música para seduzir a dama, mas ambos demonstram um discreto interesse mútuo que beira a indiferença, mesmo que a mulher pareça atenta à canção. Watteau nos oferece aqui, como nas imagens anteriores, um casal que interage, em cada caso, de uma maneira diferente. Ao contrário da gravura anterior, em que o instrumento foi abandonado, aqui ele ainda é tocado, mostrando a presença da música na composição da galanteria. É vital ressaltar que, nas cenas em análise, ações estão sendo executadas. Por exemplo, na gravura 132 (imagem 45), é o homem quem enlaça a cintura da mulher, gerando uma reação. Por sua vez, na gravura 163 (imagem 83), os personagens parecem

⁴⁵⁷ VIGARELLO, Georges. **História da Beleza**. O corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 73.

estabelecer um diálogo em um momento de descanso. E, na gravura 198 (imagem 84), o homem pratica o ato de tocar o violão e a mulher de escutá-lo.

A gravura representada pela prancha 256 (imagem 85) nos lembra de inúmeras telas do pintor, nas quais personagens diminutos passeiam em um parque ou jardim. O cenário é grandioso, cada uma das folhas das árvores e da grama parecem delineadas. A vegetação em torno das figuras é exuberante, ainda que a relva esteja podada, possibilitando os passeios. É difícil visualizar alguns detalhes, pois as figuras são muito pequenas.

No lado direito da imagem, vemos uma fonte com uma estátua central e outra escultura ao fundo. Ambas representam figuras masculinas nuas, remetendo à escultura clássica. A figura da fonte, que aparece em primeiro plano na extrema direita, nos dá a impressão de uma referência báquica, pois o homem levanta o que parece ser uma taça da qual jorra a água da fonte. Seu corpo apresenta um movimento pautado por torsões. Em diagonal e mais ao fundo, vemos a estátua de um homem jovem e nu em postura bastante simétrica, usando um elmo. Ele lembra um efebo, eis que possui a postura ereta e a musculatura suave que recorda as estátuas do período grego clássico costumeiramente associadas ao deus Apolo. Podemos dizer, assim, que as estátuas colocam os dois polos do dionisíaco e do apolíneo.

É interessante notar que as figuras humanas ocupam o lado oposto ao das estátuas. Elas estão divididas em dois pares, uma formação à qual Watteau recorria com frequência. Uma dupla de jovens damas de pé ocupa a parte mais central da imagem. Ambas olham na direção do outro par, que se encontra sentado junto à margem de um lago e de costas ao observador. Apesar das imagens pequenas, acreditamos tratar-se de um casal. A jovem dama está sentada e usa um coque alto que deixa a nuca desnuda. Enquanto isso, o companheiro apoia o braço em suas costas, debruçando-se em sua direção.

O homem usa uma espécie de boina e uma capa, lembrando o usual traje dos peregrinos representados por Watteau. As mulheres que observam o casal usam vestidos acinturados e chapéus pequenos. Elas parecem comentar o encontro amoroso da dupla. No fundo da imagem, aparece também uma construção com colunatas, típica reprodução de pequenos palacetes que adornavam os jardins da época.

As estátuas representam figuras masculinas e mostram a nudez de formas diferentes. Por sua vez, a maioria dos personagens humanos do quadro é de mulheres que estão vestidas. Parece existir aí um diálogo de opostos: Baco e Apolo, o nu e o vestido, o homem e a mulher, o casal e o par de mulheres. Nestes opostos, estaria a maneira que Watteau interpretava os encontros amorosos, sempre com uma atmosfera de sensualidade velada. O casal tenta se afastar do mundo, mas é observado por outras pessoas. O amor sensual é cercado por referências dentro da imagem, nas estátuas, no templo ao fundo e, até mesmo, no traje de peregrino do homem. O idílio amoroso inicia no jardim, mas seu final pode ser uma peregrinação ao templo do amor, como em *O Embarque para Citera* (imagem 24).

Na prancha 303 (imagem 86), estamos diante de outra cena galante, agora com um recorte mais aproximado. Nessa gravura, o fundo e os personagens ocupam um espaço proporcional. Vemos dois casais no lugar que parece ser um parque. Eles estão cercados por árvores e plantas, e a grama é baixa. Observamos uma estátua sobre o pedestal que emerge entre as folhagens, mas é um pouco difícil defini-la. O que podemos dizer é que a figura está nua, com a musculatura corporal assemelhando-se mais à masculina. Ela parece debruçada ou abraçada em um pedestal, ao passo que seu rosto e os cabelos formam traços confusos. Pode ser, talvez, um sátiro.

O casal no primeiro plano está sentado em um banco. A posição lembra um pouco a do casal da prancha 132 (imagem 45). A mulher usa um vestido volante e um penteado à moda da época, senta de forma ereta e levanta, em uma das mãos, um leque fechado. A outra parece conter o avanço de seu companheiro. Este último estende os braços em direção da cintura feminina, debruçando o corpo todo para realizar tal gesto. Seu rosto contém a expressão de um pedido com toques lascivos, enquanto a expressão da mulher é um pouco reticente. É o típico comportamento galante e coquete, no qual não sabemos se a dama vai ou não aceitar a investida do homem.

O casal mais ao fundo encontra-se numa situação diferente. A mulher está de costas para o espectador e parece dar a mão ao seu parceiro para seguir em passeio pelo parque. O homem está de perfil e seu rosto virado de frente possui traços bastante indefinidos. Ele usa uma capa curta de peregrino e possui a cabeça descoberta. O vestido da mulher tem a saia dobrada na altura dos quadris, que era uma opção de uso, e as mangas padrão do vestido volante, assim como as pregas nas costas.

O homem sentado usa um traje semelhante ao que está de pé, e possivelmente a capa está escondida por sua posição. Na cabeça, utiliza uma boina decorada com uma pluma. Esse tipo de chapéu não era usual no cotidiano, tratando-se de uma das muitas alterações colocadas por Watteau, afinal, o traje do peregrino é uma fantasia. Os homens representados pelo artista quase nunca usam perucas, apenas cabelos naturais, longos, semi-longos e mesmo curtos.

Destacamos, ainda, o pequeno cão que parece acompanhar o casal de pé. Apesar da iconografia do cachorro em quadros com casais estar associada à questão da fidelidade, no século XVIII, muitos artistas ofereceram uma nova interpretação para o animal. Presente em muitos quadros que revelavam a intimidade dos boudoirs e da toalete feminina, o pequeno cãozinho ganhou uma conotação sexual ou sensual⁴⁵⁸. É difícil precisar em que sentido ele aparece nessa gravura, mas, pela cena de sedução hesitante do primeiro plano, acreditamos que tal conotação seja possível.

A prancha 337 (imagem 87) representa uma cena que remete às pastorais. Temos novamente um casal em um cenário de natureza rústica. Essa impressão é reforçada pela presença de um pequeno rebanho de ovelhas e de uma cabra. Além disso, podemos ver uma espécie de construção em madeira no fundo a esquerda. A vegetação é exuberante, contendo árvores frondosas e folhagens altas.

O casal está no centro da imagem e representaria, a princípio, um pastor e uma pastora. Contudo, os trajes bastante elaborados fazem-nos parecer quase deslocados na paisagem, como atores em um cenário. O homem usa um chapéu de palha decorado, um casaco justo com grande gola e um franzido na altura dos quadris. Seus calções são curtos e folgados, parecendo usar sapatos com meias decoradas com renda. Tal traje não parece ser uma opção muito viável aos pastores reais, mas, como sabemos, os camponeses de Watteau existem enquanto tal apenas em suas obras. A mulher utiliza igualmente um traje curioso, composto por blusa e saia separadas. A parte superior é acinturada e com mangas folgadas que acabam em um punho justo. De seu decote moderado, emerge a camisa de baixo. Há uma pequena aba de tecido na altura dos quadris. Na parte de baixo, usa uma saia longa com detalhes na barra.

A posição dos corpos, a expressão das faces e o movimento das mãos parecem insinuar uma situação em que o casal se assustou ou foi surpreendido por algo. Mas, por

⁴⁵⁸ MAFFESOLI, op. cit., p. 36.

qual motivo? A direção na qual eles olham não é capaz de nos revelar o motivo do espanto. À sua frente, vemos apenas uma construção com tábuas de madeira, galhos de árvore e pássaros alçando voo. O não revelado torna a imagem inquietante, deixando ao observador a liberdade de imaginar a razão do susto.

A cena pode ter sido tirada de alguma peça de teatro ou poema, mas esse não era um procedimento comum para Watteau. Não parece tratar-se de nada reconhecível, nem para seus contemporâneos e ainda menos para nós. A imagem está repleta dos elementos comuns da galanteria e da pastoral, em que casais se refugiam no campo e, em meio à natureza, realizam furtivos encontros amorosos. Quem sabe o encontro retratado seja ilícito, talvez até um ato de infidelidade descoberto. Jamais saberemos ao certo o que tanto teme este casal, mas podemos destacar a capacidade do traço do artista de suspender a ação e o movimento, criando, através dos gestos corporais, a tensão necessária para que a nossa imaginação flua.

O desenho de Watteau que deu origem à prancha 249 (imagem 88) costuma ser classificado como uma cena galante. Ele recebe títulos diferentes, uma vez que nem o artista e nem o *Recueil Jullienne* o intitulam. Algumas vezes é chamado de “*O moleiro galante*”. Neste caso, a interpretação é de que o homem é um moleiro, fato ressaltado pela presença do moinho ao fundo e das sacas de farinha sobre o animal de carga ao lado do casal. Outro título é meramente descritivo “*Um homem abraçando uma mulher em um bosque; à direita, um animal de carga*”.

Contudo, será que podemos considerar essa imagem uma *fête galante*? Mesmo que essa categoria escape a qualquer tipo de descrição precisa, sabemos algumas de suas características elementares. A maior parte delas se inscreve em uma paisagem rural. A natureza faz referência geralmente à Itália, algumas vezes ao norte da França ou à Flandres, podendo misturar elementos emprestados de mais de uma delas.

Na imagem, temos um casal trocando carícias em meio a uma natureza pouco civilizada. Trata-se de um ambiente rural, como podemos perceber pelas árvores frondosas, o moinho ao fundo e a mula carregada ao lado do casal. Como de costume, a imagem criada por Watteau suspende o tempo e nos apresenta o momento em que um casal de camponeses interrompe a sua possível rotina de trabalho para se dedicar ao amor. Apesar de apresentarem um ar galante semelhante aos personagens de outras *fête galante* do artista, eles parecem menos com pessoas desocupadas. O animal de carga, na

cena, nos dá a impressão de que, após o momento de descontração, o trabalho será retomado.

Esses elementos, bem como as vestes dos personagens, dão uma impressão de simplicidade à cena. O homem veste calções justos abaixo dos joelhos e sapatos. O casaco é curto e simples, tendo uma gola ampla desabada e punhos franzidos. Os cabelos parecem curtos. O vestido da mulher é bastante simples, a saia não é muito volumosa e possui uma sutil decoração na barra. Ela parece usar um tipo de espartilho externo, sobre a camisa, que faz seus seios avolumarem-se num decote baixo. As mangas são levemente bufantes e terminam no cotovelo. Na cabeça, aparenta usar uma touca simples. O casal usa trajes que se assemelham mais ao dos camponeses reais.

A cena nos faz lembrar as pinturas do campo holandesas. Os exemplos mais próximos são dos quadros que representam festas camponesas, mas aqui, ao invés de um grande grupo confraternizando e dançando, temos um casal em situação de intimidade. Essa ideia nos remete à questão da Pastoral, uma tradição literária e pictórica, permitindo uma maior liberdade entre os sexos tanto no campo quanto ao ar livre. Na linha da Pastoral, a *fête galante* retrata a harmonia entre o homem e a natureza, propondo o quadro ideal para um encontro amoroso que conserva uma aparência polida, mas se libera das convenções sociais e das tensões urbanas. Os protagonistas passeiam em um ambiente calmo, a fim de reforçar seus laços com a natureza e entre eles.

O casal aparece sentado numa pedra. Outra questão interessante para a reflexão refere-se ao comportamento do casal. Os famosos casais de Watteau, em suas *fête galante*, possuem dois tipos de comportamento mais evidentes. Em um deles, a posição dos casais revela mais o momento da sedução e do galanteio, quando o homem canta, conversa ou convida a mulher para um passeio. No outro modelo, a proximidade física dos membros do casal é mais evidente, quando eles se tocam.

Aqui, como acontece com outros casais de Watteau, o namoro é mais evidente (pranchas 132 e 303 – imagens 45 e 85). Apesar de a mulher apresentar ainda alguns sinais de hesitação, o homem está no ato de enlaçar-lhe a cintura, assim como o seu pescoço, e tentando beijar o seu rosto. Não temos certeza se o braço dela o detém ou o aceita. No entanto, através do vestido, notamos que ela apoia uma das pernas entre as de seu parceiro. Podemos dizer, portanto, que existe uma tensão sexual na posição do casal. Não apenas isolando o casal é que constatamos tal fato, mas o todo da imagem

contribui para nos dar tal impressão. Segundo Emmanuelle Maffesoli, nas cenas galantes, o homem busca a conquista e a mulher o empurra apenas o suficiente para aguçar-lhe o desejo e dar valor à vitória⁴⁵⁹.

3.1.1 – Os casais de Watteau

Neste item, selecionamos algumas gravuras das *Figuras de Diferentes Caracteres* que representam casais, mas não possuem um fundo de paisagem. Os personagens aparecem isolados na folha, mas a interação entre eles, assim como seus gestos e suas vestimentas, ocupam o todo da imagem. Eles complementam e reforçam as análises realizadas das cenas galantes. Tocam também em uma questão que aparece frequentemente na bibliografia, os chamados casais de Watteau. Reunir os personagens em pares compostos por um homem e uma mulher é um tropo frequente em sua obra.

Já mencionamos os intermezzos analisados por Warburg, nos quais o autor notou uma mescla entre a procissão festiva mitológica erudita e o drama pastoral sentimental⁴⁶⁰. Segundo ele, a encenação do conteúdo dramático despertou o interesse também do público menos culto. O terceiro intermezzo apresenta homens e mulheres agrupados em pares fazendo mímica em dueto, comunicando as suas impressões por meio de movimentos e gestos. Esta ordenação em casais confere um ânimo dramático à cena, sem destruir a sua unidade como um todo⁴⁶¹. É de maneira semelhante que encontramos os casais de Watteau: isolados ou combinados nas cenas, eles também se exprimem através do gestual e do movimento dos corpos.

Encontramos comentários de quadros do artista onde os casais são destacados da cena para uma análise mais minuciosa. No quadro bucólico mais célebre pintado por Watteau, *Peregrinação à Citera* (imagem 1), encontramos, nos três casais do primeiro plano, a representação simultânea das etapas da sedução. Primeiro, o cumprimento galante, representado pela jovem elegante que escuta as adulações de seu admirador ajoelhado. Após o convite, ela aceita a mão que lhe estende seu cavalheiro. Enfim,

⁴⁵⁹Ibid., p. 6.

⁴⁶⁰WARBURG, op. cit., 2012, p. 360.

⁴⁶¹ Ibid., p. 361.

acontece o enlace, quando os amantes descem em direção ao barco. Eles são, portanto, o desdobramento de um mesmo casal⁴⁶².

Outro exemplo de quadro de Watteau que apresenta casais no desenrolar do processo de sedução amorosa é *A proposta embaraçosa* (1715 – 1720 – imagem 89). Nesta cena, o artista colocou a doçura de viver dos anos da Regência e o jogo de sedução de uma classe aristocrática que virou as costas à severidade do reinado de Luís XIV. Ela evoca o encontro amoroso em dois tempos. O primeiro seria o tempo da brincadeira e das falsas confidências. O segundo é o tempo das propostas que são feitas e que podem ser recusadas, como faz a bela mulher com um ligeiro movimento de recuo ao apaixonado que lhe estende uma mão insistente⁴⁶³.

Podemos notar que a impressão de resistência feminina às investidas masculinas, conforme comentado no item anterior, é um elemento que compõe as cenas galantes e marca a interação de muitos dos casais representados pelo artista. Afinal, o tema do prazer oculto é habitual aos sujeitos da galanteria⁴⁶⁴. Como vimos nas imagens analisadas até aqui, a mulher tem um papel de protagonismo ao escolher ou recusar a investida do homem. Um dos indícios é a sua posição, quase sempre em um plano mais elevada que a do homem.

O século XVIII assiste a uma espécie de “reino fictício da mulher” representado fortemente pela arte. Os quadros de Watteau, de Boucher e de Fragonard mostram os homens aos pés das mulheres, flertando e tocando alaúde para agradarem:

Todo um sistema muito refinado de atenções, de olhares, de cumprimentos, de bilhetes e de retratos trocados se desdobra para chegar de uma maneira segura ao tumulto da satisfação animal⁴⁶⁵.

São as formas de viver o amor e a conquista que permeiam a representação desses casais. Na prancha 118 (imagem 90) das *Figuras de Diferentes Caracteres*, temos um casal de costas para o observador. Eles se dão as mãos e, na verdade, o homem parece conduzir a dama. Olham um para o outro, revelando os rostos de perfil. O homem usa um traje de peregrino, que podemos identificar pelo casaco curto e pela capa também curta presa ao ombro. Usa um vasto cabelo natural cacheado, preso na

⁴⁶²MAFFESOLI, op. cit. p. 10.

⁴⁶³Ibid., p. 12.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 44.

⁴⁶⁵ STAROBINSKI, Jean. *L’Invention de la liberte, 1700-1789*. Paris:Skira, 1964, p. 85.

nuca por meio de um rabo solto. A mulher veste um vestido volante típico. Ela segura a saia pela parte de trás, e seu cabelo preso para o alto é encimado por um pequeno chapéu com plumas.

O casal parece rumar para algum lugar, pois estão subindo um degrau, que pode ser o primeiro de uma escada. Apesar de vermos apenas seus perfis, podemos notar uma atitude firme por parte do homem e o ar hesitante da mulher. Nas imagens em que os personagens aparecem isolados, percebemos com mais detalhe a dedicação do artista à representação das vestimentas. Cada dobra do tecido é perceptível. O jogo de sombreados e as partes sem tinta sobre o vestido da dama, por exemplo, nos dão a sensação da textura e caimento do tecido.

Além disso, quando o gravurista muda a direção dos traços na chapa metálica que resultará na água forte, ele pode intensificar a impressão de movimento e de tridimensionalidade. É preciso lembrar que Watteau desenhou essas figuras utilizando a técnica dos três gizes, mas os resultados buscados pelo gravurista que reproduziu seu desenho assemelham-se aos do original. Tanto no traje do homem quanto no da mulher podemos ver a camisa de baixo. Ela aparece na altura dos quadris, punhos e golas do casaco masculino e nas mangas do vestido feminino.

No caso da prancha 125 (imagem 91), os personagens podem ter sido desenhados como um casal ou talvez como figuras separadas em uma mesma folha, hábito este comum na produção de Watteau. Eles assemelham-se aos quadros que o artista realizou sobre o deslocamento de tropas entre Paris e Valenciennes nos anos de 1709 e 1710. Podemos notar que o homem usa um traje de soldado pelo modelo de seu chapéu, que ainda não é um tricórnio, mas um chapéu de abas largas dobradas para cima. Seu casaco é longo e simples, sem ornamentos, e ele utiliza botas.

A mulher que o acompanha aparece de costas, segurando o vestido volante como a da prancha 118 (imagem 89). Contudo, podemos notar que seu vestido possui menos tecido e parece mais simples do que o da imagem anterior. Apesar do vestido não possuir elementos decorativos, nem mesmo o babado nos punhos, ao levantar a saia, a mulher revela um sapatinho de salto. No pescoço, utiliza um delicado colar com um laço de fita no fecho. Na cabeça, ostenta uma touca simples. Essa personagem feminina mistura trajes simples com acessórios sofisticados, em mais uma das mesclas indumentárias características de Watteau.

O homem aparece de frente, com o rosto em perfil e um dos braços apontando algo. A mulher está de costas ao observador, um pouco à frente do homem. Seu rosto possui o famoso “perfil perdido” realizado pelo artista, quer dizer, um rosto de perfil olhando para uma direção desconhecida. Por estar oculta a maior parte do rosto, não é possível interpretar as emoções do personagem nesse caso. O homem também apresenta um semblante um tanto inexpressivo, sendo que seu gesto com a mão é um dos únicos pontos expressivos da dupla, assim como a mão da mulher, que aperta com certa pressão a saia nas costas.

Na prancha 190 (imagem 92), temos um casal trocando carícias. O homem retira o chapéu e inclina o rosto na direção da mulher, que parece retribuir o gesto carinhoso. Suas faces parecem se tocar suavemente, é possível que ele esteja lhe falando algumas palavras agradáveis ao pé do ouvido. As mãos enlaçadas da mulher demonstram que a situação a agrada. Seus rostos são um pouco indefinidos, mas as expressões podem ser apreendidas em poucos traços. A boca do homem e seus olhos semicerrados parecem insinuar uma certa sensualidade. A expressão facial da mulher permanece enigmática, sendo que novamente são as mãos a revelar os sentimentos.

É possível que o desenho original tenha sido feito por Watteau antes de 1710, e o que nos possibilita inferir isso é o tipo de acessório de cabeça utilizado pela mulher. O homem usa um traje completo do tipo elegante, chamado no período de “grand habit”, composto por calções, camisa de baixo, colete e casaco. O traje se completa pelo uso dos sapatos de bico quadrado e saltinho, assim como do chapéu.

Contudo, é o traje feminino que nos auxilia a sugerir o período de realização do desenho. No alto da cabeça, a mulher utiliza uma *fontange*, tipo de adereço feito em renda e engomado, formando uma pequena estrutura que lembra uma torre no alto da cabeça. A integralidade do seu traje é condizente com a indumentária elegante feminina do final do século XVII e início do XVIII. Abaixo da *fontange*, temos um véu. A parte superior do traje é mais solta do que era no final do século XVII, mostrando a migração para o vestido volante. Separada da saia, ela termina um pouco abaixo dos quadris. Destacamos que a saia é menos volumosa e mais reta do que será a partir de 1710.

Na prancha 205 (imagem 68), temos um casal de costas para o espectador. Os braços de ambos parecem enganchados e eles rumam em direção a algo que não podemos ver. O homem é novamente um peregrino, com a capa curta pendendo do

ombro e a boina, um tipo que o artista repete em muitas imagens com algumas alterações. O personagem apresenta os cabelos curtos e um cavanhaque, o que era um estilo bastante incomum aos homens do período. O mais provável é que, para representar os seus peregrinos do amor, Watteau tenha utilizado modelo atores.

A mulher usa um vestido volante típico, o cabelo preso por um coque no alto da cabeça. O artista recorre frequentemente à nuca feminina desnuda, artifício considerado sensual no período. Ela levanta a saia com uma das mãos, de maneira delicada e elegante, revelando a anágua e o sapato de salto. Seu rosto é um completo enigma ao observador. O perfil do parceiro é um pouco mais visível, mas não muito definido. São novamente as inúmeras dobras do vestido, ou da capa do homem, que nos transmite a sensação do movimento, da ação de andar e, quiçá, das emoções vividas pelo casal.

3.1.2 – As mulheres elegantes, galantes e/ou coquetes

Este item é um desdobramento da análise das cenas galantes e dos casais. Ele visa a analisar algumas das gravuras das *Figuras de Diferentes Caracteres* que representam mulheres isoladas. Foram escolhidas as personagens femininas que poderiam integrar um quadro do tipo *fête galante*, o que implica em afirmar que a escolha foi baseada nas características comuns das personagens de tal gênero de pintura. Um trajar elegante pode ou não condizer com a moda da época, oscilando entre o figurino de teatro e a fantasia de peregrina. Assim, consideramos que essas personagens representam simultaneamente o ideal de elegância no vestir e no comportamento, além de serem galantes, no sentido de serem cortejadas e até mesmo coquetes. Essa última caracteriza uma forma de comportamento feminino do período, como veremos a seguir.

A aristocracia decadente, cada vez mais distante de suas prerrogativas políticas, procurava se esquecer daquilo que pressentia: sua própria extinção. A “*fête galante*”, o turbilhão mundano, a busca por sensações múltiplas, a idolatria da frivolidade, tudo conspira para acabar com o tédio, com a dúvida e com a inquietude desse grupo social. É uma tentativa de mascarar a queda e o desespero, algo que pode ter dado sentido ao teatro aristocrático do século XVIII⁴⁶⁶. Uma consequência é a complexificação de

⁴⁶⁶ PERROT, op. cit., p. 39.

questões como a higiene, a vestimenta, o penteado e os cosméticos, transformando a beleza no produto de um trabalho relevante e de uma competência adquirida⁴⁶⁷.

Uma característica peculiar do período era a existência, entre as mulheres da alta sociedade, de duas cerimônias de toalete matinais. A primeira ocorria logo que a mulher despertava e tinha um caráter mais íntimo, podendo ser vista apenas por criadas ou até mesmo ser realizada sozinha. Ela contava com o banho e com a troca da camisola de dormir, e começou a ser contaminada com a ideia do pudor. Para Norbert Elias, a manifestação desse pudor é uma etapa importante no processo de civilização⁴⁶⁸.

A segunda cerimônia da toalete era um teatro público, onde a mulher recebia visitas em seu boudoir vestindo um belo penhoar e tomando o desjejum. Penteada e maquiada de maneira a parecer natural, simulando um recente despertar, a dama deveria fazer-se desejável e acessível. Era uma das diretrizes da coqueteria que, como um todo, opunha alternadamente uma aceitação alusiva e uma recusa alusiva⁴⁶⁹.

Entre as mulheres do período, existia uma grande preocupação em parecer jovem, fato que impulsionou o desenvolvimento dos cosméticos e da maquiagem. O uso excessivo dessa última, inclusive pelos homens, foi considerado por Philippe Perrot como uma espécie de máscara. Atrás dela, a aristocracia procurava esconder a sua agonia e, ao mesmo tempo, a burguesia exercitava uma identidade nova⁴⁷⁰.

Qual era o ideal de beleza feminino do período? Podemos resumir como não era suficiente a circunstância de ser bela ou bonita, era preciso ser interessante. A conformação física do corpo não era dada apenas pela ordem biológica. Através da vestimenta, da contração gestual e postural e do hábito alimentar, a vida quotidiana esculpia as novas formas, ou seja, “o discurso e a imagem suscitam, suportam ou relatam a ação realizada sobre o corpo, e o corpo age em retorno sobre o discurso da imagem”⁴⁷¹. Perrot fala aqui de uma troca de relações entre as imagens que representam o corpo e de uma ação desse mesmo corpo sobre as imagens produzidas em tal contexto. Não apenas a imagem auxilia a fixar as normas da nova aparência, mas as características físicas influenciam também a composição de determinadas imagens.

⁴⁶⁷Ibid., p. 41.

⁴⁶⁸ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990

⁴⁶⁹ SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Edições texto e grafia, Lisboa, 2008. P. 75.

⁴⁷⁰ PERROT, op. cit., p. 48.

⁴⁷¹Ibid., p. 62.

A mudança na alimentação, algo biológico e cultural, participou da modificação morfológica do corpo. A boa comida sofreu uma mutação qualitativa durante a Regência. A abundância das festas de Versalhes, com comidas raras arrumadas em pirâmides espetaculares e decorações comestíveis e simbólicas regadas por vinho, foi sucedida por uma cozinha menos exagerada, menos ostentatória, acompanhada por champanhe e acepipes discretos. Uma cozinha trabalhada, inventiva, refinada e abstrata, utilizando a mistura de temperos que iniciou a glória da cozinha francesa. As virtudes higiênicas de uma nutrição moderada eram alardeadas. Os alimentos deviam ser baseados nos produtos fornecidos pela vida simples e campestre. Os legumes, as frutas, o leite e a água deviam ser frescos; em troca de um regime de abstinência, falava-se em redução. A moda da época não era destinada aos glutões⁴⁷².

As características que compunham a beleza de um corpo feminino eram muitas. A mulher deveria medir cerca de cinco pés (1,62 m). A batata da perna deveria ser um pouco inflada e as coxas firmes e roliças. Os quadris deviam ser mais largos que os ombros. Os seios firmes, brancos e redondos, com um botão um pouco vermelho, não muito volumosos. O pescoço longo e flexível e os braços redondos, firmes e brancos, cobertos com uma pele delicada. Nota-se que nenhuma parte devia ser exagerada, que os músculos não se destacavam e que o relevo era um volume tranquilo⁴⁷³.

Outro ponto de destaque eram o nariz reto e quadrado, visto como o mais belo. As mãos deviam ser um pouco longas e o pé, admirado por sustentar o corpo, terminava em ponta, criando uma linha de tensão erótica⁴⁷⁴. Era igualmente desejável que o pé fosse pequeno e colocado em um salto alto que, apesar de atrofiá-lo, alongava a silhueta. O visual era arrematado pelo espartilho, que comprimia a cintura, e o resultado de tudo isso eram posturas de tom altivo, impositivo e teatral. Contra os sinais do trabalho manual, opunham-se os corpos elevados pelo salto e contidos pelo corpete, nobres signos da improdutividade espetacular⁴⁷⁵.

A mulher coquete é descrita na literatura da época como na frase de Marivaux lembrada por Maffesoli: “A coquete conhece apenas por favor, não sabe amar, e é por isso que nós a adoramos tanto”⁴⁷⁶. É alguém que está ali para ser seduzida por causa da

⁴⁷²Ibid., p. 68.

⁴⁷³Ibid., p. 69.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 70.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 73.

⁴⁷⁶ MAFFESOLI, op. cit., p. 18.

sua indiferença. Ela une o charme e a graça, mas não é dada aos arroubos da paixão, prefere provocá-la nos homens. É como nos descreve Claude de Crébillon, em “A Sílfiade”, também mencionado por Maffesoli:

A volúpia se rende ao prazer dos sentidos; a delicadeza, ao charme de sentir seu coração ocupado; a curiosidade, ao desejo de se instruir; custaria muito à indolente recusar; em vão perderia muito se seus encantos fossem ignorados, ela quer ler na fúria dos desejos de um amante a impressão que ela pode causar sobre os homens; o avaro cede ao vil amor dos presentes, o ambicioso as conquistas brilhantes e a coquete, ao hábito de se entregar⁴⁷⁷.

É um pouco dessa coqueteria, desse ímpeto pelo saber, desse jogo da sedução, que procuramos nas imagens das mulheres aqui analisadas. Algumas vezes encontramos esses indícios da forma como Watteau os oferecia, de um modo discreto, quase taciturno. Ao analisar os figurinos dos intermezzos, Warburg estabeleceu relações com a figura da Ninfa, que seria a representante típica das virgens pagãs, com suas vestes e cabeleiras infladas pelo vento, a qual alguns viam como símbolo da luxúria secular. Ela consegue manter-se como figura extraordinariamente popular no século XVI em diferentes tipos de encenações: mascaradas, intermezzi e no drama pastoral⁴⁷⁸. É importante notar que as mulheres de Watteau não são mais essas ninfas. Apesar de existir uma relação entre suas *fêtes galantes* e a poesia pastoral, a dama representada nelas pouco ou nada pode ser associada à figura mitológica.

Enquanto a ninfa da Renascença adota o caráter de uma pastora sentimental, as pastoras do século XVIII parecem mais damas da sociedade ou atrizes. Como a ninfa se tornou ou foi substituída pela coquete? A diferença não está apenas na forma de se vestir e de arrumar os cabelos, mas também na ausência do vento e nas atitudes. Na pastoral, destacam-se a figura do pastor apaixonado e da pastora tímida. Porém, é diferente a maneira com que cada artista e cada época apresentam tais figuras. Enquanto a ninfa é uma donzela que foge das investidas amorosas do homem, a coquete apenas finge hesitação.

Apesar das diferenças, é preciso notar que a temática sobrevive. Warburg afirma que a pastoral era mais ligada ao sentimento e os intermezzi à erudição. Essa ideia pode nos dar pistas do motivo do interesse pela pastoral no século XVIII. De certa forma, os

⁴⁷⁷ Ibid., p. 35.

⁴⁷⁸ WARBURG, op. cit., 2012, p. 367.

intermezzi estarão também representados nesse período, pois, segundo o autor, eles deram origem à ópera⁴⁷⁹.

Todo século XVIII é agitado por aquilo que se chamará de “querela das mulheres”. A maior reivindicação feminina dessa época era o conhecimento. Entre a elite, diversas vozes se ergueram para evocar a necessidade de dar às meninas o mesmo acesso que era fornecido aos meninos no que tange à educação. Existiam aqueles que se preocupavam com a educação das meninas, desejando deixarem as mulheres saciarem o seu desejo de saber. Outros tentavam limitar seu acesso somente ao conhecimento considerado útil à sua função social de esposa, mãe e dona de casa. Para esses, as mulheres deviam ter cultura apenas para animar os filhos e para manter uma conversa, não sendo necessários conhecimentos científicos e matemáticos, e ainda menos filosóficos. Inclusive a leitura dos romances poderia ser considerado algo perigoso para as mulheres⁴⁸⁰.

Nessa época, que alguns consideraram o século das mulheres, o reinado delas aconteceu, sem dúvida, nos salões. Era em tais espaços que elas receberam, durante décadas, dos filósofos aos escritores das Luzes, ou seja, os portadores das novas ideias⁴⁸¹. As mulheres eram estimuladas à leitura, uma vez que ela permitia a troca de ideias e o encontro. A sedução das damas incita ao desejo tanto dos corpos quanto do espírito⁴⁸². A forma de agir de uma anfitriã de salão é regida por regras específicas. Ela deve dar o tom da conversa, destacar o mérito sem ênfase e sem enfado, responder a um elogio sem o desdenhar ou o aceitar. A anfitriã valoriza os convivas sem parecer protegê-los. Entra e faz entrar os seus convidados com mil sutilezas de palavras e de ações. Não deixa jamais uma discussão virar uma disputa e leva tudo com muita leveza⁴⁸³.

Algumas das mulheres que comandavam os salões eram particularmente abertas e sensíveis à utopia, à generosidade e às mudanças de perspectivas de ver o mundo. Montesquieu, por exemplo, frequentou muitos desses espaços, em especial o salão de Madame de Lambert, onde se imagina ter feito leituras de suas Cartas Persas. Ele se divertia nestes ambientes sociais, dos quais descreve com humor os embaraços de Paris

⁴⁷⁹Ibid., p. 375.

⁴⁸⁰ DARDIGNA, op. cit., p. 11.

⁴⁸¹Ibid., p. 12.

⁴⁸²Ibid., p. 15.

⁴⁸³Ibid., p. 17.

ou zomba das fúrias cambiantes da moda, que obrigaram os arquitetos a modificar a largura das portas dos apartamentos para que as elegantes pudessem passar com seus largos vestidos com *paniers* (armação da saia em forma de cesto) ou, ainda, lhes ampliar em altura por causa da moda dos penteados extravagantes⁴⁸⁴.

Esta moda é um pouco posterior à época de Watteau, mas podemos notar que os vestidos possuem já um grande volume nas saias. No ano da morte do artista, 1721, faziam apenas seis anos que morrera Luís XIV. As damas dos salões dominam a sociedade e possuem um espírito crítico e desafiador: elas protegem as primeiras expressões de uma liberdade de pensamento que, de alguma forma, suscitaram. A ampliação de uma vida intelectual para as mulheres inspira a existência mesma de seus salões.

Mas, afinal, como eram os salões? Elementos contraditórios compõem o prazer desses encontros: a familiaridade criada pelo hábito, o conhecimento de uns e de outros, a necessidade da surpresa com visitantes novos. Podia ser um diplomata estrangeiro ou um viajante célebre, mas era necessário ser introduzido em um salão e provar as suas qualidades de homem do mundo: saber falar, ter espírito (ser espirituoso) e possuir maneiras galantes.

Homens e mulheres descobrem novas formas de prazer social ou de divertimento intelectual através dessas trocas intensas, onde se fala com espírito e também com paixão, e onde deve acontecer qualquer coisa de infinitamente estimulante para o interesse e para a curiosidade, criando aquilo que a filósofa Chantal Thomas chama alegremente de “O espírito da conversação”. Ela destaca a que ponto somos atualmente estranhos a esses ritos:

Porque eles implicam uma audiência que possui um tempo suficientemente livre para que se possa dispensar tanta energia na única atividade de troca verbal. Há qualquer coisa de fantástico, de surreal na representação, noite após noite e horas a fio, em muitos palacetes parisienses, de um espetáculo centrado sobre a arte da conversação⁴⁸⁵.

Em várias das cenas galantes criadas por Watteau, percebemos que os personagens, normalmente divididos em pares que contém ao menos uma mulher, estabelecem a ação única de conversar. Porém, sabemos agora a importância de possuir

⁴⁸⁴Ibid., p. 18.

⁴⁸⁵ THOMAS, Chantal. **L’Esprit de conversation**. Paris, Rivages, “Petitebibliothèque”, 2011, p. 34.

tal atitude durante o século XVIII. Graças a essa arte da conversação, na qual cada um dos sexos tenta agradar o outro, se abrem as premissas de uma nova maneira de conviver, logo percebida pelos estrangeiros como a marca de uma especificidade francesa.

Os salões, assim como as *fêtes galantes*, ofereciam uma oportunidade de associação dos dois sexos, cujo objetivo era se distinguir pela perfeição das maneiras, pela delicadeza da amabilidade, pelos bons modos, pela arte dos olhares e das complacências, pelo saber viver, por todas as buscas e os refinamentos do espírito da sociedade. Em qualquer um destes espaços, encontram-se ideias novas. As mulheres da alta nobreza vão receber, na casa delas, pessoas que, pela primeira vez, serão admitidas não por seus títulos ou por suas qualidades nobiliárias, mas por seu valor pessoal, intelectual ou artístico.

A semente dos salões iniciou a ser plantada ainda no final do século XVII, na mesma época em que começaram a acontecer as verdadeiras *fêtes galantes*. Neste período, as mulheres e os homens da nobreza envolvidos em atividades novas e importantes que mudaram a sociedade eram chamadas respectivamente de Preciosas e de Libertinos. Ambos lutaram pela liberdade de pensamento contra a Igreja e contribuíram de maneira diferente, mas complementar, para preparar os salões do século XVIII. A Preciosa destaca-se pela arte da conversação e pela invenção da psicologia amorosa, sendo uma antecessora da coquete. Por sua vez, o Libertino, graças ao seu potencial doado ao desejo e ao desejo sexual em particular, investia contra a religião de Estado com uma moral sufocante⁴⁸⁶.

Mesmo que as mulheres do século XVIII tenham experimentado uma liberdade inédita, é bom destacar que estava restrita ao grupo privilegiado da elite. É preciso lembrar que a situação das outras mulheres era totalmente diferente. As damas reinavam nos salões e tomavam a palavra, mediando as conversas e dialogando com escritores e filósofos. Em alguns casos, elas mesmas eram escritoras e filósofas, mas existem enquanto mulheres, e não como esposas ou mães. É um fato inédito, ligado a uma conjuntura favorável: o grande afrouxamento dos costumes da Regência, coincidindo

⁴⁸⁶ DARDIGNA, op. cit., p. 49.

com o momento dessa tomada de poder intelectual e mundano por parte das mulheres⁴⁸⁷.

Nasce, assim, o ideal da mulher coquete. Os irmãos Goncourt destacam a maneira como as mulheres deviam rapidamente aceitar a nova situação:

Pudor, virtude, amor, tudo isso é deplorável aos olhos como ideias que perderam sua santidade (...). Agora para a liberdade, a mudança, a galanteria da mulher vai tomar nesse século a distância e os ares do deboche dos homens⁴⁸⁸.

Esta mulher faz o homem a seduzir, a desejar e a mimar, mas pode livremente abandoná-lo, da mesma forma que um homem faria. Quando ela deseja, toma para si sem hesitar e, quando não quer mais, simplesmente dispensa o outro. Sem ilusões amorosas, é o desejo em estado bruto, direto, sem rodeios. No entanto, será mesmo que era assim? Deveria existir um pouco disso em algumas mulheres e homens desta sociedade aristocrática. Um breve momento na história em que as mulheres, assim como os homens, abandonaram momentaneamente as formas esperadas do comportamento amoroso. Deixaram o desejo aflorar e dominar, usando, quando fossem necessárias, a máscara, a dissimulação e a incerteza para prolongar o prazer.

O salão era como um pequeno cosmos dominado pela mulher que o dirigia. Era com muito cuidado que ela escolhia a decoração. Para as suas donas, o salão representava um meio inteligente de afrontar os tempos em que viviam. Elas conheciam com perfeição a arte da conversação e as maneiras refinadas, e fazem da vida parisiense um auge de civilidade, atraindo a atenção de toda a Europa. É nesse espaço que surgem tanto as frivolidades da moda quanto a profundidade das ideias⁴⁸⁹.

Dizer que as mulheres retratadas por Watteau são graciosas não se trata de um simples elogio. No capítulo dois, falamos sobre a estética da graça e a sua aplicação para melhor compreender a obra do artista. Em uma citação dos irmãos Goncourt, encontramos a perfeita expressão de como era vista a relação entre a graça e as mulheres criadas pelo artista:

A graça de Watteau é a graça. Ela é o nada que veste a mulher como um prêmio, com coqueteria, com uma beleza além da beleza física.

⁴⁸⁷ Ibid., p. 55.

⁴⁸⁸ GOUNCOURT, Edmond et Jules. *La Femme au XVIII^e siècle*. Paris: BnF, 1882, p. 170.

⁴⁸⁹ DARDIGNA, op. cit., p. 66.

Ela é essa coisa sutil que aparece no sorriso de uma linha, a alma da forma, a fisionomia espiritual da matéria⁴⁹⁰.

Faz parecer que Watteau foi capaz de representar a graça em estado puro. Sua presença se dilui nos mais ínfimos detalhes, como a importância concedida ao traje feminino e aos gestos, fazendo com que a beleza de suas figuras transcenda o limite do físico. Não bastando, coloca o sorriso de uma linha como o indício da sutileza dessa presença.

Destaca-se ainda na obra de Watteau a importância do princípio de torsão como provedor de energia para as suas figuras. Elas realizam flexões corporais ou se posicionam de maneiras complexas que insuflam a impressão de vida e de movimento. Parece existir uma tensão no corpo dos personagens, fornecida pelo jogo das pregas, dos drapeados, dos leques e dos braços. A mesma tensão aparece graças à posição inesperada com que Watteau representa as mãos e os pés.

Notamos a importância que a roupa, e mais precisamente as pregas dos tecidos, possuem na composição dos corpos e no comportamento das figuras. Pierre Rosenberg vai dizer que Watteau usa a prega de forma quase “maníaca”⁴⁹¹, destacando certas partes do corpo e ampliando a torsão. A prega se propaga, ocupando os espaços intermediários. Por fim, a prega faz lembrar o decorativo e a linha arabesca invisível sobre a qual parecem equilibrar-se as figuras desenhadas pelo artista.

Claude Jamain analisa um desenho de Watteau intitulado “*Mulher sentada na terra, vista de costas*” (imagem 93), semelhante a muitas das gravuras que analisaremos no presente item. Ele destaca a ausência de fisionomia e o fato de que as pregas do vestido fazem da mulher uma estrutura complicada, preenchida de tensões conjugadas que lembra uma dança imóvel, na qual tudo converge para a nuca, lugar inexpressivo da fragilidade e da humanidade e, ao mesmo tempo, da graça e de Eros⁴⁹².

Passaremos agora às pranchas selecionadas entre as *Figuras de Diferentes Caracteres* que representam mulheres isoladas, sem um fundo de paisagem e condizentes com a ideia de elegância e/ou coqueteria. A prancha 2 (imagem 94) apresenta uma mulher em posição que remete a um passo de dança. Ela está de pé, com

⁴⁹⁰ GONCOURT E. et J. de. **Arts e artistes**. Paris, Hermann, 1997, p. 70.

⁴⁹¹ ROSENBERG, op. cit., 2011, p. 16

⁴⁹² JAMAIN, op. cit., p. 273.

o rosto e o corpo de perfil. O braço esquerdo encontra-se estendido, enquanto o direito segura a saia. O pé que surge sob a saia parece estar em ponta.

Além da posição de seu corpo, o traje também auxilia a deduzir de que se trata de uma dançarina. Ela usa um espartilho ajustado com um peitilho decorado com o que parecem ser pequenos botões. As mangas do vestido são bufantes na altura dos cotovelos. A saia é bastante franzida abaixo do corpete, que termina numa acentuada ponta frontal. O traje é bem diferente do vestido volante usado normalmente na época de Watteau. Há inúmeras características que diferenciam essa roupa dos trajes quotidianos das mulheres do período, levando-nos a crer que se trata de um figurino.

O cabelo está arrumado segundo a moda da época, mas chama a atenção o colo e o pescoço desnudos, sem nenhum adorno. É como se o artista quisesse destacar as partes desnudas do corpo. O rosto possui uma expressão delicada, quase etérea. Apesar de um sombreado que representa o chão, temos a impressão de que a mulher flutua sob a saia ao dançar.

A prancha 5 (imagem 95) contém uma figura feminina de costas e de pé, com uma das mãos na cintura e o outro braço abaixado acompanhando o corpo. Ela está ligeiramente inclinada para a esquerda, assim como a cabeça pende para o mesmo lado, revelando seu perfil. Os rostos das mulheres de Watteau são muito semelhantes entre si e não parecem representar nenhuma pessoa em especial. O mais provável é que dito semblante contenha os elementos representativos do ideal de beleza feminina do período descrito anteriormente. As orelhas são pequenas, assim como a boca, enquanto o nariz é bem desenhado e tem quase sempre uma ponta levemente quadrada. O queixo é delicado e os olhos são ligeiramente grandes.

Os cabelos podem variar de cor, mas, em geral, são claros. Nesse caso em específico, podemos perceber que o tom é mais escuro do que o habitual. É interessante notar que tal variação na tonalidade foi dada no desenho pelo giz de Watteau e, na gravura, através da marca deixada pelo gravurista na chapa metálica preenchida pela tinta. Isso significa concluir que é apenas aparente a impressão de que a água-forte possui uma gama reduzida de tons. Na verdade, as nuances, que vão do negro ao cinza claro, são dadas pela profundidade do traço na chapa metálica, onde entrará mais ou menos tinta.

É o traje quem parece ser o personagem principal da gravura. A roupa é bastante elaborada e repleta de detalhes. Sua estrutura geral assemelha-se a do vestido volante, ainda que alguns elementos diferem e nos intrigam. Ela usa um vestido de cima semelhante ao do traje volante, não muito acinturado, e de mangas mais longas e justas do que o normal, acabando, como de costume, em raquete. A parte superior da roupa é ornada com detalhes em pele na gola e próximo aos ombros, bem como na borda frontal que emoldura a saia inferior, a qual aparenta ser de um tecido com riscas. Poderíamos supor tratar-se de um traje de inverno pela presença das peles.

O historiador das vestimentas, François Boucher, vai destacar a questão do uso de peles durante o século XVIII. Ele afirma que parte da inspiração dos modelos vinha da Europa do Leste por seu clima mais frio⁴⁹³. A roupa da personagem da gravura 5 (imagem 95) assemelha-se muito ao chamado “traje de sultana”, ou seja, inspirado no estilo persa, como podemos ver no retrato da Marquesa de Sainte-Maure vestida de sultana de 1743, pintado por Jacques-André Aved (imagem 96). É provável que essa gravura a partir de Watteau retrate o estilo em sua época. Não devemos ignorar a já mencionada visita da delegação Persa em 1721, que serviu de fonte de inspiração para alguns desenhos do artista. Mais ou menos no mesmo período, a moda dos trajes exóticos - como o de sultana - parece ter se iniciado entre as mulheres francesas. Tal inspiração poderia explicar também a touca frouxa usada na cabeça.

Devido à grande quantidade de gravuras que representam figuras femininas dentro da proposta desse item, agrupamos algumas delas por conterem pontos considerados semelhantes. O primeiro elemento aglutinador são as imagens de mulheres segurando leques, como nas pranchas 7, 19, 130 e 154 (imagens 20, 21, 22 e 23). Sabemos da importância do acessório não apenas como simples adorno, mas responsável por um intrincado código de significados que podia ser interpretado a partir da maneira através da qual o objeto era segurado. Além disso, outros significados poderiam ser atingidos dependendo se o leque estava aberto ou fechado. Tais códigos poderiam ser usados no flerte e no jogo da sedução. Como vimos no caso das cenas galantes, algumas vezes, o leque fechado e erguido em riste na direção do parceiro significava repreensão à sua atitude. No caso dessas pranchas, as mulheres aparecem

⁴⁹³BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009, p. 273.

sozinhas, mas podemos supor a presença de um observador externo, que pode ser masculino ou feminino.

As figuras das pranchas 19, 130 e 154 (imagens 98, 99 e 100) seguram o leque fechado, mas de maneira bem diferente daquela das cenas galantes. Por sua vez, a mulher da prancha 7 (imagem 97) parece estar no ato de abrir o leque. Apenas ela e a mulher da prancha 154 (imagem 100) usam vestidos volantes. O personagem da gravura 130 (imagem 99) diferencia-se dessas por seu espartilho justo, assemelhando-se, portanto, à mulher da gravura 19 (imagem 98), que parece vestir um traje de peregrina. Este era composto por um espartilho justo, uma capa curta pendendo do ombro direito, o pescoço adornado com um falso “rufos” (espécie de gola plissada, mais solta que o rufo original) e uma boina. Ambas as mulheres, ao usarem uma peça que lhes comprime o tronco, acabam destacando o busto, principalmente na prancha 19, em que a mulher inclina o corpo para a frente, revelando o decote.

É interessante notar que todas as mulheres dessas pranchas estão sentadas no solo e não em uma cadeira, apesar de três delas revelarem joelhos dobrados como se estivessem sentadas em um móvel (gravuras 19, 130 e 7). A posição do corpo varia em cada uma das imagens. Já mencionamos a inclinação da figura 19 (imagem 98), que olha para o chão, enquanto a 130 (imagem 99) senta-se de forma mais ereta, olhando para a frente. Por sua vez, a 7 (imagem 97) está sentada de lado, com o rosto de perfil, e é a única que parece cruzar as pernas.

A figura 154 (imagem 100) senta-se no solo com as pernas esticadas, devidamente cobertas pelo volumoso vestido. O rosto aparece de frente, mas com o olhar oblíquo, o que lhe dá um certo ar desconfiado. Ela segura um livro grande que apoia sobre o colo, pelo qual passa delicadamente os dedos, como se quisesse marcar uma página. A presença de mulheres lendo ou portando livros, tanto nesta imagem como em outras gravuras das *Figuras de Diferentes Caracteres*, podem ter alguma relação com a busca pelo conhecimento das mulheres do período, conforme comentamos anteriormente.

É difícil precisar os sentimentos dessas figuras femininas, mas podemos relacionar suas posturas e suas expressões faciais aos ideais da sedução e da coqueteria do período. A mulher da prancha 7 (imagem 97) parece esboçar o famoso sorriso de uma linha, o qual, somado ao leque semiaberto, às pernas cruzadas que revelam o

sapatinho de salto e à cabeça levemente jogada para trás, dão a impressão de que ela ensaia um jogo de sedução coquete com algum personagem masculino oculto.

No caso da figura 19 (imagem 98), temos seu decote pronunciado e o olhar para o chão, que lhe dão graciosidade, assim como a maneira negligente com a qual segura o leque. A figura 130 (imagem 99) possui um busto menos protuberante unido a uma expressão facial indiferente, mas não podemos esquecer que parecer indiferente era também uma forma de seduzir da mulher galante.

Passamos agora para a prancha 47 (imagem 101), que reproduz a personagem principal do quadro *A Aventureira* (imagem 64). Ela usa um traje de viagem ou de peregrina, apesar de não possuir a típica capa curta presa no ombro. É importante lembrar que, no quadro, a personagem é acompanhada por tipos teatrais, o que pode sugerir que a sua roupa é também um figurino teatral. A parte superior do vestido é justa e possui uma gola alta com uma fileira de botões. É possível ver, na gola e nos punhos, um pouco da camisa de baixo. A saia não é muito volumosa, se comparada a dos vestidos volantes. Na parte superior, ela usa uma espécie de colete com mangas curtas e preso por um cinto. A borda dessa peça é debruada de pele. No alto da cabeça, equilibra-se um pequeno chapéu de palha decorado com plumas.

A personagem tem uma das mãos na cintura e a outra apoiada em uma espécie de vara. O rosto está de perfil e possui expressão firme. Toda a sua postura transmite uma sensação de altivez e de determinação. É como se ela estivesse pronta para empreender uma viagem, na qual é a líder de um grupo.

As pranchas 101 (imagem 102) e 68 (imagem 103) foram agrupadas levando em conta o modelo do traje das personagens. Ambas usam um vestido escuro que, pela técnica da gravura, parece ser preto. É interessante notar que a maioria dos trajes representados nas *Figuras de Diferentes Caracteres* e nos quadros do artista são claros ou coloridos. É possível que a cor escura da roupa tenha sido usada para acentuar o próprio modelo da mesma ou para realçar algumas das sensações das personagens.

Elas usam um espartilho bem justo, terminando em uma acentuada ponta frontal. As mangas do vestido são longas e justas, e é possível ver pequenas tiras de tecido que pendem das costas. Esse modelo de vestido é semelhante ao usado pelas meninas ou moças na faixa aproximada dos quatro aos quatorze anos. Porém, mesmo que as mulheres das gravuras tenham uma aparência bastante jovem, elas não são crianças. Isso

torna-se mais evidente quando notamos seus bustos levemente proeminentes e seus decotes profundos.

As duas encontram-se sentadas com os cabelos presos em um coque simples. Usam poucos ou nenhum adorno. A mulher da prancha 101 (imagem 102) tem um falso rufos no pescoço, e seu corpo está inclinado para frente enquanto a cabeça volta-separa a direita. A combinação da expressão de seu rosto com o braço esquerdo erguido e os dedos da mão levemente flexionados lhe dão um aspecto tenso. Novamente é a imaginação do observador que deve completar as ausências da imagem, o que será que a mulher observa e que lhe faz reagir dessa forma?

Claude Jamain analisou o desenho de Watteau que deu origem a essa gravura, intitulada “*Mulher sentada, em vestido negro, virando-se para a direita, a mão direita levantada*”. Segundo ele, a posição do personagem feminino é um exemplo de torsão. Ela supõe um esforço muscular em torno do eixo da coluna vertebral que se origina da terra. Toda a sua postura e o seu gestual denotariam uma tensão, um poder vindo do interior e que conduz ao movimento. A atitude corporal é enérgica, ao contrário de um corpo macio. Esta energia é transportada pelo olhar e para a mão até um ponto desconhecido⁴⁹⁴.

A jovem da prancha 68 possui um rosto delicado e um tanto inexpressivo, ao passo que seu corpo está mais ereto do que o da outra figura. Podemos ver um pequeno babado em torno do seu decote. Outra comparação interessante refere-se ao tom dos cabelos, que parecem claros na figura 68 (imagem 103), como na maioria das outras mulheres das *Figuras de Diferentes Caracteres*, e escuro na figura 101 (imagem 102), algo menos comum. O uso da cor escura tanto no vestido quanto nos cabelos pode querer acentuar a tensão de sua atitude.

As pranchas 33, 96, 123, 188 e 161 (imagens 104, 105, 106, 107 e 108) foram agrupadas por representarem mulheres sentadas no chão e de costas. Personagens nessa posição são recorrentes nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, e na obra de Watteau como um todo. Todas elas estão sentadas ou agachadas na grama. Seus corpos não estão completamente em repouso, como podemos supor, mas apresentam torções e posições corporais complexas. Os tecidos de seus vestidos são convolutos. Todas possuem os cabelos presos no alto da cabeça, destacando as nucas desnudas, algumas com certa

⁴⁹⁴ JAMAIN, op. cit., p. 271.

flexão no pescoço. Parte destes elementos nos fazem supor que as mulheres poderiam ser frequentadoras das *fêtes galantes*, pois, afinal, estão acomodadas sobre a relva. Elas expressam a sua sensualidade através de suas alvas e desnudas nuças, bem como pela desordem de suas saias.

Na prancha 33 (imagem 104) e 123 (imagem 106), só podemos ver os cabelos das damas, o que deixa os seus rostos completamente incógnitos. Na primeira gravura, uma fita decora os cabelos e um colar orna o pescoço da figura. A outra mulher usa apenas um coque frouxo com uma pequena mecha de cabelo caída na nuca. O vestido da figura 33 parece ser uma transição entre o vestido volante e o vestido à francesa. Ele possui pregas suaves nas costas, mas é um pouco mais ajustado do que o vestido volante, ainda que as mangas não sejam iguais a esse. Um modelo semelhante é usado pela figura 123 (imagem 106) e com ligeiras alterações pela figura 188 (imagem 107). Nesta última, o espartilho é um pouco mais justo e as mangas mais simples. O decote é quadrado, possuindo excesso de tecido no final das costas. Vemos uma pequena ponta de seu sapato emergir da saia. A mulher tem uma das mãos apoiadas no chão.

A figura da prancha 96 (imagem 105) possui uma posição bastante semelhante à da figura 33 (imagem 104), seguindo uma certa horizontalidade na imagem. A principal diferença é que a mulher da primeira gravura apresenta um perfil perdido, como as das imagens 188 (imagem 107) e 161 (imagem 108). Ela usa um vestido volante típico, assim como o da figura 161. Repousa uma das mãos sobre o vestido.

As figuras 123 (imagem 106) e figura 188 possuem uma orientação mais vertical. A primeira parece estar mais ajoelhada do que sentada, existindo um grande volume de dobras em seu vestido. A segunda tem um dos braços apoiados e a outra mão folheia um livro pousado no colo. Ela não olha para o livro, mas para o nada. Podemos notar um dos pés emergir do vestido, o pé está dobrado para trás e calçado em um sapato de salto.

Finalmente, temos a figura 161 (imagem 108), uma mulher em um vestido volante com tecido de riscas. O tronco está levemente erguido, as mãos apoiadas no chão. A longa capa do vestido está revolta. Vê-se muito pouco de seu rosto. Ela parece estar no ato de levantar-se, demonstrando, assim, a capacidade do artista em representar o movimento no momento mesmo de sua execução.

O interessante nessa série de pranchas é que não vemos com clareza o rosto de nenhuma das mulheres. As sensações e a ideia de movimento são dadas pelas dobras de seus vestidos. Apesar de estarem em repouso, as mulheres não são figuras estáticas. É certamente o tecido revolto de seus trajes, amontoados sobre o chão, que dão a impressão de mobilidade, assim como a torção de seus troncos e a inclinação dos pescoços. Ao mesmo tempo, as figuras parecem combinar tensão e equilíbrio, resultando em uma impressão contemplativa.

3.1.3 – Os homens elegantes, galantes e/ou libertinos

Nesse item, procuraremos analisar algumas gravuras das *Figuras de Diferentes Caracteres* que representam homens isolados. Apesar do conjunto das gravuras possuir um total um pouco superior de homens do que de mulheres, eles encontram-se divididos em um número maior de categorias. Muitos são soldados, atores, músicos, savoyards, meninos e mendigos. O objetivo principal aqui foi selecionar alguns homens que poderiam compor casais com as mulheres analisadas no item anterior.

Assim, foram escolhidos os homens galantes, os frequentadores das festas e dos salões. Por conseguinte, o homem elegante e bem vestido da época. Veremos que a presença dos figurinos teatrais ou a reinterpretação do traje é bastante acentuada no caso dos homens também. Da mesma forma que as mulheres, eles experimentam novas formas de sociabilidade e de conquista amorosa e, por isto, também precisamos associar estas figuras à noção de libertino do período.

O libertino é a versão masculina da coquete. Ele é aquele que enlaça a cintura da dama nas cenas galantes, que toca o instrumento para seduzi-la. O ambiente do boudoir é o terreno privilegiado para a sua astúcia e a estratégia aristocrática. O libertino é um conquistador que empreende uma verdadeira campanha para alcançar seu objetivo. A aristocracia aproximou, assim, a sedução da tradição militar: o ato sexual substituiu o corpo a corpo com o inimigo. Tal fato é o que distingue a libertinagem do simples erotismo, é daí que se supõe a batalha entre os pares⁴⁹⁵.

⁴⁹⁵ MAFFESOLI, op. cit., p. 5.

Seria o libertino, ao invés do representante de uma classe degenerada, um nobre conquistador, herdeiro de valentes cavaleiros? Nem tanto, pois, diante da possibilidade da resistência, o cavalheiro reage com coragem e honra. Ao contrário dele, a galanteria do libertino desaparece em favor da afirmação egoísta de si, e o refinamento não exclui certa brutalidade⁴⁹⁶. Segundo Moureau, os espíritos mais ligados à pedagogia filosófica professam uma libertinagem sem outro objetivo que não seja a alegria pessoal. Ele fala de uma espécie de libertinagem rococó, que está cercada pelos elementos característicos da época. Um cenário isolado do mundo, como um parque, por exemplo, uma atmosfera noturna (se possível) e um casal. A amizade amorosa é conveniente, constituindo um discurso onde a galanteria faz a forma, mas não necessariamente o fundo. A liberdade de pensamento e a liberdade dos lugares se conjugam de maneira honrosa⁴⁹⁷.

No século XVIII, o homem, assim como a mulher, devia dedicar-se a todos os refinamentos da coqueteria. Enquanto ela usava o *paniers* (armação da saia em forma de cesto) para alargar o quadril, ele utilizava o *basque* (parte lateral do casaco masculino armada na altura dos quadris)⁴⁹⁸. O rosto masculino não deveria ter barba ou bigode, sendo aconselhável cultivar uma pele lisa, rosada e perfumada⁴⁹⁹.

Ao analisar os homens galantes presentes na fonte, encontramos algumas particularidades. Assim como no caso dos trajes femininos, nos quais Watteau mesclou a moda da época a roupas de teatro, o mesmo acontece com os masculinos. É ainda mais difícil encontrar exemplos do *grand habit* - traje masculino oficial do período - do que do vestido volante, que possui exemplos relativamente abundantes nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. Isso se deve ao fato de que, para as suas cenas galantes, o artista imagina, em geral, atores cortejando as damas. Analisaremos dois exemplos mais evidentes do traje oficial, comparando-os aos figurinos de teatro.

A prancha 309 (imagem 109) apresenta um homem isolado, vestindo um *grand habit* completo. Isso significa que ele veste uma camisa de baixo, que podemos ver no decote do colete e nos punhos que saem da manga do casaco em forma de babados. No pescoço, o personagem usa um *plastron* (espécie de lenço com nó no colarinho, um antecessor da gravata moderna) longo e com babados. O colete tem bolsos e termina abaixo dos quadris. O casaco ou sobrecasaca é usado aberto e vai até os joelhos com

⁴⁹⁶ Ibid., p. 6.

⁴⁹⁷ MOUREAU, op. cit., p. 217.

⁴⁹⁸ PERROT, op. cit., p. 56.

⁴⁹⁹ Ibid., p. 58.

grandes punhos dobrados. Há botões decorando o colete e o casaco. Os calções são relativamente curtos e justos, indo também até os joelhos. Os sapatos possuem um saltinho baixo e quadrado, assim como seu bico, possuindo ainda uma espécie de língua no dorso do pé que sobe em direção a perna.

Na cabeça, o homem utiliza um chapéu semelhante ao tricórnio e, sob ele, seus cabelos surgem longos e soltos, sem se assemelhar a uma peruca. Aliás, apesar de tal acessório ser comum entre os homens do período, Watteau raramente o representa, preferindo os cabelos naturais, que podem aparecer em diferentes comprimentos. A postura da figura é extremamente elegante, com uma das mãos na cintura, que afasta o casaco e a oculta simultaneamente. A outra mão apoia-se numa bengala, usada na época para denotar elegância.

A posição de suas pernas lembra uma postura de balé clássico. Uma perna está mais à frente, com o pé também em posição frontal, enquanto a outra perna está mais atrás, com o pé visto de lado. Associar a postura do personagem à dança é uma forma de conferir impressão de movimento ao mesmo. A figura não possui nenhum elemento de fundo e nem mesmo de solo, uma vez que os únicos traços que vemos no chão são da sombra projetada por seu corpo e pela bengala. Tal recurso dá a impressão de que o corpo flutua. O rosto está definido em poucos traços, parecendo um tanto inexpressivo.

A prancha 306 (imagem 110) possui muito pontos em comum com a 309, tanto no traje como na questão do isolamento da figura e da posição do corpo. As principais diferenças estão no modelo do *plastron* que, na figura 306, aparece sem babados e por dentro do colete. O traje possui detalhes que lembram uma farda militar de alta patente, como a presença de uma longa fileira de botões no casaco e no colete e a ausência de babados e detalhes nos punhos ou lapelas. Ressalta-se a presença de um sabre preso a cintura – que poderia ser também um acessório de status social, denotando um membro da nobreza. O chapéu é claramente um tricórnio, mais comum entre os militares e, como a figura 309 (imagem 109), ele utiliza uma bengala a título de acessório elegante. Contudo, as botas, que seriam o complemento esperado num traje militar, foram substituídas por sapatos elegantes decorados com uma fivela e com uma lingueta longa.

O rosto do homem aparece de perfil e o formato de sua boca lhe confere um ar indiferente. Assim como na figura anterior, a posição corporal lembra uma postura de balé. As pernas estão levemente entreabertas, com um dos pés inclinados. Uma das

mãos está dentro do colete e outra se apoia sobre a bengala. Há uma suave quebra no quadril. Esses elementos posturais lhe conferem uma impressão galante e de movimento. Os cabelos parecem longos, mas estão presos em um rabo para trás, num penteado bastante usual do período.

As pranchas 84 (imagem 111) e 102 (imagem 112) apresentam figuras que podemos associar mais ao teatro, principalmente por seus trajes. Supomos que se tratam de figurinos teatrais pela ausência dos elementos básicos do traje masculino urbano, como o colete e o casaco longos. No entanto, não é possível definir com certeza os personagens como figuras-tipo do teatro. O homem da gravura 84 utiliza um traje de cetim escuro, com calções justos até o joelho e um casaco curto e justo. Usa ainda um cinto, do qual pende uma espada. No ombro direito, encontra-se uma longa capa escura que cai sobre o braço. Ele usa os cabelos soltos e uma boina. Há detalhes de renda branca nos punhos do casaco. Os sapatos estão decorados com uma roseta (espécie de flor de tecido).

O personagem aparece encostado numa pilastra, único elemento cênico, e apoia o queixo na mão. Possui um olhar oblíquo. Sua expressão fácil, bem como a posição corporal, parecem indicar um certo enfado. Ele parece mais estático do que as outras figuras masculinas analisadas neste trabalho.

A prancha 102 (imagem 112) reproduz o personagem do quadro *O Indiferente*. Na gravura, ele aparece isolado, sem um fundo de paisagem e, como as outras figuras mencionadas, sem ao menos um chão visível. Ele veste o que parece ser um traje teatral. Calções e casacos, ambos curtos e justos. O casaco possui mangas largas das quais emergem os punhos da camisa de baixo em um babado pequeno. A gola apresenta camadas de tecido ondulado lembrando um pequeno rufo, porém mais maleável. O chapéu é de aba grande e dobrada, mas ainda não é um tricórnio. Os cabelos possuem comprimento médio e estão soltos em desalinho. Os sapatos estão decorados com um laço.

O personagem usa uma capa curta pendendo do ombro esquerdo. Seu corpo também parece executar um passo de dança, indicado pela posição das pernas, pelos braços abertos e pela flexão delicada nos dedos das mãos. Seu rosto é um pouco inexpressivo, os olhos são grandes e o nariz pequeno. A boca parece fazer um biquinho, através de um pequeno movimento labial. Na época, sua expressão corporal e facial

denotava indiferença. Ele parece quase um bailarino, flanando, acompanhado apenas de sua sombra projetada no solo.

3.2 OS TIPOS TEATRAIS

O presente item procura analisar algumas das figuras-tipo masculinas do teatro que aparecem nas *Figuras de Diferentes Caracteres*. As figuras femininas também existem, mas é mais difícil de identificá-las, porque o figurino das mulheres procura aproximar-se mais da moda usada no período. Elas carecem de algumas marcas distintivas facilmente reconhecíveis, salvo a capa da peregrina.

É preciso levar em conta que, para Watteau, essas figuras podiam exercer papéis diferentes dos esperados, destacando a importância dos figurinos para identificar cada um dos personagens. Quando se trata de uma tradição francesa no início do século XVIII para a representação do teatro, devemos considerar dois artistas em especial, quais sejam, Claude Gillot e Antoine Watteau.

Em Gillot, as “cenas cômicas” são certamente mais importantes, atestando a originalidade do artista. Ele trata não só de verdadeiros instantâneos do teatro, de cenas reais onde representa os atores em ação, mas também do cenário, dos tecidos e das telas pintadas, enfocando até mesmo o chão do teatro. Desse ponto de vista, se distingue claramente daquele a quem chamaram precocemente de seu discípulo, e que talvez seja mais apropriado ser visto como seu contemporâneo, Antoine Watteau⁵⁰⁰.

Em seus trabalhos, Watteau representa as cenas de teatro na perspectiva de uma reconstrução total, feita a partir dos tipos cômicos, sobretudo italianos, sem fazer referência a uma obra precisa. Exceção deve ser feita a algumas “obras de juventude”, nas quais se reconhece a influência – quando não a própria mão – de Gillot, podendo serem ligadas a uma peça de teatro identificável. Nós conhecemos mal a produção desse pintor, mas os quadros conservados no Louvre provam um talento que não pode ser

⁵⁰⁰MOREAU, op. cit., p. 86.

negligenciado, mesmo que seus sujeitos do teatro não possuam a poesia e a característica de transposição autobiográfica que aparecem nas obras de Watteau⁵⁰¹.

Apesar da inspiração na *comédia del'arte* italiana, nenhum dos artistas em questão viajou para a Itália. A representação desse país é totalmente poética. Foi dentro da tradição ítalo-flamenga que eles procuraram os modelos de sua inspiração. As cenas de bailes de máscaras e os atores em ação são temas extremamente correntes nessa pintura do fim do século XVI e nas primeiras décadas do seguinte. Ela corresponde a uma sensibilidade maior dos Países Baixos do Sul, católicos e estrangeiros, à austeridade burguesa que lhe impuseram a pintura e os inimigos reformados das Províncias-Unidas, a Holanda.

Através de toda a Europa do “maneirismo”, encontram-se representações do universo “mascarado” do teatro, tais como os magníficos afrescos do castelo bávaro de Trausnitz (1576) atribuídos ao ítalo-flamengo Federico Sustris ou as obras dos pintores da segunda Escola de Fontainebleau. Mais que Watteau, Gillot se situa nesse movimento de uma arte da qual a versão francesa é ainda conhecida no final do século XVII pela gravura, senão pelas próprias obras. Esse artista participa ativamente do renascimento dos temas italianos do teatro nas pinturas e gravuras parisienses⁵⁰²:

Se em Watteau, os sujeitos do teatro italiano – Pierrot com o rosto enfarinhado e estático, Arlequin mascarado e móvel, Mezzetin elegante e musicista – podem compor as diversas facetas de uma autobiografia exposta, eles são em Gillot um simples pretexto para colocar linhas e arabescos em um universo honrosamente preservado da realidade cotidiana⁵⁰³.

É importante lembrar que a trupe italiana de teatro foi exilada de Paris nas últimas décadas do século XVII, só voltando a atuar na cidade na época da Regência, o que significa dizer que a maioria das obras de Gillot e de Watteau foram realizadas durante tal ausência. Contudo, isso demonstra que o seu estilo de fazer teatro permaneceu no imaginário, talvez porque servisse para exprimir uma essência particular de “libertinagem” artística onde se reconhecia o espírito dos “modernos”⁵⁰⁴. Uma mesma consciência envolve os dois artistas e, nela, a linha e o arabesco falam mais que o fundo e o “tema” da arte.

⁵⁰¹ Ibid., p. 87.

⁵⁰² MOUREAU, op. cit., p. 88.

⁵⁰³ Ibid., p. 89.

⁵⁰⁴ Ibid., p. 90.

Em geral, os tipos teatrais de Watteau transmitem qualquer coisa do desencanto da vida. Talvez seja melhor afirmar que ele tenha sido um pintor de teatro ao invés de dizer que ele foi um pintor-teatral. É difícil dizer quando e onde Watteau teve a sua primeira impressão do teatro, que marcou sua característica e sua sensibilidade para toda a vida. Em Valenciennes, entre 1709 e 1712, ele pode ter assistido as belas representações de óperas italianas organizadas pelo príncipe José-Clemente da Baviera. O irmão desse, Maximiliano II Emanuel, estava exilado em Paris e foi o encomendante da obra *O amor no teatro francês* realizada por Watteau. O quadro se inspira em uma cena de “A improvisação de Suresnes”, composta por Dancourt⁵⁰⁵.

O Pierrô executado por Gillot tem uma atitude de sério realismo que não se relaciona em nada com a poética ausente dos Pierrôs de Watteau. Por outro lado, os seus Mezzetin parecem mais com pinturas flamengas de marionetes do que com os músicos refinados dos quadros de Watteau, que dá aos seus personagens uma vida própria, mostrando o quanto a sua arte não é somente descritiva.

Um dos paradoxos da representação teatral por parte de Watteau já foi apontado. O mundo da comédia do improvisado que ele representa com uma predileção obsessiva nos vinte primeiros anos do século XVIII, corresponde por três quartos do período no qual os comediantes italianos estavam exilados de Paris. Certamente, as figuras tipo sobreviveram nas salas de espetáculo das Feiras e nos teatros particulares da capital, nos quais ele conseguia figurinos e, algumas vezes, modelos vivos.

A função do teatro pode ser lida em muitos níveis dentro da obra de Watteau. Ele corresponde aos sujeitos tirados da comédia italiana, da qual a interdição em 1697 resultou em uma aura de nostalgia para os então contemporâneos. O artista representa também a cena concorrente dos comediantes franceses, a antiga trupe de Molière que se tornou a trupe oficial do rei, em que eram mais comuns os tipos trágicos e históricos aos cômicos.

A disputa entre esses dois estilos de teatro foi uma questão relevante na época. Ocupou o domínio literário, tornando-se a chamada segunda Querela dos Antigos e Modernos. Contudo, os personagens de Watteau parecem estar de fora de qualquer intriga teatral discernível, falando mais do pintor do que das querelas subalternas do seu tempo. Em geral, os tipos da comédia italiana vieram para substituir os da cultura

⁵⁰⁵ MOUREAU, op. cit., p. 98.

clássica, que se encontrava em forte declínio entre as novas classes que detinham o dinheiro.

As figuras do teatro, e especialmente os tipos italianos que habitam as cenas parisienses das Feiras antes de se aclimatar novamente no Hôtel de Bourgogne, compõem uma espécie de mitologia “moderna” da qual Watteau foi o mais genial dos cenógrafos. No entanto, seria um erro pensar que o artista criou somente o meio mecânico de satisfazer uma clientela de amadores mediocrementemente cultivada. Para ele:

(...) o teatro é um pretexto para falar de si no único idioma que ele domina, o do “misantropo”. Se satisfaz de uma significação ambígua: universo poético de cetim e de seda, de música, de coreografia e de piadas, de máscaras colocadas sobre o rosto que faz da pessoa um personagem, o mundo afrancesado da comédia del’arte e dos tipos assustadores que retornam ao mito pessoal do artista⁵⁰⁶.

É interessante notar esse aspecto autobiográfico que os tipos do teatro podem ter para Watteau. É como se ele visse a si mesmo na forma de uma espécie de ator decadente. Tal visão reflete-se na atmosfera melancólica de personagens que, teoricamente, representariam comediantes. A hierarquia dos tipos italianos é diferente e significativa em sua obra. No lugar do Arlequim extrovertido que dominava a cena teatral real, ele destaca outros dois tipos masculinos, um dos quais ficava em segundo plano nas cenas italianas de Paris.

O primeiro é o Mezzetin, o duplo e rival de Arlequim em um teatro que funciona em pares contrastantes. Na cena italiana, ele representa uma versão honrosa e poética do destino humano, desmascarado e simbolizado por tocar violão, em uma espécie de alegoria da arte que permite o sofrimento do ser sensível. Mas o tipo verdadeiramente obsessivo da obra de Watteau é o Pierrô, um personagem inspirado no Pedrolino da tradição italiana. Ele era usado como um cômico secundário nas cenas italianas de Paris antes que os teatros das Feiras lhe dessem um espaço que fez sombra ao Arlequim.

Graças também à Watteau, que o eternizou na tela que leva o nome de Pierrô e está atualmente no Museu do Louvre (imagem 113), ele é agora o mais lembrado dos tipos italianos, mais uma homenagem do que um pastiche. A obra de Watteau não pinta a realidade - ela a cria. O mundo por ele representado é de uma natureza mais ou menos

⁵⁰⁶Ibid., p. 103.

bem podada, habitado por personagens anônimos ou do teatro. Eles estão sempre ligados a atividades como o passeio, a sedução amorosa, o travestimento cômico⁵⁰⁷, ou:

Os comediantes são requeridos como criaturas de um espaço particular, transformam uma superfície em um campo de tensão, lugar de circulação particular da palavra, onde circula a música como imagem de corpúsculos suspensos no ar. O comediante abre o espaço que cria seu gesto, como o abre o dançarino⁵⁰⁸.

Notamos, assim, que os atores, mais do que simplesmente aparecer apenas nas figuras-tipo, permeiam toda a obra do artista. Eles interagem com as damas nas *fêtes galantes*, tocam instrumentos, dançam. Dão inclusive a tônica dos gestos das figuras, fazendo parecer que muitas delas representem uma peça ou um balé. Analisaremos alguns dos tipos teatrais presentes na fonte principal.

Decidimos selecionar algumas das chamadas figuras-tipo do teatro presentes nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, principalmente aquelas facilmente identificáveis. As pranchas 151 (imagem 114) e 173 (imagem 115) representam Brighella. Esse personagem é um dos tipos mais antigos e constantes dentro da *comédia del'arte*. Trata-se de um valete bufão, e seu nome origina-se da palavra briga, querela. Watteau o reinterpreta, usando este personagem, que era de características mais secundárias, em muitas de suas imagens.

Podemos identificá-lo por seu figurino, uma calça longa, que cobre os sapatos – importante lembrar que, no período, os homens usavam calções e não calças longas. A peça é decorada na lateral com uma fileira de pompons de tecido. O traje é completado por uma capa que vai até a altura dos quadris, sendo usada como um poncho. Na cabeça, ele usa uma boina e tem os cabelos curtos. Seus sapatos são simples e de bico quadrado, mas sem decoração e com saltos mais baixos que o usual.

O Brighella da prancha 151 (imagem 114) está sentado numa espécie de pedra, simetricamente quadrada, ou seja, não natural. Ele tem um dos joelhos dobrados e o outro estendido. Os braços estão cobertos pela capa, e vemos apenas uma das mãos dobradas emergindo da mesma. A cabeça está abaixada e levemente para o lado. O personagem olha o chão, e a boina de lado acompanha o movimento. Seu ar cabisbaixo transmite tristeza e melancolia. A sensação estática de sua posição corporal acentua a impressão contemplativa.

⁵⁰⁷Ibid., p. 104.

⁵⁰⁸JAMAIN, op. cit., p. 271.

O Brighella da prancha 173 (imagem 115) possui algumas diferenças importantes em relação ao da gravura 151 (imagem 114). Ele está de pé, completamente isolado, o que significa dizer que está sem fundo e sem solo. O braço volteado em frente ao corpo e a mão com o dedo indicador em riste dão a impressão de que ele está em plena execução de uma performance teatral. O rosto está de frente e levemente inclinado para o chão, enquanto a boina aparece colocada no centro da cabeça. Sua postura corporal é mais jovial e ativa que a do primeiro brighella. Podemos ver de maneira mais detalhada a sua calça, bufante e decorada até os joelhos, e um pouco mais justa até os tornozelos. O pé da frente parece estar flexionado em ponta. A combinação de todos os gestos descritos dá a impressão de que ele está realizando um movimento no exato momento em que o artista o transpôs para o papel.

A prancha 203 (imagem 116) representa um Mazzetin, nos moldes descritos como característicos da obra de Watteau. O artista costuma representá-lo tocando uma viola, e esse caso não é uma exceção. Novamente o reconhecemos não apenas pelo uso do instrumento musical, mas por seu traje típico. O mesmo é feito em tecido de riscas, composto por um calção, justo nesse exemplo, até os joelhos, e um casaco, mais solto, até os quadris. Apresenta uma gola ampla em duas camadas desabada sobre o casaco e punhos como um babado solto. Seus sapatos são decorados com uma fivela e, na cabeça, ele usa uma boina frouxa.

A figura está sentada em uma superfície insinuada por um único traço reto. Ele é representado no momento em que dedilha o instrumento de cordas, apoiado sobre seu quadril. A posição corporal indica que ele executa uma música. Sua cabeça possui um ar gracioso e está delicadamente jogada para trás, o queixo erguido com leveza. Sua expressão facial denota uma alegria sutil, dada pelo famoso “sorriso de uma linha”.

A prancha 17 (imagem 52) representa um Pierrô, que é abundante na obra do artista e possui um número expressivo nas *Figuras de Diferentes Caracteres*, sendo aproximadamente quatro exemplos no primeiro tomo e seis no segundo. Alguns deles aparecem de corpo inteiro, outros apenas o busto. Seu figurino é inconfundível e facilita na identificação do personagem. As calças são largas e terminam na altura das canelas. O casaco é solto e vai até a altura dos quadris, enquanto as mangas ficam amontoadas na altura dos cotovelos, descendo mais afuniladas em direção ao pulso.

Há uma gola ampla desabada sobre o casaco e uma toca rente à cabeça cobrindo completamente os cabelos, na figura 17 (prancha 117). Ele segura um chapéu em uma das mãos e coloca a outra no bolso do casaco. A roupa é ampla e desproporcional, parecendo que as calças estão curtas e largas em demasia, ao passo que o casaco possui sobra de tecido, conferindo-lhe um ar um tanto patético. Ele lembra o Pierrô do quadro de mesmo título de Watteau que ficou célebre, mas os gestos e a expressão facial apresentam diferenças. Enquanto o do quadro parece encarnar a visão do palhaço triste, o constante na gravura é um pouco mais difícil de definir.

A cabeça do personagem da prancha 17 (imagem 52) está levemente inclinada em direção ao chão. Seu rosto é pitoresco: os olhos parecem um pouco puxados, as sobrancelhas são grossas e estão um pouco eriçadas. Nos lábios finos, parece trazer um sorriso irônico, com ar debochado. Seu queixo marcante encerra os traços um pouco grotescos da figura. Ele lembra mais o lado cômico do personagem esboçado no teatro da época do que a reapropriação normalmente feita por Watteau, que leva esses personagens a cumprirem funções novas e a expressarem sentimentos mais intimistas. Tal característica demonstra a capacidade do artista de diversificar as sensações e funções de um mesmo personagem.

É importante destacar que o elemento que permite qualificar um personagem como sendo um Arlequim, um Pierrô ou um Mezzetin é o seu figurino. Mesmo que eles desempenhem papéis diferentes dentro e fora da obra do artista, é o traje que proporciona a sua identificação. A inspiração no teatro não se limita às figuras-tipo, mas transcende para o comportamento de seus personagens. Da mesma maneira, o figurino de teatro está presente em muitas figuras, fazendo com que o universo teatral apareça em diferentes meios. É como se, no cotidiano das pessoas criadas por Watteau, vestir um disfarce e encenar um papel fosse algo natural.

CONCLUSÃO

Por meio da realização desta pesquisa, buscou-se detectar (por meio da leitura da bibliografia e da análise das fontes) as relações entre a obra de Antoine Watteau e a moda. Inicialmente, é preciso sublinhar que tais relações já haviam sido notadas antes; faltava, contudo, um olhar mais aprofundado sobre o tema. Tive a oportunidade de realizar essa detida e minuciosa mirada sobre as fontes durante o estágio doutoral em Paris, ao longo do qual tive acesso à edição das gravuras que se encontra na Coleção Edmond Rothschild do Museu do Louvre, além de verificar as pinturas do artista expostas no mesmo museu. Desta maneira, pude ter uma visão direta das imagens, não mediada por reproduções.

As *Figuras de Diferentes Caracteres* foram, assim, examinadas em sua totalidade. Para elas, elaborei uma classificação específica, baseada nas perguntas às quais me havia proposto responder. A análise possibilitou que eu ponderasse sobre a relação entre essas gravuras e outras imagens, tanto nas obras do próprio Watteau como de outros autores e outras épocas. No que diz respeito a essa parte da pesquisa, um dos temas mais fecundos para a reflexão foram as relações entre as mencionadas *Figuras de Diferentes Caracteres* e a tradição de gravuras de moda francesas. Quanto à obra de Watteau, foi possível perceber nela algumas permanências; sua produção pode se relacionar a um vasto repertório de imagens. O viés da moda permitiu ver o artista e sua obra de forma não linear, sob o ângulo de diversas temporalidades.

Ao longo da pesquisa e durante o desenvolvimento da tese, analisei várias evidências que demonstram que Watteau era profundamente sensível à moda, que se encontra presente, de forma marcante, tanto em suas pinturas como em seus desenhos. A dimensão que o traje ocupa em sua obra é inegável. Ele estabelece um diálogo com a questão das aparências, muito cara à sociedade na qual Watteau viveu e produziu; sua relação com a moda, no entanto, não se limita a essa associação.

Nas imagens de Watteau, a roupa não é apenas um adorno esvaziado de sentido. Não está presente apenas para embelezar os corpos ou as figuras. Existe um diálogo entre o traje e a expressão dos gestos e dos sentimentos. O mesmo diálogo também se estabelece entre a vestimenta e o ambiente que circunda o personagem. Pode-se dizer que o traje compõe fundamentalmente a imagem, formando o caráter da figura.

A roupa ajuda a construir ou reforçar uma identidade, tanto na obra de Watteau como no universo da moda em geral. As vestimentas representadas por ele nem sempre apresentam acuidade histórica; mesmo assim, podemos encontrar nelas algumas características associadas a determinado grupo social ou profissional. Além disso, o traje, ainda que imaginário, determina de forma nítida elementos mais básicos, como o sexo do personagem. Tais indicações nos informam se determinada figura é homem ou mulher; se é uma dama elegante, uma coquete ou uma fiandeira.

Além disso, concluí que a relação do artista com a moda parece oscilar entre a admiração e, talvez, a crítica. Isso pode ser apreendido pela relação entre as obras de Watteau e o teatro. Trata-se de um diálogo inegável, que serve para elucidar e compreender os trajes desenhados pelo artista. O possível traço crítico vem à tona na escolha de Watteau por mesclar roupas da moda com figurinos inspirados em comédias - obras que tratavam a sociedade da época com uma dose de ironia. O teatro não é expresso, nessas imagens, de maneira direta, mas surge pela representação de figuras-tipo, que nem sempre são fáceis de ler ou reconhecer. Em muitos casos, Watteau escolhe representar os personagens cômicos de segunda ordem; no amplo conjunto das *Figuras de Diferentes Caracteres*, não há sequer um arlequim, que era a figura mais conhecida no teatro cômico da época. A observação dos trajes, contudo, pode identificar figuras como o mazzetin, o pierrô, o brighela. Todos eles, no universo da comédia da época, eram secundários em relação ao arlequim. Em sua representação por Watteau, surgem em novas leituras, com atitudes inesperadas: de alegres que eram, tornam-se melancólicos; do papel de bufões, passam ao de músicos apaixonados.

É bom notar que tais peças cômicas eram imensamente admiradas e valorizadas pela própria sociedade que ironizavam. Watteau utiliza-se da popularidade da comédia para transformar as suas figuras em um espelho oblíquo e refratado do mundo social como um todo. Em alguns casos, a referência aos palcos parece funcionar como uma metáfora do teatro social encenado nas *fêtes galantes* do mundo real. Em todo caso, a principal lição que Watteau parece ter extraído do universo teatral é a ideia de que o traje faz a pessoa - ou, ao menos, indica um desejo de *ser* e de *transformar-se*. O ato de travestir-se era um dos elementos mais comuns nas peças produzidas e encenadas na época. A troca de roupas não transformava o criado em patrão, mas anunciava o impulso de mudar de identidade e experimentar novas sensações. Vale lembrar que, nesse período, já se anunciava uma certa mistura de classes. Nobres e burgueses ricos

casavam entre si, e havia traços em comum nas formas de vestir de ambas as classes. À medida que as elites se misturavam, o crucial já não era diferenciar burgueses de aristocratas, mas traçar uma fronteira bem clara entre as duas classes superiores e todos aqueles que lhes estavam abaixo. Apesar dessa diferenciação, considerada ainda necessária pela sociedade da época, Watteau representava damas elegantes sendo cortejadas por atores de teatro. Ou seja: pincelava a mescla que já estava ocorrendo, mas também, de certa forma, a ironizava, apontando seus limites autoimpostos.

Em todos esses casos, o artista parecia perceber a moda como um espaço de experimentação: a roupa desenhada podia fundir mundos aparentemente díspares, mas interligados. Os trajes que cobrem suas figuras mantêm sempre a graça e a elegância exigidas pela moda do momento, mas, ao mesmo tempo, flertam com o cômico e o exagero. Muitas vezes, as vestes representadas por Watteau são imaginárias, embora mantenham um caráter verossímil. Além do teatro, o universo da dança e da música também impregnam seus tecidos, brincam entre seus botões. Amantes felizes e artistas melancólicos surgem vestidos em criações de Watteau - vestes nascidas de sua fantasia, que não correspondem a um modelo físico.

No decorrer da pesquisa, as *fêtes galantes* criadas por Watteau se destacaram como espaço para a articulação de diferentes questões pertinentes à moda. Essas imagens apresentam, em certa medida, expressões de festas reais, dos gostos e anseios da sociedade; mas também revelam nuances do olhar lançado pelo artista sobre a natureza, as atitudes humanas, a sedução amorosa. Nessas imagens, a maneira de vestir dos personagens mostrou-se imprescindível para uma intrincada construção de sentidos. A roupa e os acessórios conferem às figuras uma posição inesperada e delineiam uma comunicação sem palavras e com economia de gestos; tal comunicação se dá, por exemplo, por meio de uma capa displicentemente jogada no ombro. As dobras do tecido nos apresentam tensões e sensações: a roupa modela os gestos e expressa atitudes. Alguns elementos podem assumir funções diferentes, dependendo do contexto que os cerca. Uma boina caída pode expressar tristeza, mas também galanteria, e sua significação muda conforme a totalidade da imagem. Em uma coquete, um decote pode anunciar o desejo de se deixar seduzir; já o leque, quando fechado, indica hesitação amorosa; quando aberto, é sinal de aceitação.

Contudo, os trajes representados por Watteau sempre deixam algumas dúvidas, que se tornam território fecundo para a pesquisa. Por exemplo: em alguns casos, a

mistura entre roupas da moda e figurinos teatrais é tão intrincada que se torna difícil estabelecer, à primeira vista, se determinadas figuras são atrizes ou damas da sociedade. Será preciso analisar - minuciosamente e em conjunto - os pormenores do traje e a atitude do personagem para inferir sua identidade de maneira mais precisa.

Contudo, apesar de todas as interpretações pessoais, refrações e mesmo criações fantasiosas que Watteau incorpora em suas imagens, a pesquisa demonstrou que, em certa medida, ele também apresenta a moda de seu tempo. Suas obras contêm, por exemplo, diversas representações do vestido volante, usado em sua época - representações essas que se tornaram icônicas. Watteau representou esse traje com tamanho detalhe e beleza que seu nome acabou associado à peça de roupa - embora essa, como já vimos, não tenha sido uma criação sua. Se o vestido volante marca o universo contemporâneo do artista, outras representações nos relembram que há tempos diversos misturados em cada imagem. Às vezes, um vestido claramente marcado como do século XVIII surge em combinação com um acessório emprestado do século XVI; um penteado já fora de moda podia coroar uma figura coberta por tecidos e ornamentos em perfeita consonância com a época em que a imagem foi produzida. O resultado dessa mescla nada tem de caricato; pelo contrário, a convergência e síntese de temporalidades gera um tipo específico de elegância, que pode inclusive parecer plenamente realista àqueles que não conhecem a fundo os modismos do início do século XVIII.

Além disso, Watteau traduz em imagens uma ideia profundamente arraigada em sua época: o desejo de elegância universal. Os seus pastores e pastoras, bem como seus camponeses e camponesas, se vestem de maneira demasiadamente elegante, o que lhes dá um ar irreal. Na obra de Watteau, até mesmo a visão de um pedinte esfarrapado tem algo de agradável. Esse fator de irrealidade, contudo, aponta para uma construção mental da época. Por meio desse exagero de sofisticação e delicadeza, em que até a pobreza e a miséria são transfiguradas por um espírito de refinamento, Watteau retratava uma atitude específica das elites: o flerte lúdico com a simplicidade, que era sempre apenas um flerte, um artifício, um jogo. A sofisticação sofisticava-se, ao fingir-se de simples.

Se Watteau mesclava acessórios passadistas aos trajes contemporâneos, também encontramos em suas imagens certos elementos que só se tornariam comuns décadas mais tarde. Aqui vale recordar uma das questões levantadas na introdução: as imagens

de Watteau criam a moda ou elas representam modelos que já eram correntes? Não podemos afirmar categoricamente que Watteau tenha previsto ou antecipado modismos. Contudo, é interessante notar que ele apresenta muitas mulheres com a cintura marcada pelo corpete, o que não era comum na época em que essas imagens foram produzidas. Na década de 1720, o espartilho era usado por baixo do vestido volante, que o dissimulava. A cintura mais aparente e afinada começa a aparecer em torno de 1730 e torna-se mais evidente apenas na década de 1740 – quase vinte anos depois da morte do artista. Da mesma maneira que Watteau manipula os tempos na imagem e no traje, ele também transcende os limites de espaço. As roupas que aparecem em suas imagens não são apenas francesas, mas também italianas, holandesas e até inglesas. Naquela época, a moda ainda não era a mesma em todos os lugares e guardava peculiaridades regionais; mesmo assim, o artista borra as fronteiras. Por isso, a análise das imagens leva-nos à conclusão de que Watteau não pode ser interpretado *apenas* como representante da moda francesa de seu tempo, pois pensar assim seria muito redutor.

Convergência de temporalidades, transgressão de limites espaciais; jogos de olhares, oscilações de tecidos, abrir e fechar de leques. Ao analisarmos a moda na produção artística de Watteau, uma palavra acaba surgindo como síntese das múltiplas leituras possíveis: movimento. A imagem é movimento; assim o são, também, a moda e a graça (frequentemente associada ao nome do artista). Tudo isso se combina para dar forma à expressão visual de Watteau, uma expressão móvel e que, por isso mesmo, guarda sempre uma impressão fugidia. Com base na pesquisa e nas reflexões detalhadas ao longo do trabalho, podemos então responder assim à questão pertinente a *criação/representação* na obra de Watteau: ele não cria diretamente uma nova moda, mas *cria um movimento* entre diferentes temporalidades da moda, entre espaços diversos, e entre o universo vestimentar e as artes. A cintura marcada pelo corpete, que surge nas imagens de Watteau antes de aparecer como hábito de vestimenta, pode ter sido criada pelo artista com base em suas diversas fontes imagísticas, como os figurinos de teatro ou as roupas de outros tempos e lugares.

Aby Warburg mostrou que a própria história da arte é um saber em movimento; por meio dessa constatação, ele abriu e multiplicou seus objetos de análise, as possíveis

interpretações, os métodos e as teorias⁵⁰⁹. Graças às observações de Warburg, foi possível unir nesta pesquisa diferentes áreas do saber.

O livro de Philippe Michaud, primeira obra sobre Warburg em língua francesa, dedica-se a analisar a questão do movimento nas imagens. Nele, o movimento é visto simultaneamente como objeto e como método, como uma característica intrínseca das obras de arte e um desafio à própria história da arte⁵¹⁰. O percurso do pensamento que leva à noção da imagem em movimento inicia com as análises realizadas por Warburg da obra de Botticelli e a hipótese das “sobrevivências” das expressões gestuais antigas. Com essa reflexão, Warburg abriu a possibilidade de novas formas de interpretação da história da arte, que ele considerava:

[...] um saber em movimento das imagens, saber em extensões, em relações associativas, em montagens sempre renovadas, e não mais um saber em linhas retas, em corpos fechados, em tipologias estáveis⁵¹¹.

Foi a partir dessa abordagem que procurei analisar o sentido dos gestos e a presença do movimento nas figuras de Watteau, buscando também associações entre suas obras e outras imagens, outros saberes. Uma vez que a história da arte acabou rompendo seus limites disciplinares, foi possível unir universos como a moda, a arte, a história e a própria imagem.

Nas reflexões sobre o conceito de moda, a ideia de movimento também tem papel importante. O princípio básico do pensamento em torno desse fenômeno é a percepção da busca constante pela novidade. Segundo Daniela Calanca, “a moda apresenta uma dicotomia temporal entre o “velho” e o “novo”, o presente e o passado, a imobilidade e a mobilidade”⁵¹². Acredito que, mais do que congregiar apenas duas temporalidades, a moda, assim como a imagem, é formada pelo choque de múltiplos tempos. A urgência por novidades constantes leva o fenômeno a um eterno movimento de mudanças, mas também de permanências. As permanências não são estáticas: também elas se movem.

Com tudo isso em mente, já não podemos contentar-nos com uma definição da moda como simples distinção social. Lipovetsky observa que uma tal definição seria

⁵⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, op. cit., 2013, p. 17.

⁵¹⁰ Ibid., p. 18

⁵¹¹ Ibid., p. 19.

⁵¹² CALANCA, Daniela. P. 11.

insuficiente para explicar a lógica da inconstância, sempre presente no fenômeno da moda⁵¹³. Aqui, vale recordar um ponto levantado anteriormente: a associação entre a moda e a noção de modernidade. A moda seria uma manifestação irracional do funcionamento moderno, uma exaltação da mudança pela mudança. Segundo Svendsen, foi no século XVIII que a ideia do *moderno*, enquanto sinônimo de *novo*, tornou-se um valor em si mesmo⁵¹⁴. Daí a necessidade de perseguir a novidade no vestuário para mostrar-se perenemente moderno. A renovação constante na moda é uma expressão de seu movimento; ela nunca é, mas está num constante estado de *vir a ser*⁵¹⁵.

Por fim, pensemos na noção de *graça* que, como já foi dito, é frequentemente associada à obra de Watteau. No prefácio à obra escrita por Toutain-Quittelier e Rauseo, Alain Mérot afirma que esse conceito expressa a transgressão das regras, implicando em mudança e adaptação contínuas: “A graça não existe se não em movimento, mesmo o mais ligeiro ou ao menos imperceptível. Ela é transitória, fugitiva, jamais definitiva”⁵¹⁶. Nas obras de Watteau, a graça está presente na tensão entre o gesto que se sugere e sua continuação imaginada; entre o que veio antes e o que pode vir depois; nos significados múltiplos de um instante que, embora congelado, jamais é inerte; em outras palavras: a graça se expressa pela impressão do movimento em potência.

No conjunto de imagens criadas por Watteau ou produzidas por outros artistas a partir de sua obra, todas estas formas de movimento se encontram. É por conta dessa mutabilidade, dessa constante construção que se faz ao longo do tempo, no depósito de camadas da memória sobre a imagem, que elas podem e devem ser revistas. Sob o ângulo da moda, com todas as leituras que desperta e possibilita, tratei de lançar luz sobre o conjunto das *Figuras de Diferentes Caracteres*, que ainda não foi alvo de um número exaustivo de pesquisas. Não tentei, com isso, paralisá-las em definições ou tipologias cristalizadas. Pelo contrário, tratei de respeitar e acompanhar a graça que as impregna. Ao perceber que toda a experiência imagética é permeada pelo movimento, podemos, quem sabe, tentar capturar - sem congelar - a agitação muda que permeia as figuras do artista, que seguem nos intrigando e nos encantando.

A relação entre a obra de Watteau e a moda merece ainda muito debate e pesquisa. Essa foi uma primeira tentativa, que tomou apenas algumas de suas imagens e

⁵¹³ LIPOVETSKY, p. 11.

⁵¹⁴ SVENDSEN, p. 27.

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 38.

⁵¹⁶ TOUTAIN-QUITTELIER; RAUSEO, *op. cit.*, p. 7.

procurou estabelecer diálogos com o universo da vestimenta. Lançar uma luz sobre as roupas representadas na obra desse artista abre um leque de possibilidades muito amplo. Em suas pinturas, o traje é muitas vezes descrito e comentado, mas também carece de um estudo específico. O maior desafio é tentar pensar a produção de um artista através da moda, considerando essa uma esfera do saber capaz de despertar novas indagações no campo da imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia citada:

ALEPH Online Kataloge der Max Planck Gesellschaft. Disponível em: <http://aleph.mpg.de/F/F35XADNXT83QAY3UK43J62BHUCS6KJQVJ9BT99ABXN/SD7E62L1-83951?func=find-b-0&local_base=kub01>. Acesso em 15 jun. 2015. Banco de dados referencial e arquivo de imagens.

BANCO de Teses Capes. Disponível em: <<http://bancodeteses.capes.gov.br/>>. Acesso em 14 jul 2015. Banco de dados.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMER, Franklin L. **O pensamento europeu moderno**. Vol. I – Séculos XVII e XVIII. Vila Nova de Gaia: Edições 70, 1990.

BAUR, Eva Gesine. **Rococó**. Colônia: Taschen, 2008.

BAZIN, German. **Barroco e Rococó**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2010.

BELFANTI, Carlo Marco. **Histoire culturelle de la mode**. Paris: Éditions du Regard, 2014.

BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2009.

BOZAL, Valeriano. **História Geral da Arte: arquitetura, escultura, pintura, artes decorativas**. Escultura II. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.

BURUCÚA, José Emílio. **História, Arte, Cultura**. De Aby Warburg a Carlo Ginzburg. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.

CONTI, Flavio. **Como reconhecer a arte Rococó**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**. Classe, Gênero e Identidade das Roupas. São Paulo: Senac, 2006.

CUGY, Pascale. **La dynastie Bonnard et les bonnarts! Étude d'une famille d'artistes producteurs de mode**. Thèse soutenue à Paris IV le 02/07/2013.

DACIER, Émile; VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle**. Paris: Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921. 4 v.

DARDIGNA, Anne-Marie Lugan. **Ces dames au salon**. Féminisme et fêtes galantes au XVIIIe siècle. Paris: Odile Jacob, 2014.

DARRIBÈRE, Luc; JELIL, Samy. **Modes Du XVIIIe siècle sous Louis XV et Madame de Pompadour**. Paris: Edições Falbalas, 2014.

DEBRAY, R. **Vida y muerte de la imagen**. Barcelona: Paidós, 1992.

DIDEROT, Denis. **Essaieur La peinture**. Salons de 1759, 1761, 1763. Paris: Hermann, 1984.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Ante el tiempo**. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau a ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **O processo civilizador**. Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

FRANCASTEL, Pierre. **Histoire de La peinture française: La peinture de chavalet Du XIVE au XXe siècle**. Paris: Elsevier, 1955, v. 1.

GAUDRIAULT, Raymond. **La gravure de mode feminine en France**. Paris: Editions de l'Amateurs, 1983.

_____. **Répertoire de La gravure de mode française des origines à 1815**. Nantes: Promodis, 1988.

GAUTIER, Théophile. O embarque para a ilha de Citera. In: ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau a ilha do amor**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GERSAINT, Edmé François. Catálogo do leilão da coleção Lorangère, 1744. In: BÖRSCH-SUPAN, Helmut. **Antoine Watteau (1684 – 1721)**. Londres: H.F. Ullman, 2007.

GINZBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais**. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 41 – 93.

GLORIEUX, Guillaume. **Watteau**. Paris: Citadelles & Mazenod, 2011.

GONCOURT, Edmond et Jules. **Arts e artistes**. Paris: Hermann, 1997.

____. **L'art du XVIIIe siècle**. Première Série: Watteau. Paris, 1881, p. 1-90. Ed. Flammarion

____. **La Femme au XVIIIe siècle**. Paris: BnF, 1882.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUTHWOHL, Joël. **Comédiens e Costumes des Lumières**. Paris: Bleuautour, 2012.

INHA Institut National d'Histoire de l'Art. Disponível em: <<http://www.inha.fr/fr/index.html>>. Acesso em: 17 jun 2015. Banco de dados e arquivo de imagens.

JAMAIN, Claude. Watteau, la grâce du geste. In: TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine et RAUSEO, Chris (orgs.). **Watteau au confluent des arts**. Esthétiques de La grâce. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

JOLLET, Étienne. **Figures de La pesanteur**: équilibre et pondération dans la peinture de genre du XVIIIe siècle en France (Watteau, Chardin, Fragonard). Tese defendida na Écoles des hautes études em sciencia sociale, 1994.

JONES, Stephen. **A arte do século XVIII**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 1985.

JULLIENNE, Jean de. (org.) **Figures de Differentes Caracteres**. Tomo I. Paris: Gobelins, 1726. Abrégé.

KERN, Maria Lúcia. Imagem e acontecimento: o mediterraneanismo de Joaquín Torres-García. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, Ano I, n. 1, p. 137-148, Nov. 2007.

KREMER, Nathalie. L'air des figures de Watteau. In: TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine et RAUSEO, Chris (orgs.). **Watteau au confluent des arts**. Esthétiques de La grâce. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

KUBIKAT. Disponível em: <http://aleph.mpg.de/F?func=file&file_name=find-b&local_base=kub01>. Acesso em 16 jul 2015. Banco de dados e arquivo de imagens.

LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010.

LAVIER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LESSA, Renato. **Veneno Pirrônico**: ensaios sobre o ceticismo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1997.

LEVEY, Michael. **Del Rococo a La Revolucion**. Madri: Destino, 1998.

LIMA, Laura Ferrazza de. **Vestida de frivolidades:** a moda feminina em suas visões estrangeira e nacional na revista O Cruzeiro de 1929 a 1948. Dissertação de mestrado apresentada no programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero.** A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MAFFESOLI, Emmanuelle. **Peintures Galantes e Libertines.** Watteau, Boucher, Fragonard... Paris: Éditions Artlys, 2014.

MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger et alii. (org.) **Práticas da Leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

MARIVAUX. **Le Jeu de l'amour et du hasard.** Paris: Librairie Générale Française, 1999.

MENESES, Ulpiano. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J.; ECKERT, C. (orgs.) **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33 – 56.

MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MILAM, Jennifer D. **Historical Dictionary of Rococo Art.** Reino Unido: The Scarecrow Press, 2011.

MOUREAU, François. **Le goûtitalien dans la France rocaille.** Théâtre, musique, peinture (1680 – 1750). Paris: Editora da Universidade Paris-Sorbonne, 2011.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Architecture du baroque tardifet rococo.** Milão: Gallimard, 1997.

PERROT, Philippe. **Le travail desapparences.** Le corps féminin. XIIIe – XIX e siècle. Paris: Éditions Du Seuil, 1984.

PIFANO, Raquel Quinet. Rococó: a expressão do instante. IN: **Gávea.** Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, vol. 13, Setembro de 1995, p. 397-407.

POULOT, Dominique. **Les Lumières.** Paris: PUF, 2000.

PRAVIS, Patrice. Prefácio. In: MARIVAUX. **Le jeu de l'amour et du hasard.** Paris: LibrairieGénéraleFrançaise, 1999.

PRIBERAM. Dicionário de Língua Portuguesa. Disponível em: <www.priberam.pt/DLPO/>. Acesso em 10 abr. 2009.

RACINET, Auguste. **The complete costume history.** Colônia: Taschen, 2006.

RIBEIRO, Aileen. **Dress in eighteenth-century Europe** (1715 – 1789). Londres: B.T. Batsford, 1984.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências: uma história da indumentária** (séculos XVII-XVIII). São Paulo: SENAC, 2007.

_____. **O povo de Paris: ensaio sobre a cultura popular no século XVIII**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ROSENBERG, Pierre; PRAT, Louis. **Antoine Watteau dessinateur**. Paris: Éditions Hazan, 2011.

_____. **Du dessin au tableau**. Flammarion: Paris, 2001.

_____. **Vies anciennes de Watteau**. Hiermann, Paris: 1984.

RUPPERT, Jacques; GOURGUET-BALLESTEROS, Pacale; et. all. **Le costume français**. 3^a ed. Paris: Flammarion, 2007.

SAHUT, Marie-Catherine et RAYMOND, Florance. **Antoine Watteau et l'art de l'estampe**. Paris: Musée du Louvre Éditions, 2010.

SALAMON, Lorenza. **Comment Regarder La Gravure**. Vocabulaire, Genres et Techniques. Paris:Éditions Hazan, 2011.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Mnemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012. P. 51 -80.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SCHONBERGER, Arno. **El Rococo y su epoca**. Barcelona: Salvat, 1963.

SIMMEL, Georg. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Edições texto e grafia, 2008.

SOLLERS, Philippe et VIOLETTE, Patrick. **Watteau et les femmes**. Paris: Flammarion, 1984.

STAROBINSKI, Jean. **L'Invention de la liberte, 1700-1789**. Paris: Skira, 1964.

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. **Antoine Watteau** (1684 – 1721). Londres: H.F. Ullman, 2007.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia**. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2010.

TEMPERINI, Renaud. **Watteau**. Paris: Gallimard, 2002.

THOMAS, Chantal. **L'Esprit de conversation**. Paris: Rivages, Petitebibliothèque, 2011.

TILLEROT, Isabelle. **Jean de Julienne et lês collectionneurs de son temps: um regard singulier sur le tableau**. Paris: Éd. Dela Maison dès Sciences de l'Homme, 2011.

TOCQUEVILLE, Alexis de. **L'Ancien régime et La Révolution**. In: HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOMLINSON, Robert. **La fête galante: Watteau et Marivaux**. Paris: Droz, 1981.

TOUTAIN-QUITTELIER, Valentine et RAUSEO, Chris (orgs.). **Watteau au confluent des arts**. Esthétiques de La grâce. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.

VANUXEM, Jacques. L'Art baroque. In: **Histoire de l'art**. Paris: Enciclopédie de La Pléiade, 1965. Tome III.

VEILLON, Dominique. **Moda e Guerra: um retrato da França ocupada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VIGARELLO, Georges. **História da Beleza**. O corpo e a arte de se embelezar, do Renascimento aos dias de hoje. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã**. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli**. Lisboa: Imago, 2012.

Bibliografia consultada:

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever**. São Paulo: Edusp, 1999.

ARASSE, Daniel. Le Détail. **Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Flammarion, 2008.

ARENDT, Hanna. **A vida do espírito**. O pensar. O querer. O julgar. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992. V. 1 – O pensar.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. V.1.

BIGAZZI, Carla. **Apparire con stile**. Guardaroba Aristocraticie e di corte, Costumi teatrali e sistemi di moda. Firenze: Edizione Firenze, 2007.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

- CASSIRER, Ernest. **La Philosophie des Lumières**. Paris: Fayard, 1966.
- CHAGNIOT, Jean. **Nouvelle Histoire de Paris**. Paris au XVIIIe siècle. Paris: Diffusion Hachette, 1988.
- DELPPIERRE, Madeleine. **Se vêtir au XVIIIe siècle**. Paris: Adam Biro, 1996.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FERRÉ, Jean. (org.). **Watteau**. Madrid: Edições Artísticas Athenas, 1972. 4 vol.
- FRASER, Antonia. **Maria Antonieta**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- GAEHTGENS, Thomas W. (org.). **L'art e les normes sociales au XVIIIe siècle**. V. 2. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.
- GAEHTGENS, Thomas W.; POMIAN, Krzystof. **Le XVIIIe siècle**. Paris: Seuil, 1998.
- GOMEZ, Clémentine Gustin. **L'avènement du plaisir dans la peinture française. De Le Brun à Watteau**. Paris: Faton, 2011.
- GONCOURT, Edmond de. **Catalogue Raisonné de L'oeuvre Peint, Dessiné et Gravé D'Antoine Watteau**. Paris: Rapilly, 1875.
- HUIZINGA, Johan. **O outono da Idade Média**. Estudo sobre as formas de vida e de pensamento dos séculos XIV e XV na França e nos Países Baixos. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- INSTITUTO DE LA INDUMENTARIA DE KIOTO. **Moda: una historia desde el siglo XVIII al siglo XX**. Tomo I: siglo XVIII y siglo XIX. Colônia: Taschen, 2006.
- JANSON, H. W. **História da Arte**. Panorama das Artes Plásticas e da Arquitetura da Pré-História à Atualidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- JOLLET, Étienne. **Watteau**. Les fêtes galantes. Paris: Herscher, 1994.
- MONTAIGNE, Michel de. **Ensaio**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- PIERRETTE, Jean-Richard. **Boucher, Gravures, Dessins**. Paris: Musée du Louvre, 1971.
- RIBEIRO, Aileen. **The art of dress: fashion in England and France 1750 to 1820**. Londres: Yale, 1995.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. **Do contrato social**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- SAUVIGNY, Rein de Bertier. **Les Scènes Galantes dans la peinture des Pays-Bas et Leur influence sur le XVIIIe français**. In: **Art Magazine**. N.º 8. Paris: 1986, p. 80-92.

SIMON, Marie. **Mode et Peinture**. Le Second Empire et l'impressionisme. Paris: Hazan, 1995.

WEBER, Caroline. **Rainha da moda**: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

IMAGEM 1



Antoine Watteau, *Peregrinação para Citera*, 1717. Óleo sobre tela, 128 x 193 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 01/06/2013

IMAGEM 2



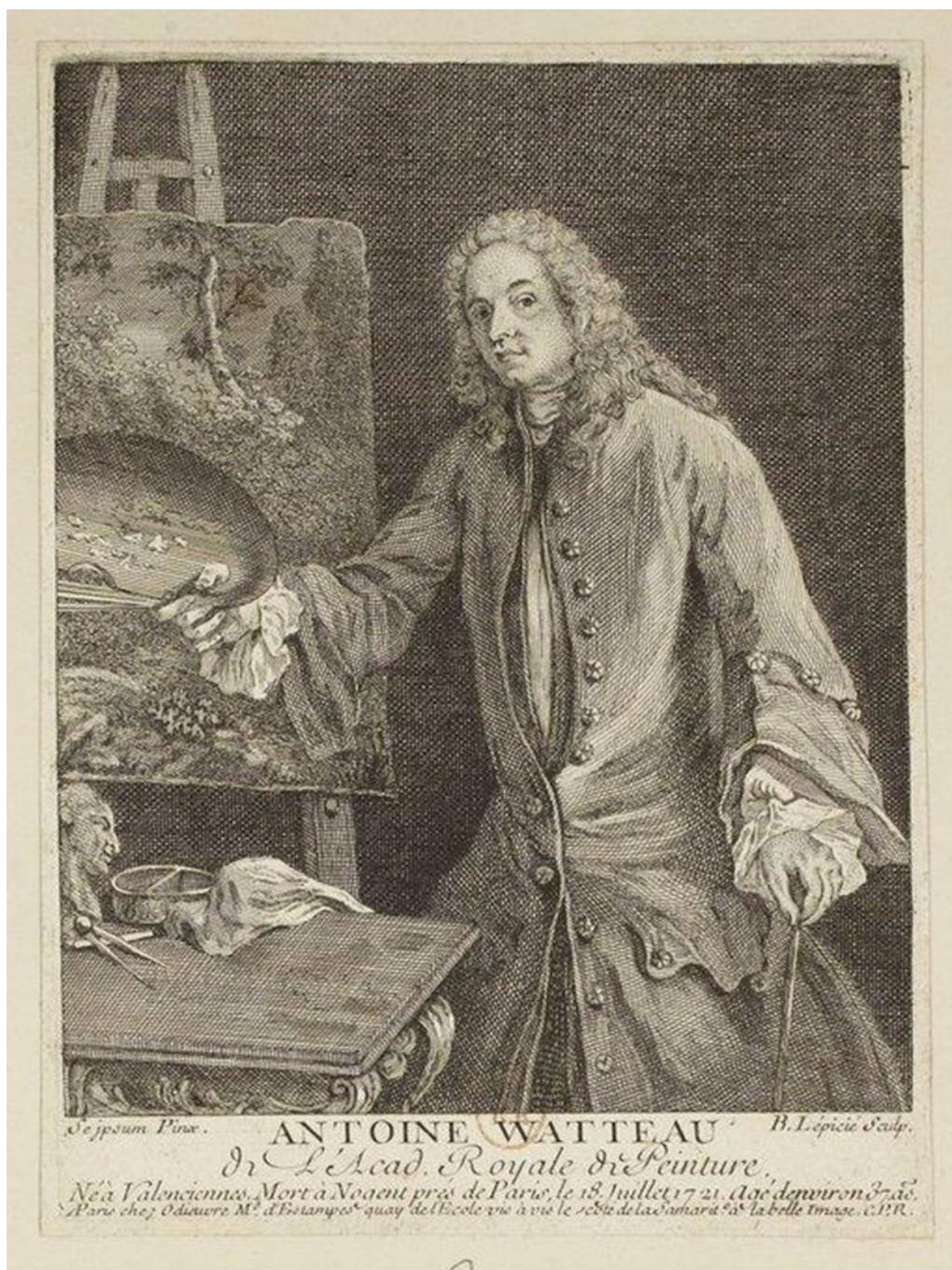
Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint* (A insígnia de Gersaint ou A tabuleta de Gersaint), 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin.
Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 86-87

IMAGEM 3



Rosalba Carriera, *Antoine Watteau*, 1721. Pastel, 55 x 43 cm. Museu Cívico de Treviso, 1721. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 7.

IMAGEM 4



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fonte: Biblioteca Nacional da França, Paris. www.gallica.bnf.fr – consultado em 10/01/2015

IMAGEM 5



François Boucher, *Frontispício do primeiro tomo das Figuras de Diferentes Caracteres*, 1726. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 6



Antoine Watteau, *A Ilha de Citera*, 1709. Óleo sobre tela 43,1 x 53,3 cm. Galeria Städtische, Frankfurt. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 56.

IMAGEM 7



Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 86-87.

IMAGEM 8



Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 86-87.

IMAGEM 9



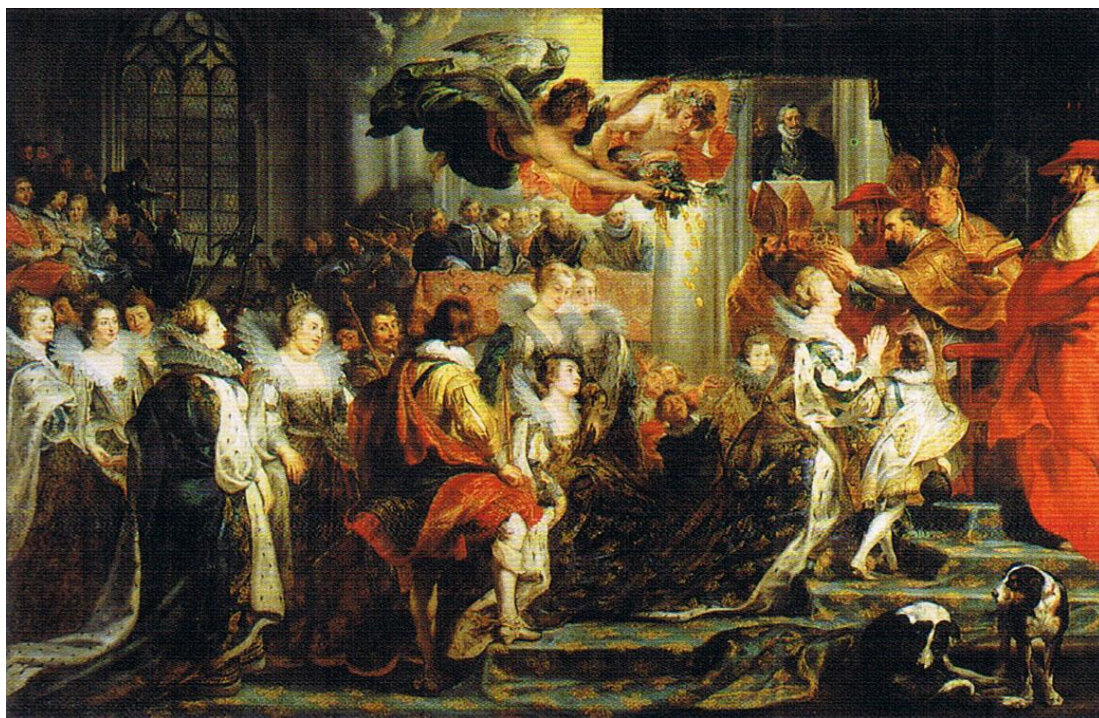
Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 86-87.

IMAGEM 10



Detalhe da tela *A tabuleta de Gersaint*, 1721. Óleo sobre tela, 166 x 306 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 86-87.

IMAGEM 11



Peter Paul Rubens, *Coroação de Maria de Médicis*, 1625. Óleo sobre tela 3,94 x 7,27 m. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 05/06/2013.

IMAGEM 12



Jean-Honoré Fragonard. *O Balanço*, 1767. Óleo sobre tela, 81 x 64,2 cm. Coleção Wallace, Londres. Fonte: www.wallacecollection.org – consultado em 10/01/2015

IMAGEM 13



Antoine Watteau. *L'escarpolette*, 1726. Óleo sobre tela, 51,3 x 31,9 cm. Helsinki, Agência Nacional de artes plásticas da Finlândia. Fonte: www.kansallismuseo.fi – consultado em 02/05/2015.

IMAGEM 14



Pierre-Auguste Renoir, *O Balanço*, 1876. Óleo sobre tela, 73 x 92 cm. Museu D'Orsay, Paris. Fonte: www.musee-orsay.fr – consultado em 05/05/2015.

IMAGEM 15



Peter Paul Rubens. *O jardim do amor*, 1630. Óleo sobre tela, 198 x 283 cm. Museu do Prado, Madri. Fonte: www.museodelprado.es – consultado 08/09/2013.

IMAGEM 16



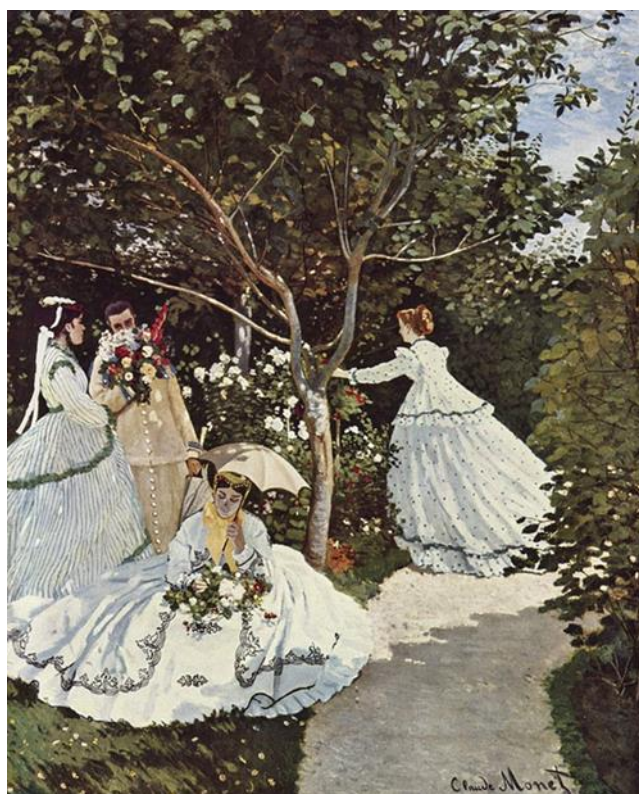
Giorgione. *Concerto Campestre*, 1510. Óleo sobre tela, 118 x 138 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 02/04/2015.

IMAGEM 17



Franz Xavier Winterhalter. *A imperatriz Eugênia e suas damas de honra*, 1855. Óleo sobre tela, 300 x 420 cm. Museu do Segundo Império, Compiègne. Fonte: www.palaisdecompiègne.fr – consultado em 06/05/2015.

IMAGEM 18



Claude Monet. *Mulheres no Jardim*, 1866. Óleo sobre tela, 255 x 205 cm. Museu d'Orsay, Paris. Fonte: www.musee-orsay.fr – consultado em 05/05/2015.

IMAGEM 19



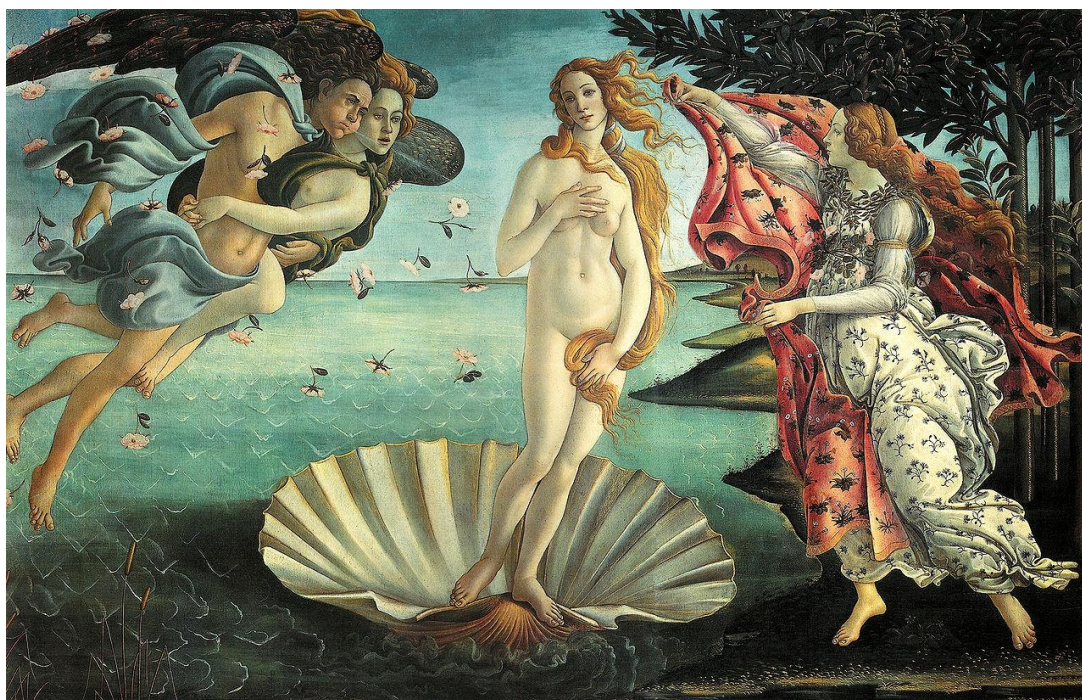
Antoine Watteau. *Júpiter e Antíope*, 1714. Óleo sobre tela oval, 73,5 x 107,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 05/06/2015.

IMAGEM 20



Anônimo. *Vênus chegando a Citera*, séc. I d.C. Afresco de Pompéia, Museu Arqueológico de Nápoles. Fonte: <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale> - consultada 09/11/2014.

IMAGEM 21



Sandro Botticelli. *O nascimento de Vênus*, 1485. Têmpera sobre tela, 172,5 x 278,5 cm. Galeria Uffizi, Florença. Fonte: www.uffizi.com – consultado em 09/11/2014.

IMAGEM 22



Anônimo. *Sátiro e Mulher*, séc. I a. C., Afresco de Pompéia. Museu Arqueológico de Nápoles. Fonte: <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale> - consultada 09/11/2014.

IMAGEM 23



Antoine Watteau. *O passo em falso*, 1719. Óleo sobre tela, 40 x 31,5 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 04/04/2015.

IMAGEM 24



Antoine Watteau, *O embarque para a ilha de Citera*, 1718. Óleo sobre tela, 128 x 193 cm. Palácio de Charlottenburg, Berlin. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 57

IMAGEM 25



Nicolas Poussin. *Et in Arcadia ego*, 1638-9. Óleo sobre tela, 85 x 121 cm; Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 04/05/2015.

IMAGEM 26



Antoine Watteau. *Festas Venezianas*, 1718/19. Óleo sobre tela 55,9 x 45,7 cm. National Gallery of Scotland, Edimburgo. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 84

IMAGEM 27



Prancha 89 das Figuras de Diferentes Caracteres. Gravada por Benoît Audran a partir de um desenho de Watteau, tomo I do *Recueil Jullienne*, 1726. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia de acervo pessoal.

IMAGEM 28



Modelo de Panniers inglês de 1750. Material: algodão, lã e barbatanas. Los Angeles County Museum of Art. Fonte: www.lacma.org – consultado em 01/08/2015.

IMAGEM 29



Prancha 28 das Figuras de Diferentes Caracteres. Gravada por Jean Audran a partir de um desenho de Watteau, tomo I do *Recueil Jullienne*, 1726. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia de acervo pessoal.

IMAGEM 30



Jean-François de Troy, *A declaração de amor*, 1731. Castelo de Charlottenburg, Berlim.
 Fonte: BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha:
 Editora Gustavo Gili, 2009. P. 265.

IMAGEM 31



Antoine Watteau. *Estudo de vestido feminino*, s.d. Giz sobre papel. ROSENBERG,
 Pierre et PRAT, Louis. **Antoine Watteau dessinateur**. Éditions Hazan: Paris, 2011.

IMAGEM 32



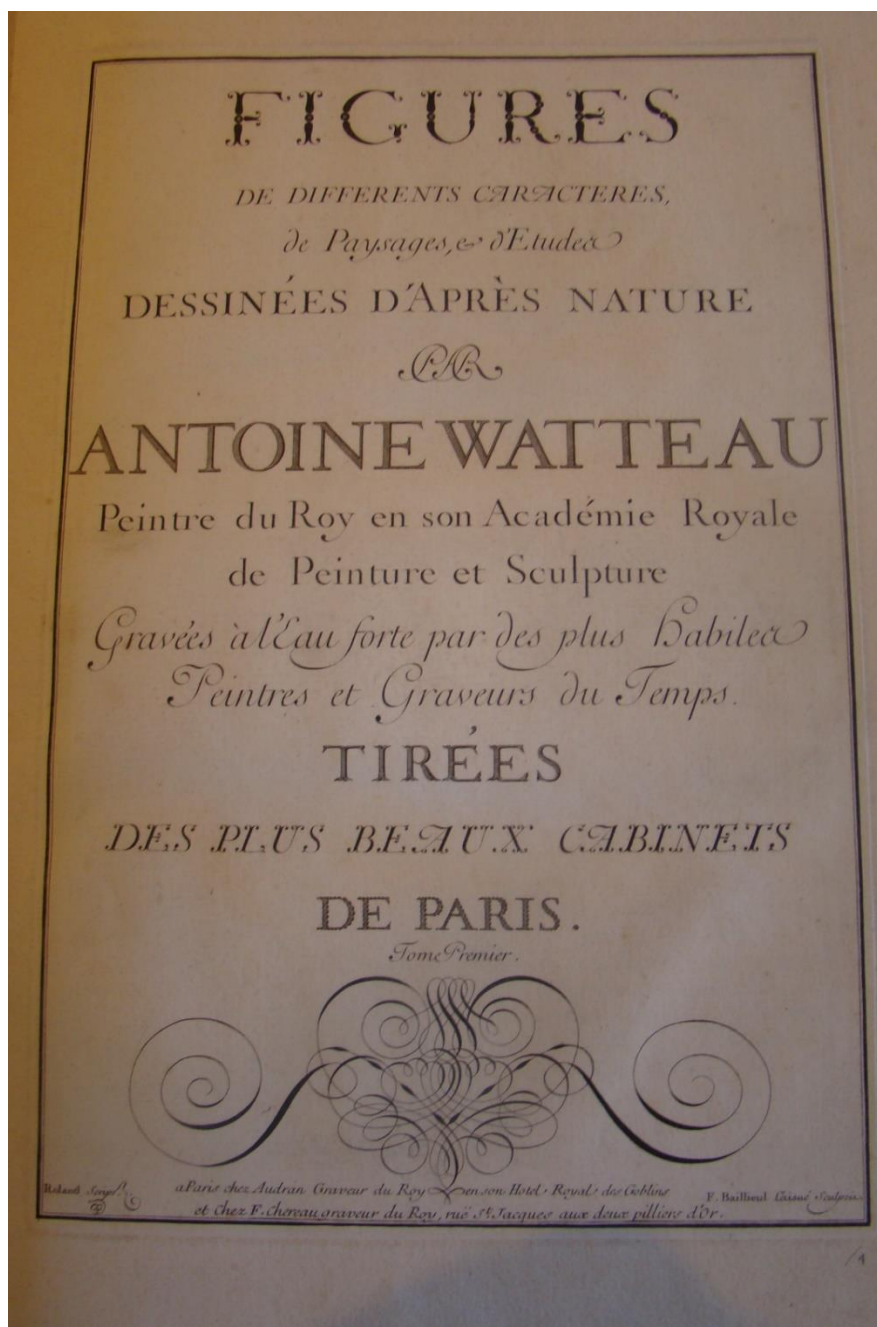
Botticelli. *A Primavera*, 1477-1482. Têmpera sobre madeira. 2,03 x 3,1m. Galeria Degli Uffizzi, Florença. Fonte: www.uffizzi.org – consultado em 03/05/2015.

IMAGEM 33



Antoine Watteau. *O Descanso*, 1710, Óleo sobre tela, oval, 32 x 42,5 cm. Coleção Particular, Madrid. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 35.

IMAGEM 34



Folha de título do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres, 1726. Água-Forte. Fotografia realizada na coleção Edmond Rothschild do Museu do Louvre. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 35



Prancha 91 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinada por Boucher. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> - consultada em 02/05/2015.

IMAGEM 36



Prancha 97 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinada por Boucher. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> - consultada em 02/05/2015.

IMAGEM 37



Prancha 167 do Segundo Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinatura ilegível. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> - consultada em 02/05/2015.

IMAGEM 38



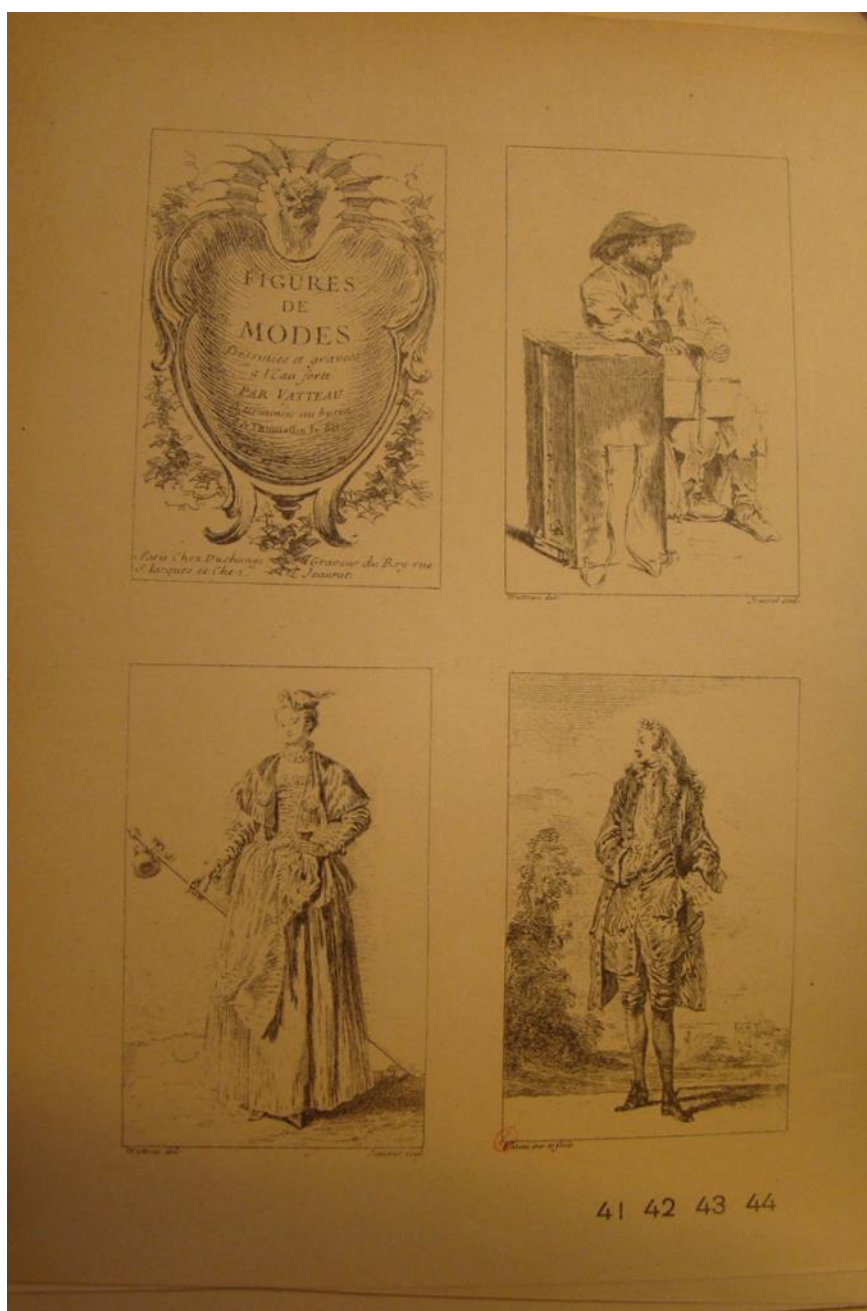
Prancha 272 do Segundo Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem. Gravura a partir de Watteau, atribuída a Jean de Jullienne, assinatura ilegível. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> - consultada em 02/05/2015.

IMAGEM 39



François Boucher. Retrato alegórico de Antoine Wattau. Frontispício do Segundo Toma das Figuras de Diferentes Caracteres, 1728. Água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 40



Antoine Watteau. Figuras de Moda, 1710. Água-forte e buril. Folha 1. DACIER, Émile et VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle.** Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921, 4 v. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 41



Antoine Watteau. Figuras de Moda, 1710. Água-forte e buril. Folha 2. DACIER, Émile et VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle.** Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921, 4 v. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 42



Antoine Watteau. Figuras de Moda, 1710. Água-forte e buril. Folha 3. DACIER, Émile et VUFLART, Albert. **Jean de Jullienne et les graveurs de Watteau au XVIIIe siècle.** Publication de la société pour l'étude de la gravure française, 1921, 4 v. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 43



Antoine Watteau. *Persa Sentado*, 1715. Sanguina e *Pierre noir*, 30,1 x 19,7 cm. Paris, Museu do Louvre, Gabinete de Desenhos. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 26.

IMAGEM 44



Antoine Watteau. Estudo de vestido feminino. Desenho aos três gizes. Sem data. Fonte: ROSENBERG, Pierre et PRAT, Louis. **Antoine Watteau dessinateur**. Éditions Hazan: Paris, 2011.

IMAGEM 45



Prancha 132. Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Uma cena galante. Gravura em água-forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 46



Prancha 293. Segundo tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem com ponte e junta de bois. Gravura em Água-Forte. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris, 1728. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> - em 02/06/2015.

IMAGEM 47



Prancha 263. Segundo tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher no toucador. Água-forte. 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: Fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 48



Prancha 8. Primeiro tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Paisagem com vilarejo. Gravura em água-forte. 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 49



Paolo Veronese. Detalhe do quadro “As bodas de Canã”, 1562-1563, Óleo sobre tela, 6,8 x 9,9 m. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 05/06/2015.

Imagem 50



Giovanni Battista Tiepolo. Detalhe do quadro “O banquete de Cleópatra”, Óleo sobre tela, 250,3 x 357 cm, 1744. National Gallery of Victoria, Melbourne. Fonte: <http://www.ngv.vic.gov.au/> - consultado em 01/08/2015.

IMAGEM 51



Prancha 24 do Primeiro tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Servo negro. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 52



Prancha 17 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Pierrô. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 53



Prancha 55 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Brighela. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 54



Prancha 110 do Primeiro Tomo das Figuras de Diferentes Caracteres. Um peregrino. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 55



Prancha 18 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Homem em passo de dança. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 56



Prancha 223 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Ariadne e puttis. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 57



Prancha 35 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Jovem costurando. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 58



Claude Gillot. As duas carroças, 1707. Óleo sobre tela, 1,27 x 1,6 m. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 05/06/2015.

IMAGEM 59



Prancha 105 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Ninfas da água. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 60



Prancha 214 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres Mulher com camisa de baixo. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 61



Prancha 45 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher com vestido volante. Gravura em água-forte, 1726. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 62



Prancha 204 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Uma peregrina de costas, gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 63



Antoine Watteau. *A Amuada*, 1718. Óleo sobre tela, 42 x 34 cm. Museu do Hermitage, São Petersburgo. Fonte: www.hermitagemuseum.org – consultado em 20/07/2015.

IMAGEM 64



Antoine Watteau. *O Sedutor*, 1712/14. Óleo sobre cobre, 18,9 x 25,6 cm. Troyes, Musée des Beaux-Arts. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 64.

IMAGEM 65



Antoine Watteau. *A Aventureira*, 1712/14. Óleo sobre cobre, 18,9 x 23,7 cm. Troyes, Musée des Beaux-Arts. Fonte: LAUTERBACH, Iris. **Antoine Watteau**. Colônia: Taschen, 2010. P. 64.

IMAGEM 66



Antoine Watteau. *O Indiferente*, 1717, Óleo sobre madeira, 25,5 x 18,7 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 05/07/2015.

IMAGEM 67



Antoine Watteau. *A Inteligente*, 1717, óleo sobre madeira, 25,3 x 18,9 cm. Museu do Louvre, Paris. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 05/07/2015.

IMAGEM 68



Prancha 205 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Casal de costas. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 69



Prancha 274 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Gentil homem olhando para trás. Gravura em água-forte, 1728. Fonte:

<http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> consultado em 05/07/2015.

IMAGEM 70



Prancha 275 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher de costas com touca. Gravura em água-forte, 1728. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> consultado em 05/07/2015.

IMAGEM 71



Prancha 276 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Gentil homem. Gravura em água-forte, 1728. Fonte: <http://technologies.c2rmf.fr/exhibitions/watteau> consultado em 05/07/2015.

IMAGEM 72



Prancha 307 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Dama sentada em cadeira. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 73



Prancha 308 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Mulher de pé com véu. Gravura em água-forte. 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 74



Prancha 320 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres. Gentil Homem recostado. Gravura em água-forte, 1728. Coleção Edmond de Rothschild, Arquivos do Museu do Louvre, Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 75



François Desprez. Gravuras do *Recueil de la diversité des habits qui sont present em usage*, 1562. Fonte: GUADRIAULT, Raymond. **La gravure de mode feminine en France**. Editions de l'Amateurs. Paris, 1983, p. 13.

IMAGEM 76



Isaac Briot. Pranchas da coletânea “Diversidade dos Trajes da Moda”, 1630. Água-forte e buril. Fonte: GUADRIAULT, Raymond. **La gravure de mode féminine en France.** Editions de l’Amateurs. Paris, 1983, p. 15.

IMAGEM 77



Abraham Bosse. Pranchas da coletânea “Jardim da Nobreza Francesa”, 1629. Água-forte e buril. Fonte: GUADRIAULT, Raymond. **La gravure de mode feminine en France**. Editions de l'Amateurs. Paris, 1983, p. 15.

IMAGEM 78



Abraham Bosse. *Galerie du Palais*, 1637. Fonte: GUADRIAULT, Raymond. **La gravure de mode féminine en France**. Editions de l'Amateurs. Paris, 1983, p. 16.

IMAGEM 79



Seção de Moda do jornal *Mercure Galant* de Dezembro de 1678. Fonte: <http://gallica.bnf.fr/> - consultada em 15/07/2015.

IMAGEM 80



Bernard Picart. *Les Manteaux*. Gravura em água-forte. 1696. Fonte: RIBEIRO, Aileen. **Dress in eighteenth-century Europe** (1715 – 1789). B.T. Batsford, Londres, 1984. P. 34.

IMAGEM 81



Duas pranchas dos “Gritos de Paris”. *Ma belle salade* e *Lorgue de Barbarie*. Gravuras em água-forte e buril a partir de desenhos de Bouchardon, 1737. Fonte: GAUDRIAULT, Raymond. **Répertoire de la gravure de mode française des origines à 1815**. Promodis, Nantes, 1988. P. 25.

IMAGEM 82



François Boucher. *O charme da vida campestre*, 1737. Óleo sobre tela, 100 x 146 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 15/07/2015.

IMAGEM 83



Prancha 163 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 84



Prancha 198 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 85



Prancha 256 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 86



Prancha 303 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 87



Prancha 337 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 88



Prancha 249 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 89



Jean-Antoine Watteau. A proposta embaraçosa, 1715-1720. Óleo sobre tela, 65 x 84,5 cm. São Petesburgo, Museu do Hermitage. Fonte: www.hermitagemuseum.org – consultado em 20/07/2015.

IMAGEM 90



Prancha 118 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 91



Prancha 125 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 92



Prancha 190 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 93



Antoine Watteau. *Estudo de vestido feminino*, s.d. Sanguinea sobre papel. Fonte: ROSENBERG, Pierre et PRAT, Louis. **Antoine Watteau dessinateur**. Éditions Hazan: Paris, 2011.

IMAGEM 94



Prancha 2 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 95



Prancha 5 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 96



Jacques-André Aved. Retrato da Marquesa de Sainte-Maure vestida de sultana, 1743, 80 x 65 cm. Óleo sobre tela. Coleção Wildenstein, Nova York. Fonte: BOUCHER, François. **Historia del traje en occidente**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2009. P. 273.

IMAGEM 97



Prancha 7 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 98



Prancha 19 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 99



Prancha 130 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 100



Prancha 154 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 101



Prancha 47 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 102



Prancha 101 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 103



Prancha 68 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 104



Prancha 33 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 105



Prancha 96 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 106



Prancha 123 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 107



Prancha 188 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 108



Prancha 161 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 109



Prancha 309 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 110



Prancha 306 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 111



Prancha 84 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 112



Prancha 102 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 113



Antoine Watteau. Pierrô ou Gilles, 1718. Óleo sobre tela 184,5 x 149,5 cm. Paris, Museu do Louvre. Fonte: www.louvre.fr – consultado em 20/07/2015.

IMAGEM 114



Prancha 151 do Tomo I das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 115



Prancha 173 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.

IMAGEM 116



Prancha 203 do Tomo II das Figuras de Diferentes Caracteres, Gravura em água-forte, 1726. Arquivos do Museu do Louvre. Coleção Edmond Rothschild. Paris. Fonte: fotografia acervo pessoal.