

Os Impressionistas Londrinos: George Moore e o New English Art Club

The London Impressionists: George Moore and the New English Art Club

DOI: 10.20396/rhac.v6il.20419

THAÍS MARQUES SORANZO

Pesquisadora de Pós-Doutorado junto ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP

 0000-0002-1435-8762

Resumo

Este artigo discute o papel de George Moore (1852-1933) na consolidação do impressionismo na Inglaterra. Pouco conhecido no Brasil, o escritor irlandês integrou a boemia dos impressionistas franceses e, desafiando o *establishment* inglês, foi um entusiasta do movimento em Londres. Nesse processo, teve participação ativa na promoção do New English Art Club, sociedade de artistas que se autoproclamaram os “Impressionistas Londrinos”. Em meio à hostilidade contra o grupo, Moore desponta como um crítico de arte que, ao defender as formas imprecisas da nova pintura, recria verbalmente as sensações de movimento e frenesi da vida moderna.

Palavras-chave: George Moore. Impressionismo. New English Art Club. Crítica de Arte.

Abstract

This paper discusses the role of George Moore (1852-1933) in the consolidation of Impressionism in England. Not widely known in Brazil, the Irish author took part in the bohemian circle of the French Impressionists and, defying the English establishment, fostered the movement in London. In this process, he was highly engaged in the promotion of the New English Art Club, a society of artists who called themselves “London Impressionists”. Against the hostility to the group, Moore comes on the scene as an art critic who, championing the indistinct forms of the new painting, verbally recreates the sense of movement and frenzy of modern life.

Keywords: George Moore. Impressionism. New English Art Club. Art Criticism.

George Moore e a roda boêmia dos impressionistas franceses¹

“Não fui a Oxford ou a Cambridge, mas frequentei o Nouvelle Athènes”²; essa era uma declaração conhecida de George Moore (1852-1933), escritor irlandês que, radicado em Londres, passou várias temporadas em Paris. Nos tempos de juventude, a cidade se apresentava como uma terra de oportunidades a um rapaz que, ao herdar as propriedades do pai na Irlanda, via-se livre e endinheirado para encontrar seu caminho enquanto artista. Ao se mudar para a capital francesa no início dos anos 1870, Moore tinha inicialmente a ambição de ser pintor. Para tanto, torna-se aluno de Alexandre Cabanel na École des Beaux-Arts e, em seguida, de Jules Lefebvre na Académie Julian. A tentativa de aprendizado por meio de preceitos acadêmicos se revela, contudo, um fracasso. Displicente com horários, ele logo abandona o estúdio de Cabanel; quanto a Lefebvre, relembra com ironia a ingenuidade de ter enaltecido o pintor. Naquela época, diz o autor, “minha natureza era muito jovem e maleável para resistir à atraente convencionalidade de mulheres nuas, em atitude indolente, com cabelos longos, quadris e mãos finas, e então acabei aceitando Jules Lefebvre de modo completo e incondicional”³. Como um novato ainda inexperiente no mundo artístico, Moore chega a Paris com ideias bastante conservadoras sobre arte. Não por acaso, quando comparece à Terceira Exposição Impressionista, em 1877, sua reação é de total escárnio:

Fomos zombar de um grupo de entusiastas que, por vontade própria, renunciaram aos prazeres do mundo na esperança de concretizar um novo esteticismo; insolentes, fomos com sapatos de couro envernizado, luvas de pelica e munidos com todos os jargões da escola. [...] Fiquei na dúvida se os Impressionistas eram bem-intencionados ou se tudo não passava de *une blague qu'on nous fait* [uma peça que nos pregaram]?⁴

Les Dindons (1877), de Claude Monet, foi um dos quadros que mais causou alvoroço. “A perspectiva está toda errada”, vocifera Moore, duvidando da seriedade do trabalho – era impossível que aquilo fosse

¹ As reflexões deste artigo derivam de uma tese de doutorado intitulada “Retratos da boemia: naturalistas, impressionistas e a busca pela autonomia da arte”. Desenvolvida no Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, a pesquisa foi orientada pelo Prof. Dr. Jefferson Cano e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES – Código de Financiamento 001). As fontes primárias aqui apresentadas foram consultadas em sua maior parte nos acervos digitais de instituições britânicas, cujo acesso se deu durante o período de doutorado sanduíche na Universidade de Oxford (outubro de 2022 a março de 2023). Sob supervisão do Prof. Dr. Stefano Evangelista, o projeto “George Moore, a Critic Between Cultures” contou com o financiamento do Programa Institucional de Internacionalização CAPES-Print (processo 88887.695420/2022-00).

² MOORE, George. *Confessions of a Young Man* (1888). Gloucester: Dodo Press, 2007, p. 56. No original: “I did not go to either Oxford or Cambridge, but I went to the Nouvelle Athènes”. As citações em língua estrangeira foram traduzidas ao português por mim.

³ *Ibidem*, p. 10. No original: “my nature was too young and mobile to resist the conventional attractiveness of nude figures, indolent attitudes, long hair, slender hips and hands, and I accepted Jules Lefebvre wholly and unconditionally”.

⁴ *Ibidem*, p. 23-25. No original: “We went to jeer a group of enthusiasts that willingly forfeit all delights of the world in the hope of realising a new aestheticism; we went insolent with patent leather shoes and bright kid gloves and armed with all the jargon of the school. [...] I wonder if the Impressionists are in earnest or it is only *une blague qu'on nous fait*?”.

“uma obra-prima!”⁵ Monet também foi alvo de chacota pela série de pinturas que retratavam a Gare Saint-Lazare. Diante delas, recorda-se o escritor, as gargalhadas tomaram conta. Em sua opinião, ao reproduzir a roda de uma locomotiva, o pintor não fez nada senão “encharcar o pincel de amarelo cádmio e sacudi-lo na tela”.⁶ Renoir, de sua parte, tampouco escapou da incompreensão dos ingênuos visitantes. Naquele momento, confessa Moore, “éramos incapazes de apreender a rica sensualidade dos tons de Renoir”, bem como a “destreza com que ele captava a ausência de uma sombra”.⁷

A postura defensiva frente à arte impressionista não duraria muito tempo. Entediado com as aulas que frequentava, Moore começa a perceber que “a representação de uma ninfa” era, na realidade, “um canal demasiado estreito para o fluxo vigoroso e abundante do pensamento do homem”.⁸ Além de desistir do ofício de pintor, decide buscar sua educação artística em outro ambiente: nos cafés. Freqüentador assíduo do *Nouvelle Athènes*, na Place Pigalle, lá travou contato com figuras feitas por Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Monet e Sisley. Se quadros como *L’Absinthe* (1875-1876), de Edgar Degas, e *La Prune* (c.1877), de Édouard Manet, tornaram-se referência na iconografia do *Nouvelle Athènes*, Moore foi um dos poucos que forneceu um registro verbal do recinto:

Consigo ouvir a porta de vidro roçando no chão quando eu ali entrava. Consigo me lembrar do cheiro de cada hora. Pela manhã, o cheiro de ovos fritos na manteiga, o forte odor de cigarro, café e um conhaque ordinário; às cinco da tarde, o cheiro contumaz de absinto; dentro de instantes, a sopa fumegante exala da cozinha; e, conforme a noite avança, misturam-se os odores de cigarro, café e cerveja barata. Um biombo, elevando-se um pouco acima da altura dos chapéus, separa a entrada de vidro do aposento principal do café. Ali estão as habituais mesas de mármore, onde justamente nos sentávamos e estetizávamos até às duas da manhã.⁹

Como se nota, a atmosfera boêmia impactou o jovem até então acostumado a regalias. Ao enfatizar os odores característicos do lugar, Moore acaba por traçar uma imagem bastante visual do ambiente. Num clima de agitação, a sobreposição de cheiros como os de fritura, cigarro e café sugere um aglomerado de fregueses, cada qual com sua rotina no *Nouvelle Athènes*. Por extensão, o local não

⁵ *Ibidem*, p. 25. No original: “The perspective is all wrong”; “seriously we wondered if ‘it was a serious work – that chef d’oeuvre!’”.

⁶ *Ibidem*. No original: “he dipped his brush into cadmium yellow and whisked it round, that’s all”.

⁷ *Ibidem*. No original: “Nor had we any more understanding for Renoir’s rich sensualities of tone; nor did the mastery with which he achieves an absence of shadow appeal to us”.

⁸ *Ibidem*, p. 18. No original: “I was beginning to regard the delineation of a nymph [...] as a very narrow channel to carry off the strong, full tide of a man’s thought”.

⁹ *Ibidem*, p. 56. No original: “can hear the glass door of the café grate on the sand as I open it. It can recall the smell of every hour. In the morning that of eggs frizzling in butter, the pungent cigarette, coffee and bad cognac; at five o’clock the fragrant odour of absinthe; and soon after the steaming soup ascends from the kitchen; and as the evening advances, the mingled smells of cigarettes, coffee, and weak beer. A partition, rising a few feet or more over the hats, separates the glass front from the main body of the café. The usual marble tables are there, and it is there we sat and aestheticised till two o’clock in the morning”.

ofertava luxo algum, haja vista o tipo de bebida alcóolica que ali se consumia: além de absinto, conhaque e cerveja dos mais baratos. Em contrapartida, se faltava sofisticação ao café, a efervescência cultural do lugar decerto não deixava a desejar. Para Moore, “a influência do Nouvelle Athènes estava enraizada no pensamento artístico do século XIX”.¹⁰ Imerso naquela “nova Atenas”, o autor sentia-se especialmente afortunado por conviver de perto com grandes nomes da pintura. Nos tão aguardados encontros com os impressionistas, recorda-se de haver sempre duas mesas no canto direito reservadas a Manet e a Degas. Ávido por fazer parte daquele círculo, registra em mais de uma ocasião o instante em que avistou pela primeira vez os dois artistas:

Naquele momento a porta de vidro do café range no chão, e Manet entra. Embora essencialmente um parisiense por nascimento e por educação, existia algo em sua aparência e na sua maneira de falar que muitas vezes remetia a um homem inglês. Talvez fosse seu traje – roupas e porte tão afeiçoados. E que porte! Os ombros largos que se impunham conforme ele atravessava o aposento, a cintura fina; e o rosto, a barba e o nariz, tal como os de um sátiro, devo dizer? Não, pois então eu evocaria uma ideia de beleza dos traços ligada à da expressão intelectual – palavras sinceras, paixão sincera quanto às suas convicções, frases afirmativas e simples, claras feito a água de um poço, às vezes um pouco severas, às vezes, conforme se esvaem, amargas, mas, sob a verdadeira nascente, são doces e cheias de luz. Ele se senta ao lado de Degas, aquele homem de ombros curvados metido num terno acinzentado. Também não há nada de notavelmente francês nele, exceto pela enorme gravata; seus olhos são pequenos e as palavras são afiadas, irônicas, cínicas. Estes dois homens são os líderes da escola impressionista. A amizade entre eles foi estremecida por uma rivalidade inevitável.¹¹

A elaboração de tais retratos permite vislumbrar a posição privilegiada que o escritor passou a ocupar ao lado dos artistas. Como destaca Eamon Maher, “Moore decerto sabia ouvir, era alguém disposto a aprender com todos aqueles com quem entrava em contato”.¹² Essa característica parece ser apreendida pelo retrato inacabado que Édouard Manet fizera do autor no Nouvelle Athènes, *George Moore au café* (1878-1879) [Figura 1]. Numa postura desprentensiosa, Moore leva os cotovelos sobre a mesa enquanto

¹⁰ *Ibidem*. No original: “the influence of the Nouvelle Athènes is inveterate in the artistic thought of the nineteenth century”.

¹¹ *Ibidem*, p. 58-59. No original: “At that moment the glass door of the café grated upon the sanded floor, and Manet entered. Although by birth and by art essentially Parisian, there was something in his appearance and manner of speaking that often suggested an English man. Perhaps it was his dress – his clean-cut clothes and figure. That figure! those square shoulders that swaggered as he went across a room and the thin waist; and that face, the beard and nose, satyr-like shall I say? No, for I would evoke an idea of beauty of line united to that of intellectual expression – frank words, frank passion in his convictions, loyal and simple phrases, clear as well-water, sometimes a little hard, sometimes, as they flowed away, bitter, but at the fountain head sweet and full of light. He sits next to Degas, that round-shouldered man in suit of pepper and salt. There is nothing very trenchantly French about him either, except the large necktie; his eyes are small and his words are sharp, ironical, cynical. These two men are the leaders of the impressionist school. Their friendship has been jarred by inevitable rivalry”.

¹² MAHER, Eamon. George Moore: Cultural Tourist in France. In: BASTIAT, B.; HEALY, F. (org.) **Voyages Between France and Ireland**. Bern/New York: Peter Lang, 2017, p. 51. No original: “Moore was definitely a listener, someone who was anxious to learn from those with whom he came into contact”.

apoia a cabeça em uma das mãos. Sem se importar com o espectador ou com o copo à sua frente, volta o olhar à outra parte. O que ele observa está fora de nosso alcance – mas podemos facilmente inferir que se trata de uma das tantas discussões no café, a julgar pela sua expressão de curiosidade e até de devaneio, como sugere Adrian Frazier.¹³ Em suma, a imagem flagra o interesse de Moore pelo ambiente que o cerca.



Figura 1:
Édouard Manet, **George Moore au café**, 1878-1879. Óleo sobre tela, 65.4 x 81.3cm.
Metropolitan Museum of Art, Nova York. Gift of Mrs. Ralph J. Hines, 1955.

¹³ FRAZIER, Adrian. **George Moore (1852-1933)**. New Haven: Yale University Press, 2000, p. 58.

Ainda que tenha se deslumbrado com a roda boêmia parisiense, o autor não foi uma figura passiva nesse meio. Conforme bem pontuado por Munira Mutran, George Moore era “comunicativo, crítico, e às vezes até ranzinza e sarcástico”.¹⁴ Não à toa, ouviu de Manet a seguinte constatação: “Não há nenhum francês em Londres que ocupe a mesma posição que você em Paris”.¹⁵ De certa maneira, o pintor traduziu essa impressão em alguns de seus trabalhos. Com passe livre no ateliê do artista, Moore teve outros dois retratos feitos por ele, *George Moore* (1879) [Figura 2] e *George Moore dans le jardin de l'artiste* (c.1879) [Figura 3]. Em ambas as obras, o ágil traçado de Manet é evidente. Embora a definição dos contornos seja abolida, salta aos olhos a atitude destemida de Moore. No primeiro quadro, a graça do cabelo e da barba um pouco alvoroçados é contrabalançada pelos olhos bem abertos e confrontativos. No segundo, sentado de modo arrojado, o escritor também demonstra segurança – e quiçá certa petulância? – ao fitar o espectador. Diferentemente de seu aspecto contemplativo na imagem no *Nouvelle Athènes* [Figura 1], Moore parece nesses dois retratos estar mais confiante para circular naquele universo. Não por acaso, o convívio com os impressionistas serviria de credencial para um escritor que, buscando consolidar sua carreira literária em Londres, tornou-se um dos principais defensores da nova estética em solo inglês.

O New English Art Club e o advento dos impressionistas londrinos

À medida que conquistava espaço em Paris, George Moore mostrava-se igualmente ativo no meio artístico de Londres, para onde retorna nos anos 1880. Na autobiografia *Conversations in Ebury Street* (1924), o autor se recorda de quando conheceu o pintor Walter Richard Sickert em Dieppe. Mesmo décadas depois, era capaz de avistar “Sickert chegando no momento em que o sol se punha, a caixa de pintura pendurada sobre o ombro, a boca cheia de palavras e risadas, o corpo numa galante desenvoltura [...]”.¹⁶ Sujeito vaidoso, gostava de mudar o visual, raspando então o bigode, cortando o cabelo ou deixando a barba crescer. No entanto, ressalta Moore, havia nele uma característica permanente: a sagacidade [*wit*]. “Era algo que fluía em seus discursos”, avalia o romancista, “de modo a cativar todos, especialmente as mulheres”.¹⁷

¹⁴ MUTRAN, Munira. The Labyrinth of Selection in Confessions of a Young Man. In: PIERSE, Mary (org.) **George Moore: Artistic and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2006, p. 77. No original: “he is talkative, critical, and sometimes querulous and satirical”.

¹⁵ MOORE, George. **Impressions and Opinions**. London: T. Werner Laurie, LTD., 1913, p. 66. No original: “There is no Frenchman living in London who occupies the same position as you do in Paris”.

¹⁶ *Idem*. **Conversations in Ebury Street**. New York: Boni and Liveright, 1924, p. 171. No original: “[...] Sickert coming in at the moment of sunset, his paint-box slung over his shoulders, his mouth full of words and laughter, his body at exquisite poise”.

¹⁷ *Ibidem*, p. 172. No original: “[...] what he cannot suppress or curtail, his wit. It flows always through his speech, and if we are captured by it, how much more easily will a woman be?”.



Figura 2:
Édouard Manet, **George Moore**, 1879.
Pastel sobre tela, 55.2 x 35.2 cm. Metropolitan
Museum of Art, Nova York.
H. O. Havemeyer Collection, Bequest of Mrs. H.
O. Havemeyer, 1929.



Figura 3:
Édouard Manet, **George Moore dans le jardin de l'artiste**,
c.1879. Óleo sobre tela, 54.6 x 45.1 cm. National Gallery of
Art, Washington, D.C.
Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon.

Walter Sickert foi quem apresentou George Moore a Philip Wilson Steer. O encontro aconteceu em meados dos anos 1880 na Cock Tavern, em Londres. De pronto tomando Steer em alta conta, Moore alega que o pintor foi o único na capital inglesa que “conseguiu preencher o vazio deixado em minha vida pela morte de Manet”.¹⁸ Tal consideração pode ser averiguada na carta endereçada a Steer que o romancista inclui em *Reminiscences of the Impressionist Painters* (1906), conferência realizada em 1904 a convite do comerciante Hugh Lane, em Dublin. No texto, o autor exalta o pintor como um “companheiro discreto, modesto e gentil que, de forma destemida e sem nenhuma ostentação, carregou a bandeira da arte inglesa”.¹⁹ Os elogios a Steer, contudo, não ofuscaram as recordações de Moore sobre os anos passados no Nouvelle Athènes:

¹⁸ *Ibidem*, p. 144. No original: “the only painter in London who could fill the blank that Manet’s death had made in my life”.

¹⁹ *Idem*. *Reminiscences of the Impressionist Painters*. Dublin: Maunsel & Co., Ltd., 1906, n.p. No original: “the quiet, unassuming, friendly fellow who was bravely and without ostentation borne the banner of English art”.

Os dias gloriosos do Nouvelle Athènes já haviam se acabado quando você veio a Paris. Você nunca conheceu o lugar, mas sempre se mostrou interessado por ele; você gosta de ouvir as mesmas histórias, e vai gostar de ler a história sobre a qual muitas vezes lhe falei – como eu testemunhei a história dos impressionistas desde o começo, como ouvi sua teoria ser desenvolvida em volta daquelas mesas de mármore, e como vi aquilo tomar forma na Rue Amsterdam, onde Manet vivia, e pelas margens do Sena aonde ele ia com Monet para pintar. Esses homens são seus antecessores, meu caro Steer, e me ocorre, portanto, pedir-lhe para que aceite estas poucas páginas em memória de nossa longa amizade e de minha admiração pela sua pintura.²⁰

Ainda que exista certa presunção na ênfase conferida à sua intimidade com os impressionistas franceses, o escritor se afirmava como uma espécie de autoridade no meio artístico, o que se comprova pela percepção de seus contemporâneos. Do contrário, disposto a abrir em Dublin uma galeria de arte moderna, Hugh Lane não teria convidado George Moore a dar uma palestra que o ajudasse a angariar fundos para a compra de duas obras de Manet, *Le Vieux Musician* (1862) e *Eva Gonzalès* (1870). De modo similar, o pintor irlandês William Orpen atribui a Moore um papel decisivo em *Homage to Manet* (1909) [Figura 4]. Na cena, é ele quem guia a discussão sobre o retrato de Eva Gonzalès, objeto central na tela de Orpen. Com o texto *Reminiscences of the Impressionist Painters* em mãos, Moore interrompe momentaneamente a leitura para fitar o quadro de Manet. Os outros convivas, porém, não desviam dele o olhar. Reunidos na casa de Lane, ali se encontram, da esquerda para a direita: Philip Steer, o crítico de arte e diretor da Tate Gallery, D.S. MacColl, Walter Sickert, Hugh Lane e o pintor Henry Tonks.²¹ A presença do autor, como se vê, conectava a um só tempo nomes dos círculos artísticos de Paris, Londres e Dublin. Conforme relata Sickert, “as notícias de que Moore havia gostado ou não de nossas obras se espalhavam rápido pelo Hogarth Club”. A depender do resultado, acrescenta o artista, “ficávamos profundamente exaltados ou abatidos”.²²

²⁰ *Ibidem*. No original: “The great days of the Nouvelle Athènes were passed away when you came to Paris. You never knew it, but you were interested in it; you like to hear the same stories, and you will like to read the story I have often told you –how I watched the Impressionists’ art from the beginning, how I heard it develop in theory about the marble tables, and how I saw it practised in the Rue Amsterdam where Manet lived, and by the banks of the Seine where he went with Monet to paint. Those men are your kinsfolk, my dear Steer, and it occurs to me, therefore, to ask you to accept these few pages in memory of our long friendship, and my admiration for your painting”.

²¹ Cf. BAKER, Hannah. The Irish Afterlife of *Eva Gonzalès*. In: CAPRON, Emma; HERRING, Sarah (org.) **Discover Manet & Eva Gonzalès**. London: National Gallery Company, 2022, p. 94.

²² SICKERT, Walter. The Thickest Painters in London. **The New Age**, 18 jun. 1914. In: SITWELL, Osbert (org.) **A Free House! Or The Artist as Craftsman: Being the Writings of Walter Sickert**. New York: Arcade Publishing, 2012, p. 184. No original: “[...] the news flying round the Hogarth Club that Moore liked, or didn’t like, our pictures. [...] And I believe we were genuinely elated or depressed accordingly”.



Figura 4:
William Orpen, **Homage to Manet**, 1909. Óleo sobre tela, 162.9 x 130 cm.
Photo Credit: Manchester Art Gallery.

A apreensão do pintor não era fortuita. Exponente de uma vertente estética que convulsionaria a cena londrina, Walter Sickert conta com George Moore para uma causa que lhe era cara: a promoção do New English Art Club. De caráter independente, a sociedade foi criada em 1886 por artistas britânicos que, educados em sua maior parte nos estúdios de Paris, buscavam se dissociar de instituições oficiais, em especial da Royal Academy. Além de Philip Steer, aderiram inicialmente à empreitada nomes como John Singer Sargent, George Clausen e Fred Brown.

Quanto a Sickert, o ímpeto juvenil do New English Art Club correspondia às suas ambições. Convidado a fazer parte do grupo, o pintor junta-se aos artistas em abril de 1888 para uma exposição na Dudley Gallery. Até aquele momento, Sickert era um ávido discípulo de James McNeill Whistler. Com a

caixa de pintura em mãos, o pintor habitualmente acompanhava o mestre nas caminhadas matutinas pelos subúrbios de Chelsea, onde a esquina de uma rua ou a fachada comezinha de algum comércio pudessem ser apreendidas na tela. À noite, após reuniões animadas no Hogarth Club, no Falstaff ou no Café Royal, os passeios prosseguiam pelos arredores do Tâmis, onde admiravam o rio sob o efeito das lamparinas. No papel de aprendiz, Sickert contemplava Whistler em pleno ofício, tanto nas pinturas ao ar livre quanto nos trabalhos de estúdio. Raramente, porém, tinha lições com o mestre. Espécie de faz-tudo no ateliê do artista, fiava-se na qualidade de bom observador para garantir sua formação.²³

Como compensação da falta de habilidade professoral, Whistler era bem-relacionado no cenário cultural, o que abriu portas para o discípulo. Não por acaso, foi ele quem apresentou o impressionismo francês a Sickert. Embora tenha recusado o convite de Degas para participar da primeira exposição do grupo em Paris, o artista gozava da estima dos companheiros, de modo que seu nome era muitas vezes associado à vaga noção de *impressionismo* que pairava no imaginário vitoriano.²⁴ Ainda que não de forma intencional, o pintor igualmente contribuiu para que os confrades franceses passassem a ser admirados por jovens dispostos a desafiar o *establishment* londrino. No caso de Walter Sickert, seu primeiro contato com a estética que a florava em Paris se deu em 1882, numa exposição organizada por Durand-Ruel na White's Gallery, em Londres. Ali se encantou com o trabalho dos impressionistas, sobretudo com o de Degas. No ano seguinte, incumbido pelo mestre de garantir o transporte de *Arrangement in Grey and Black No. 1: Portrait of the Artist's Mother* (1871) para ser exposto no Salão de Paris, o pintor parte para a capital francesa onde, portando consigo cartas de apresentação que Whistler endereçou a Manet e a Degas, visitou pela primeira vez o ateliê dos dois artistas e ficou ainda mais arrebatado com as descobertas realizadas.

A essa altura, Sickert sentia necessidade de firmar um nome no meio artístico. Cada vez mais familiarizado com o cenáculo impressionista, estabelece um estúdio em Londres onde decide tomar a nova estética como base de sua produção. Na esteira dos cafés-concerto de Degas, o pintor volta-se para um ambiente característico da metrópole inglesa: os *music-halls*. Além de configurar um entretenimento

²³ Cf. STURGIS, Matthew. **Walter Sickert: A Life**. London: HarperCollins, 2005, p. 98-100.

²⁴ *Ibidem*, p. 107. A primeira ocorrência do impressionismo na Inglaterra teria se dado no início dos anos 1870, quando a deflagração da Guerra Franco-Prussiana levou artistas como Claude Monet e Camille Pissarro a buscarem exílio em Londres. Também refugiado de Paris, o comerciante Durand-Ruel estabeleceu na capital inglesa uma galeria onde exibiu telas impressionistas ao lado de trabalhos mais convencionais. Todavia, longe do teor revolucionário que alvoroçou Paris, o impressionismo apresentado em solo londrino fiava-se ainda no idílio das paisagens, como *Le port de Trouville* (1870), de Monet, e *La route de Versailles à Louveciennes, effet de neige* (1870), de Pissarro, de modo que a nova estética não atraiu de imediato o público britânico.

Ver BOWNESS, Alan; CALLAN, Anthea (org.) **The Impressionists in London**. London: Arts Council of Great Britain, 1973; CORBEAU-Parsons, Caroline (org.) **The EY Exhibition – Impressionists in London: French Artists in Exile 1870-1904**. London: Tate Publishing, 2017; ZAROBELL, John. Durand-Ruel and the Market for Modern Art, from 1870 to 1873. In: PATRY, Sylvie (Ed). **Inventing Impressionism: Paul Durand-Ruel and the Modern Art Market**. London: National Gallery Company, 2015.

urbano, o lugar era propício para experimentações técnicas. Não só a constante agitação dos cantores e da plateia incitava a captura de um instante fugaz por meio de contornos não delineados, como o emprego das luzes, especialmente o da iluminação artificial, revelava-se um campo fértil para a pintura inglesa. Era, em suma, uma tópica ainda inexplorada, na qual nem Whistler havia se aventurado. Conforme salientara o biógrafo do pintor, Sickert tinha diante de si a possibilidade de fazer algo inédito e que certamente iria chocar.²⁵

A afronta adviria, sobretudo, da pecha de imoralidade que recaía sobre esse tipo de estabelecimento. Obcecado pelo novo tema, o próprio Sickert, que já havia trabalhado como ator, incorpora o estilo boêmio do ambiente. Todas as noites, após demorar-se nos *music-halls*, o pintor perambulava pelas ruas de Londres e ceava com frequência nos restaurantes baratos do Soho. Em meio às excursões noturnas, acompanhava as atrizes ao final dos espetáculos e mantinha com elas relações extraconjugais. Assim, dada a flexibilização das normas de conduta nos *music-halls*, era preciso galgar espaço para que eles fossem transformados em objeto estético. Com o advento do New English Art Club, Sickert encontrou oportunidade para tanto.

Na mostra de 1888, exhibe *Gatti's Hungerford Palace of Varieties: Second Turn of Katie Lawrence (c.1888)* [Figura 5] e provoca a hostilidade dos críticos. No caso, para além de retratar um *music-hall*, o pintor situa a obra no Gatti's, lugar tido como “popular e indecente”.²⁶ Como o preço de entrada era barato, o estabelecimento reunia clientes de diferentes estratos sociais, sobretudo da classe média e trabalhadora. Frequentemente superlotado, o Gatti's dava fácil acesso à Strand, rua conhecida pela prostituição, e à Trafalgar Square, praça onde ocorriam protestos de desempregados. No quadro de Sickert, a heterogeneidade do público acaba sendo traduzida na imagem da plateia; de costas para o espectador em um ambiente escuro, os fregueses formam uma aglomeração anônima. Como arremate, num vestido amarelo-claro que atrai o olhar, Katie Lawrence, atriz da classe operária, tem os braços, as pernas e o peitoral à mostra, o que para os guardiões da moral era um tremendo ultraje.

A reação da imprensa londrina foi imediata. Na visão do *Globe*, a pintura apresentava “cores banais e um tratamento grosseiro”. No palco, a garota “esgoelando-se” a não mais poder lembrava uma “marionete de pau”²⁷. Já a *Pall Mall Gazette*, embora enalteça as tonalidades do quadro, interpreta a cena como “grotesca”. O “Sr. Sickert é de fato um estudante com costumes democráticos”, diz o artigo de

²⁵ STURGIS, *op. cit.*, 2005, p. 148.

²⁶ ROBINS, Anna Gruetzner. Sickert 'Painter-in-Ordinary' to the Music-Hall. In: BARON, Wendy; SHONE, Richard (org.) **Sickert Paintings**. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p.14-15. No original: “Gatti's was both disreputable and popular”.

²⁷ THE NEW English Art Club. **The Globe**, 9 abr. 1888, n. p. No original: “The little girl, [...] bawling at the top of her voice, looks like a wooden marionette. The colour is commonplace, and the handling coarse”.

maneira irônica, pois “ele não é capaz de ver qualquer vulgaridade na recreação do ‘povo’”.²⁸ De modo ainda mais austero, a *Magazine of Art* afirma que a decadência do pintor ultrapassa a “mediocridade convencional”. Com um formato “estranhamente desproporcional”, a figura feminina parece uma “marionete feia e enrijecida”; em meio a uma atmosfera sombria, a plateia é tão somente um “curioso embaralhado de chapéus e brotos de samambaia”. Em outras palavras, o quadro não passa de um “absurdo”.²⁹

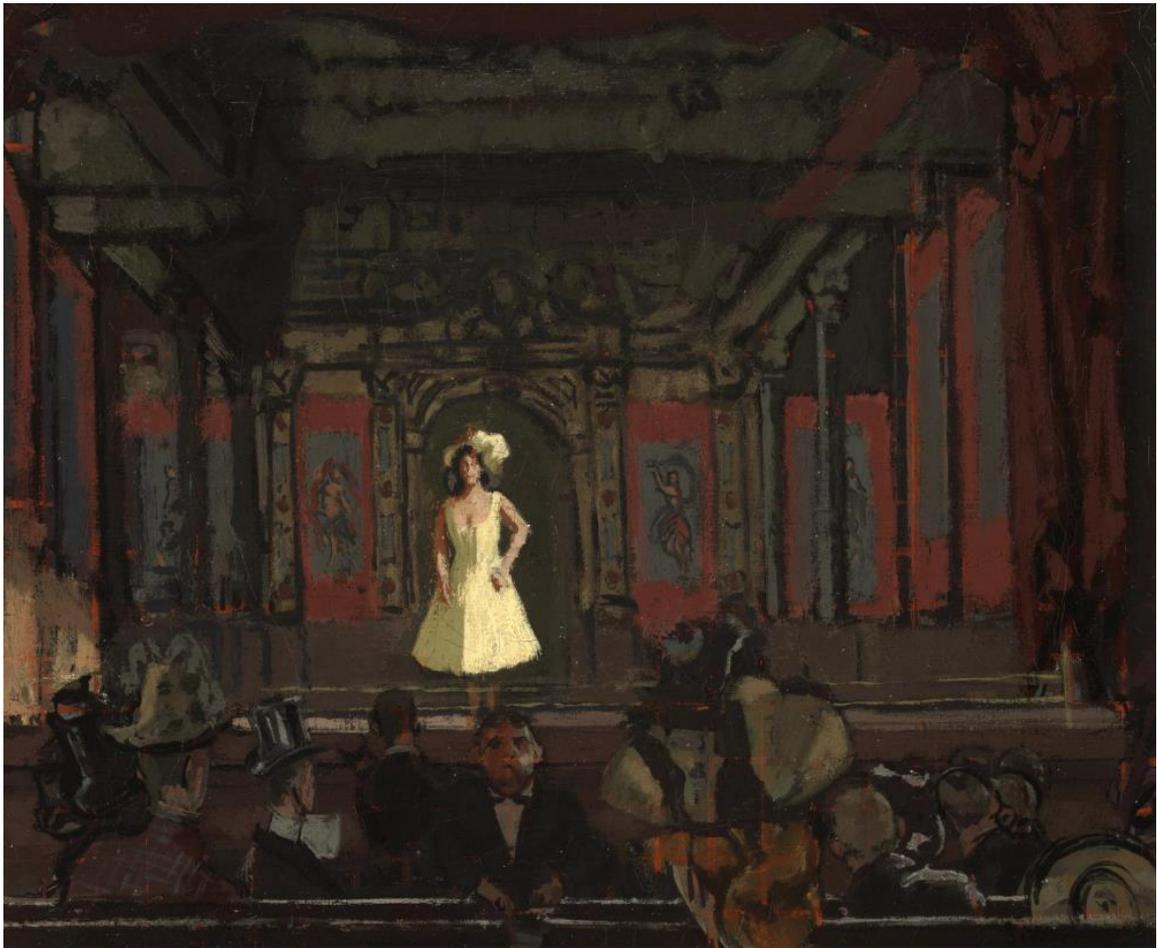


Figura 5:

Walter Richard Sickert, **Gatti's Hungerford Palace of Varieties: Second Turn of Katie Lawrence**, c.1888. Óleo sobre tela, 38.7 x 47 x 1.9 cm. Yale University Art Gallery, New Haven. Mary Gertrude Abbey Fund.

²⁸ THE NEW English Art Club. **Pall Mall Gazette**, 11 abr. 1888, p. 5. No original: “The grotesqueness of Mr. Walter Sickert’s scene in Gatti’s music-hall”; “But Mr. Sickert is evidently such a democratic student of manners that he can see no vulgarity in ‘the people’s recreation’”.

²⁹ THE NEW English Art Club. **The Magazine of Art**, maio 1888. No original: “a strangely disproportionated female figure in the centre, ugly and stiff as a marionette, with gloomy surroundings, and a curious jumble of hats and fiddle-heads for a foreground. [...] the picture is an absurdity; [...] Mr. Sickert has sunk even below the level of that conventional mediocrity”.

A repercussão despertada pela obra de Walter Sickert logo faz do pintor um dos principais nomes do New English Art Club. O artista, no entanto, não foi o único a se destacar. Amigo pessoal de Sickert, Philip Steer também foi uma figura importante para o movimento. Apesar da educação tradicional na Académie Julian e na École des Beaux-Arts, Steer em breve passa a arriscar novos caminhos na pintura. Embora seu primeiro contato com o impressionismo tenha provavelmente se dado apenas em 1883, quando da exposição de Durand-Ruel em Londres na Dowdeswell's Gallery, o artista em muito se valeu das técnicas impressionistas, especialmente das largas pinceladas e da variação de tons empregadas para captar o efeito imediato da luz do dia nas paisagens de Claude Monet.³⁰



Figura 6: Philip Wilson Steer, **A Summer's Evening**, c.1887-1888. Óleo sobre tela, 228 x 146 cm. Coleção privada.

Ocupando ao lado de Sickert o espaço central na mostra de 1888 do New English Art Club, Steer causa repúdio com a exibição de *A Summer's Evening* (c. 1887-1888) [Figura 6]. Conquanto a cena de banhistas à beira-mar fosse uma tópica usual, o tratamento conferido às três mulheres nuas era um tanto desconcertante. O manejo ágil do pincel que borrava contornos nítidos ao emaranhar o corpo das jovens com a natureza circundante, configurava, segundo Bruce Laughton, uma ruptura com os padrões então

³⁰ LAUGHTON, Bruce. **Philip Wilson Steer (1860-1942)**. Oxford: Clarendon Press, 1971, p. 20.

utilizados na pintura inglesa.³¹ Ainda que o teor idílico do quadro de Steer não chocasse feito o *music-hall* de Sickert, *A Summer's Evening* desperta o desprezo da crítica vitoriana. Admitindo a bela disposição das figuras e o cuidado do trabalho, a *Magazine of Art* revela, contudo, que o efeito da obra é “penoso”. Não só “a tentativa de fazer jus à luz solar falhou”, como a intensidade de “amarelos e vermelhos contra o acentuado azul [...] do mar fere de imediato os olhos”.³² A *Pall Mall Gazette*, por sua vez, além de considerar problemático o desenho da mulher em pé, vê na pintura uma “afetação descarada”.³³ Com juízo mais severo, o *Globe* argumenta que a tela é “indefinida em sua forma, mórbida e falsa quanto às cores, e pintada num estilo detestável”.³⁴

Pela recepção na imprensa, é possível observar que a ideia de *impressionismo*, embora tratada com desdém, aos poucos se materializava no imaginário britânico. Os membros do New English Art Club, sobretudo Walter Sickert e Philip Steer, eram tidos como a nova geração de representantes da vertente francesa. Em tom reprobatório, a *Pall Mall Gazette* alega que os jovens artistas “aprenderam sua técnica no exterior”. A fim de romperem com a “tradição” e com o “respeito”, resvalaram “no inesperado e no assombroso”.³⁵ Outros veículos aludiram diretamente ao impressionismo. Segundo a *Magazine of Art*, baseados na “teoria de que o olho somente é capaz de distinguir uma coisa por vez, os então chamados ‘Impressionistas’ se opuseram à elaboração de pequenos detalhes. Em grande medida, eles tomam o que casualmente circunda seu objeto como simples massas de cor”. Os adeptos dessa tendência, como era o caso dos membros do New English Art Club, só podiam recair no “absurdo”.³⁶ De modo semelhante, o *Globe* reitera que a “influência da arte francesa é nitidamente percebida” entre os integrantes do grupo. Ali se encontram, escarnece o jornal, “os típicos maneirismos e afetações de alguns impressionistas franceses”.³⁷

³¹ *Ibidem*, p. 15.

³² THE NEW, *op. cit.*, **The Magazine of Art**, 1888. No original: “The effect is, in some respects, painful. Mr. Steer’s endeavours to do justice to sunlight having missed the mark, while the vivid yellows and reds against the deep blue of the [...] sea positively hurt one’s eyes”.

³³ THE NEW, *op. cit.*, **Pall Mall Gazette**, 1888, p. 5. No original: “aggressive affectation”.

³⁴ THE NEW, *op. cit.*, **The Globe**, 1888, n. p. No original: “It is undefined in form, morbid and false in colour, and painted in a detestable style”.

³⁵ THE NEW, *op. cit.*, **Pall Mall Gazette**, 1888, p. 5. No original: “they have learned technique abroad”; “throw off the trammels of tradition [...] and of respect”; “break out into the unexpected and the astonishing”.

³⁶ THE NEW, *op. cit.*, **The Magazine of Art**, 1888. No original: “Starting with the theory that the eye can only see distinctly one object at a time, the so-called ‘Impressionists’ have set their faces against the elaboration of subordinate details. They look upon what we may call the accidental surroundings of their subjects as, to a great extent, mere masses of colour, [...] this theory may be, and indeed is, developed in some cases to an absurd extent”.

³⁷ THE NEW, *op. cit.*, **The Globe**, 1888, n. p. No original: “influence of French art is clearly to be seen [...]”; “prevailing mannerisms and affectations of some of the French impressionists”.

O vínculo com o impressionismo iria se estreitar no ano seguinte. Idealizada por Walter Sickert, era inaugurada em dezembro de 1889 na Goupil Gallery uma exposição intitulada “London Impressionists”. Ciente da imediata ligação que seria feita com o movimento francês, Sickert discute o conceito de *impressionismo* no prefácio ao catálogo da exposição:

A palavra “impressionista” há tempos carrega uma definição elástica. [...] Se o grupo de pintores, cujo trabalho é aqui pela primeira vez reunido numa galeria, fez ou não uma escolha acertada, vai depender sobretudo do sentido que eles possam atribuir ao termo em seus trabalhos. Arriscar qualquer explicação sobre os propósitos de pintores com intenções tão variadas, como é o caso do presente grupo, seria uma tarefa difícil e ingrata. No entanto, talvez seja possível eliminar certas noções equívocas ao tentar esclarecer o que o impressionismo, segundo seus seguidores, não é. Primeira e fundamentalmente, não é um realismo. Não tem o menor interesse em reproduzir qualquer coisa pelo simples fato de ela existir. Não se detém na dificuldade em tornar extremamente reais e vívidos os detalhes sórdidos e superficiais dos temas selecionados. Apenas aceita como objetivo primeiro da pintura aquilo que Edgar Allan Poe toma como único e legítimo encargo da poesia, a beleza.³⁸

Lançando luz sobre os impasses do impressionismo, o pintor estabelece de antemão o problema da definição do termo. Dada a heterogeneidade dos artistas, era difícil enquadrá-los numa classificação. Esquivando-se de tal emboscada, Sickert situa o impressionismo pela sua negativa, ou seja, como contraponto à noção de *realismo*. Ao frisar que os membros do New English Art Club não estavam interessados em retratar aspectos sórdidos do cotidiano, o pintor rebate as acusações de indecência frequentemente endereçadas ao grupo. O texto, no entanto, tinha ainda outro propósito. Embora a estreita ligação com o impressionismo de Paris servisse de propaganda à exposição da Goupil Gallery, Sickert busca conferir autonomia ao movimento inglês. Segundo ele, “para aqueles que vivem na cidade mais magnífica e complexa do mundo, o plano de estudo mais produtivo reside no esforço contínuo de reproduzir a magia e a beleza que eles veem diariamente ao redor”.³⁹ Mesmo que alguns integrantes do grupo, como Philip Steer, preferissem paisagens a temas urbanos, é notória a ênfase de Sickert no esplendor de Londres. Conforme explica Anna Robins, devido ao “clima cada vez mais francófilo” que

³⁸ SICKERT, Walter. Preface to “A Collection of Paintings by London Impressionists” (1889). In: BARON, Wendy; SHONE, Richard (org.) **Sickert Paintings**. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 58-59. No original: “The word ‘Impressionist’ has certainly been for years an elastic one. [...] Whether the group of painters whose work is here for the first time collected in one gallery have done well in adopting it, will depend largely upon the direction that they may give to its meaning by their work. To attempt anything like an exposition of the aims of painters so varied in their intentions as the present group, would be a difficult and thankless task. It may however be possible to clear away several sources of error by endeavouring to state what Impressionism as understood by its votaries is not. Essentially and firstly it is not realism. It has no wish to record anything merely because it exists. It is not occupied in a struggle to make intensely real and solid the sordid or superficial details of the subjects it selects. It accepts, as the aim of picture, what Edgar Allan Poe asserts to be the sole legitimate province of the poem, beauty”.

³⁹ *Ibidem*, p. 58. No original: “for those who live in the most wonderful and complex city in the world, the most fruitful course of study lies in a persistent effort to render the magic and the poetry which daily they see around them [...]”.

tomava conta da capital britânica, o grande temor dos impressionistas londrinos era ganhar o rótulo de meros “imitadores” dos contemporâneos franceses.⁴⁰

O receio, com efeito, se comprovou. Atraindo a atenção do público e dos críticos, a iniciativa do grupo foi recebida com hostilidade pela maior parte da imprensa. Com evidente escárnio, o *Evening News* esclarece aos leitores que uma “obra ‘impressionista’ não foi feita para ser olhada de perto” – logo, a parede ao longe é sempre a mais apreciada, “pois em quase todas as ocasiões estamos de costas para ela”.⁴¹ Num tom igualmente depreciativo, o *Globe* afirma ser pouco provável que o título da mostra “desfaça a incerteza que paira sobre o público quanto às teorias daquela pequena escola, ou melhor dizendo, da panelinha de pintores que se autoproclamam impressionistas”. Na percepção do jornal, “ao imitarem os métodos técnicos” do cenáculo francês, os expositores da Goupil Gallery “falharam em mostrar qualquer individualidade”.⁴² A queixa da falta de originalidade transparece, ainda, no título da resenha do *Scots Observer*, “Paris in London”. Segundo o texto, “Quando meia dúzia de pintores fingem publicamente ser aquilo que não são, só pode suceder um desastre”.⁴³ A aprovação na imprensa, como se percebe, estava longe de ser alcançada. Para tanto, a pena de George Moore seria uma forte aliada. Apesar das eventuais rixas com os pintores, o escritor despontou como importante porta-voz do movimento.

A conquista da nova estética: interseções entre o verbal e o visual

Quando se vê em Londres necessitado de dinheiro, já que enfrentava empecilhos com o aluguel de suas terras na Irlanda, George Moore recorre ao trabalho na imprensa. Mais do que um modo de subsistência, a atividade como crítico permitia-lhe propagar as ideias que testemunhou em Paris e, por conseguinte, abalar alicerces do *establishment* inglês. Colaborador do *The Speaker*, periódico londrino fundado em 1890, o autor não mede esforços para atacar a Royal Academy. Em “Free Trade in Art”, artigo publicado em março de 1892, classifica a instituição como uma “praga no sistema”, pois a “canonização da arte medíocre, e a imposição de um falso ideal ao público” são tremendamente “nocivas”.⁴⁴ Todavia, alerta

⁴⁰ ROBINS, Anna Gruetzner. The London Impressionists at the Goupil Gallery: Modernist Strategies and Modern Life. In: MCCONKEY, Kenneth (org.) *Impressionism in Britain*. London: Barbican Art Gallery, 1995, p. 90. No original: “an increasingly Francophile climate”; “as simple imitators of the French Impressionists”.

⁴¹ LONDON Impressionists. *The Evening News and Post*, 2 dez. 1889, p. 2. No original: “An ‘impressionist’ picture is not meant to be looked at closely”; “because on almost all occasions we have our back to it [the farthest wall from us]”.

⁴² LONDON Impressionists. *The Globe*, 6 dez. 1889, p. 3. No original: “[this title] is not likely to dispel the uncertainty that exists in the public mind as to the theories of the small school, or rather clique, of painters who called themselves impressionists”; “while imitating the technical methods of these painters fail to show any individuality of their own”.

⁴³ PARINS in London. *The Scots Observer*, 7 dez. 1889, p. 68. No original: “When a half-a-dozen painters play in public at being something which they are not, only disaster can ensue”.

⁴⁴ MOORE, George. Free Trade in Art. *The Speaker*, 12 mar. 1892a, p. 316-317. No original: “The canonisation of bad art, the foisting of a false ideal on the public, is, I take it, an evil”; “a plague-spot upon our system”.

Moore em texto para a *Fortnightly Review*, o fato de perpetuar convenções estéticas não legitima a Royal Academy como centro artístico; ao contrário, ela não passa de um “empreendimento comercial”, que opera feito “qualquer outra loja”.⁴⁵

Como alternativa às imposições da Royal Academy, George Moore busca promover a pintura impressionista entre os ingleses. Em artigo para o *The Speaker* em setembro de 1892, o escritor alega que a palavra *impressionismo* fora muitas vezes mal interpretada; em seu entendimento, é possível defini-la como “a notação rápida de uma ilusão aparente”, de modo a conferir à obra “um quê de mistério”.⁴⁶ Por essa razão, discorda da opinião geral de que os impressionistas abominam a beleza. Em *Modern Painting* (1893), livro em que compila as críticas de arte publicadas na imprensa, Moore garante que os pintores, ao efetuarem alterações de luz e sombra, são capazes de transformar motivos ordinários em imagens de singelo encanto.⁴⁷

No escopo da arte inglesa, o romancista concebe tais pressupostos no trabalho do New English Art Club. Em dezembro de 1889, quando da exposição “London Impressionists” na Goupil Gallery, Moore publica no *The Hawk* o artigo “Impressionism”. Na contramão dos detratores, adverte os leitores de que os pintores da mostra, com desprezo pelo sucesso fácil, estão ali para “formular uma nova estética” e agitar “as águas intumescidas do gosto do público”.⁴⁸ A avaliação do autor, é claro, não será isenta de críticas. Em várias circunstâncias, ele detecta falhas ou falta de vigor em certas pinturas, chegando a dizer que boa parte das obras que “parecem originais não passam de excentricidade – e excentricidade da mais fraca”.⁴⁹

De maneira geral, porém, Moore faz um balanço positivo do projeto, admitindo que os pintores são movidos por uma “genuína aspiração artística” e que merecem, portanto, o reconhecimento dos interessados em “ideias modernas”.⁵⁰ Em seus quadros, elogia o autor, não encontramos “qualquer anedota – seja sentimental, religiosa ou histórica – nem mesmo as medidas e modelos convencionais que a Academia diz honrar em nome da Arte”.⁵¹ A oposição à Royal Academy, com efeito, será um dos

⁴⁵ *Idem*. The Royal Academy. *The Fortnightly Review*, jun. 1892, p. 829. No original: “commercial enterprise”; “the Academy is conducted on as a purely commercial principles as any shop”.

⁴⁶ *Idem*. Decadence. *The Speaker*, 3 set. 1892, p. 285. No original: “to use the word in its most modern sense – that is to say, to signify the rapid noting of illusive appearance [...]”; “an element of mystery”.

⁴⁷ *Idem*. *Modern Painting*. London: Walter Scott, 1893, p. 117.

⁴⁸ *Idem*. Impressionism. *The Hawk*, 17 dez. 1889, p. 670-671. No original: “to formulate a new aestheticism”; “and sets afloat, as well as may be, a new ideal on the turbid waters of public taste”. Disponível em: <https://bit.ly/418D3PG>. Acesso em: 20 set. 2024.

⁴⁹ *Idem*. New English Art Club. *The Speaker*, 18 abr. 1891, p. 460. No original: “it perceives that a great deal of what seemed, in the first glance, to be originality is merely eccentricity, and often eccentricity of the feeblest kind”.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 460-461. No original: “we find there genuine aspiration and genuine love of art”; “the most modern ideas”.

⁵¹ *Idem*. The New English Art Club. *The Speaker*, 5 dez. 1891, p. 576. No original: “We find there no anecdotes, sentimental, religious, or historical, nor the conventional measuring and modelling which the Academy delights to honour in the name of Art”.

principais atributos do New English Art Club destacados pelo crítico, que expressa a esperança de que a empreitada possa danificar severamente “a reputação da Academia”.⁵²

Para atestar a vitalidade do New English Art Club, Moore destaca que figuras como Edgar Degas e Claude Monet expõem junto ao grupo. A influência do impressionismo, contudo, pode se mostrar excessiva, como no caso de Philip Steer, cujo método revelava-se um empréstimo evidente da vertente francesa.⁵³ Ainda assim, Moore tem em alta conta o talento do pintor, como demonstra seu comentário a respeito de *Walberswick. Children Paddling* (1891) [Figura 7]:



Figura 7:
Philip Wilson Steer, **Walberswick. Children Paddling**, 1891. Óleo sobre tela, 64.3 x 92.6 cm.
The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

⁵² *Idem*. The New English Art Club. **The Speaker**, 16 abr. 1892, p. 467. No original: “damaging the reputation of the Academy more seriously than the Grosvenor Gallery had ever done”.

⁵³ Cf. MOORE, *op. cit.*, 1889.

A água rasa é opalina, repleta das tonalidades do céu, e está em admirável harmonia com a pele rosada das pernas e coxas das meninas; os vestidos brilhantes integram a coloração iridescente da costa litorânea de modo tão perfeito quanto os matizes das conchas do mar. Atrás das crianças, as ondas esverdeadas se enrolam e se esparramam em longas e infinitas linhas, enquanto o horizonte, bem desenhado e disposto, é tomado pela distância. [...] A cada ano, o Sr. Steer torna-se menos excêntrico, e mais original.⁵⁴

Em vez de discorrer sobre o motivo do quadro, o escritor se detém na composição elaborada por Steer. Na tentativa de verter a imagem em palavras, Moore não economiza no uso das cores: quando contrastadas entre si ou submetidas aos reflexos de luz, são capazes de criar um conjunto harmônico, em que a opalescência da água do mar condiz com as tonalidades do céu. Tal construção, por sua vez, resulta num efeito de contiguidade. O horizonte, “tomado pela distância”, ou as ondas, que se espalham em “longas e infinitas linhas” não trazem um acabamento preciso, o que propicia ao leitor de Moore a sensação de fluidez.

Expediente similar será apontado pelo autor na obra de Walter Sickert. Embora acuse a falta de destreza nos desenhos do pintor, Moore o considera como um dos mais originais do movimento moderno. Para o romancista, Sickert tem o mérito de eleger temas que “desafiam a representação convencional”, a exemplo de *Little Dot Hetherington at the Bedford* (1889) [Figura 8]:

A atmosfera do *music-hall*, a iluminação, o senso espacial e os limites desse espaço são tão bem engendrados, que até mesmo o auditório visto de costas, em sua amplitude e vagueza, revela-se interessante; a pintura do palco é um tanto admirável, e a garotinha dançando, com o facho de luz sobre ela, tem distinta vivacidade e movimento.⁵⁵

Conquanto o ambiente seja diverso daquele de Steer, Moore também identifica na tela de Sickert um trabalho diferenciado com a técnica. Aqui, no entanto, prevalecem os efeitos da iluminação artificial. À semelhança de Degas, o pintor opera com elementos do espetáculo da capital. Sem que seja possível discernir rostos, a plateia, “em sua amplitude e vagueza”, forma uma massa escura que ali está para assistir à pequena dançarina. Objeto de entretenimento, ela ganha sob a luz do teatro “vivacidade e movimento”.

⁵⁴ *Idem, op. cit.*, 5 dez. 1891, p. 677. No original: “The shallow water is opalescent, full of all the tints of heaven, and in admirable harmony with the pink flesh of the little girls’ legs and thighs; and their bright frocks enter into the iridescent colour of that seashore as perfectly as the tints of the sea’s own shells. Behind the children the green sea waves are curling and splashing in long endless lines, and the horizon is well drawn, well placed, and full of distance. [...] Mr. Steer is becoming less eccentric and more original every year”.

⁵⁵ *Idem, op. cit.*, 1889, n. p. No original: “But the subjects he selects are extremely difficult, and seem to defy adequate representation”; “The atmosphere of the music-hall, the lighting, the sense of space, and the limits of that space are so well rendered, that the wide, blank auditorium seen from the back becomes interesting; the painting of the stage is quite admirable, and the little dancing girl, with the limelight turned upon her, is alive and in distinct movement”.



Figura 8:
Walter Sickert, **Little Dot Hetherington at the Bedford**, 1889. Óleo sobre tela, 61 x 61 cm. Coleção Privada.



Figura 9:
Walter Sickert, **Minnie Cunningham at the Old Bedford**, 1892. Óleo sobre tela, 76.5 x 63.8 cm. Tate Britain, Londres.

Retomando a discussão sobre Walter Sickert em *Modern Painting*, o autor acrescenta uma análise sobre *Minnie Cunningham at the Old Bedford* (1892) [Figura 9], obra não comentada em seus textos publicados na imprensa:

Como [Minnie Cunningham] está bela nesse longo vestido vermelho – uma silhueta vermelha sobre um rico fundo marrom! Eu ficaria ainda mais satisfeito se a vermelhidão tivesse sido levemente amenizada pelo amarelo ocre; mas daí, confesso, não passo de *un vieux classique*. As bordas do chapéu vermelho são iluminadas nos pontos em que recebem o brilho dos refletores; e o rosto não é prejudicado pelo tom avermelhado. É luminoso, delicado e tão sugestivo quanto possível. A magreza da mão e do punho é destacada, e o meneio das pernas, no momento em que ela vai se virar, denota, de modo que não vi em nenhum outro lugar, o enigma da luz artificial.⁵⁶

A nível temático, o quadro de Sickert retrata uma atuação, já que Minnie Cunningham, artista conhecida nos *music-halls*, encontra-se em plena performance. George Moore, contudo, está interessado nos componentes formais dessa encenação. O emprego de cores fortes, como a predominância do vermelho, é examinado por ele a partir da projeção da iluminação teatral. Daí advém aquilo que denomina de “enigma da luz artificial”. Inerente ao espetáculo urbano, tal artificialidade altera os modos de percepção. Numa espécie de ilusionismo, as luzes do palco ofuscam o “meneio das pernas” da dançarina [*the trip of the legs*] e a expressão de seu rosto, que permanece “tão sugestivo quanto possível” [*as suggestive as may be*].

Estudiosa do autor, Fabienne Gaspari afirma que, em sua defesa das formas “inacabadas” e “alusivas” da pintura, George Moore torna a crítica de arte um manifesto de “novas práticas de interpretação visual”.⁵⁷ Dando um passo a mais, o escritor alarga o escopo da crítica ao fazer do texto um experimento com a linguagem. Numa recusa ao realismo irrestrito, que focaria na descrição pormenorizada dos quadros, Moore recria sensações de movimento e frenesi que moldam o aparato moderno. Valendo-se da técnica empregada pelos pintores com os quais dialoga, apreende verbalmente o transitório e o fugidio. Tal empreendimento se mostrou profícuo. De acordo com Kate Flint, ao ampliar a concepção das qualidades formais da pintura, o impressionismo impulsionou o desenvolvimento da

⁵⁶ MOORE, *op. cit.*, 1893, p. 204-205. No original: “How well she is in that long red frock – a vermilion silhouette on a rich brown background! I should be still more pleased if the vermilion had been slightly broken with yellow ochre; but then, at heart, I am no more than un *vieux classique*. The edges of the vermilion hat are lightened where it receives the glare of the footlights; and the face does not suffer from the red. It is as light, as pretty, as suggestive as may be. The thinness of the hand and wrist is well insisted upon, and the trip of the legs, just before she turns, realises, in a manner I have not seen elsewhere, the enigma of the artificial light”.

⁵⁷GASPARI, Fabienne. An ‘extraordinary change’ in the Climate: The Transformative Power of Impressionism in George Moore’s Art Criticism. *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, v. 89, 2019, p. 8. No original: “unfinished [...] and allusive forms of modern painting”; “innovative reinterpretations of vision”.

crítica de arte na Inglaterra.⁵⁸ Figura fundamental nesse processo, George Moore igualmente contribuiu para que a nova estética se firmasse em solo londrino. Em novembro de 1892, quando os membros do New English Art Club atingem a expressiva marca de nove exposições, o escritor conclama a vitória dos confrades, que conseguiram driblar o circuito tradicional artístico.⁵⁹ Apesar do moralismo vitoriano, a estética moderna adentrava a um só tempo o terreno do visual e do verbal.

⁵⁸ FLINT, Kate (org.) **Impressionists in England: The Critical Reception**. London: Routledge & Kegan Paul, 1984, p. XIII.

⁵⁹ MOORE, George. The New English Art Club. **The Speaker**, 26 nov. 1892.