



Artes Plásticas

História da Arte II

Do Romantismo à contemporaneidade

Dilmar Santos de Miranda

Fortaleza



2019



Geografia



História



Educação Física



Química



Ciências Biológicas



Artes Plásticas



Computação



Física



Matemática



Pedagogia

Copyright © 2019. Todos os direitos reservados desta edição à UAB/UECE. Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, dos autores.

Editora Filiada à



Presidente da República

Jair Messias Bolsonaro

Ministro da Educação

Abraham Bragança de Vasconcellos Weintraub

Presidente da CAPES

Abílio Baeta Neves

Diretor de Educação a Distância da CAPES

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

Governador do Estado do Ceará

Camilo Sobreira de Santana

Reitor da Universidade Estadual do Ceará

José Jackson Coelho Sampaio

Vice-Reitor

Hidelbrando dos Santos Soares

Pró-Reitora de Pós-Graduação

Nucácia Meyre Silva Araújo

Coordenador da SATE e UAB/UECE

Francisco Fábio Castelo Branco

Coordenadora Adjunta UAB/UECE

Eloísa Maia Vidal

Direção do CED/UECE

José Albio Moreira de Sales

Coordenação da Licenciatura em Artes Plásticas

Maria Angélica Rodrigues Ellery

Coordenação de Tutoria da

Licenciatura em Artes Plásticas

Nelma Maria Moraes Dahas Jorge

Editor da EdUECE

Erasmio Miessa Ruiz

Coordenadora Editorial

Rocylânia Isidio de Oliveira

Projeto Gráfico e Capa

Roberto Santos

Diagramador

Francisco Oliveira

Revisão Ortográfica

Fernanda Ribeiro

Conselho Editorial

Antônio Luciano Pontes

Eduardo Diatahy Bezerra de Menezes

Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso

Francisco Horácio da Silva Frota

Francisco Josênio Camelo Parente

Gisafran Nazareno Mota Jucá

José Ferreira Nunes

Liduina Farias Almeida da Costa

Lucili Grangeiro Cortez

Luiz Cruz Lima

Manfredo Ramos

Marcelo Gurgel Carlos da Silva

Marcony Silva Cunha

Maria do Socorro Ferreira Osterne

Maria Salette Bessa Jorge

Silvia Maria Nóbrega-Therrien

Conselho Consultivo

Antônio Torres Montenegro (UFPE)

Eliane P. Zamith Brito (FGV)

Homero Santiago (USP)

Ieda Maria Alves (USP)

Manuel Domingos Neto (UFF)

Maria do Socorro Silva Aragão (UFC)

Maria Lírida Callou de Araújo e Mendonça (UNIFOR)

Pierre Salama (Universidade de Paris VIII)

Romeu Gomes (FIOCRUZ)

Túlio Batista Franco (UFF)



Editora da Universidade Estadual do Ceará – EdUECE

Av. Dr. Silas Munguba, 1700 – Campus do Itaperi – Reitoria – Fortaleza – Ceará

CEP: 60714-903 – Fone: (85) 3101-9893

Internet: www.uece.br – E-mail: eduece@uece.br

Secretaria de Apoio às Tecnologias Educacionais

Fone: (85) 3101-9962

Sumário

Apresentação	5
Parte 1 – A era das grandes inflexões e o anúncio das rupturas.....	7
Capítulo 1 – O <i>Sturm und Drang</i> e as condições sociohistoricas e culturais do Romantismo	9
Capítulo 2 – As artes românticas	14
2.1. A pintura	14
2.2. A pintura paisagística	19
2.3. Escultura e arquitetura	21
2.4. A música	25
Capítulo 3 – A poética da modernidade em Charles Baudelaire	32
3.1. O tempo de Baudelaire	32
3.2. A poética da modernidade: o ideal de belo	33
3.3. A subjetividade criadora	34
3.4. Ruptura com a mimesis.....	36
Capítulo 4 – Realismo e Naturalismo	41
4.1. O Realismo e o Naturalismo literários.....	45
4.2. O realismo fotográfico.....	47
Parte 2 – Do Impressionismo à <i>art nouveau</i> do <i>fin-de-siècle</i> Europeu	55
Capítulo 1 – O Impressionismo.....	57
1.1. As condições socioculturais da 2ª metade do século XIX europeu ...	57
1.2. Pequena história do movimento.....	58
1.3. A estética impressionista.....	62
1.4. A música impressionista.....	64
1.5. A escultura (impressionista?) de Auguste Rodin e Camille Claudel...	66
Capítulo 2 – O Pós-Impressionismo e o Pontilhismo	71
Capítulo 3 – O <i>fin-de-siècle</i> europeu: Simbolismo e Decadentismo	80
3.1. A pintura simbolista.....	82
Capítulo 4 – A época do novo estilo da <i>belle époque</i> : a <i>Art nouveau</i> ..	87
4.1. A arquitetura da <i>belle époque</i>	89
4.2. A pintura	90
4.3. A <i>belle époque</i> tropical	92

Parte 3 – Das vanguardas às artes contemporâneas.....	99
Introdução	101
O contexto sociohistórico das vanguardas	101
Capítulo 1 – As vanguardas do modernismo (I).....	104
1.1. Expressionismo	104
1.2. A música expressionista.....	113
1.3. O cinema expressionista	114
1.4. Fovismo	118
Capítulo 2 – As vanguardas do modernismo (II).....	123
2.1. Cubismo.....	123
2.2. Abstracionismo, Construtivismo e Suprematismo	128
2.3. O Dadaísmo	132
2.4. O Surrealismo.....	134
2.5. O Futurismo	140
Capítulo 3 – Triunfo e expansão do modernismo	143
3.1. A Escola de Bauhaus	143
3.2. O Modernismo nas Américas	145
Capítulo 4 – Dos anos 1960 à contemporaneidade	151
4.1. A Pop-art	151
4.2. A Op-art.....	153
4.3. As novas linguagens da contemporaneidade	154
Sobre o autor.....	168

Apresentação

Um texto dedicado ao estudo dos períodos mais recentes da história das artes, como o presente livro, enfrenta temas de grande relevância, dentre os quais nos chama a atenção a grande inflexão que as artes irão sofrer a partir do que se convencionou chamar de Romantismo, termo que reserva grandes ambiguidades e imprecisões, tanto no que se refere aos seus limites temporais quanto às próprias formalizações das obras do período, conforme iremos analisar mais detalhadamente no seu devido momento.

Ao dividir a história das artes ocidentais em dois livros, delimitando o primeiro na cobertura de um largo período que vai do paleolítico superior (arte rupestre) ao Neoclassicismo do século XVIII, e o atual livro, que vai do Romantismo à Arte Contemporânea, procuramos, precisamente, enfatizar neste último, essa grande inflexão que, a partir do século XIX, aponta para um quadro de rupturas com alguns cânones cruciais da estética da tradição que se origina na Antiguidade clássica grega.

Buscando uma intenção propedêutica, adiantaremos um importante pressuposto indicativo de um traço singularizador das artes que emergem na “Idade Contemporânea”, cujo arbítrio historiográfico ocidental estabeleceu seus inícios em 1789, data da Revolução Francesa, designação que não deve ser confundida com o período da “Arte Contemporânea”, noção que procura dar conta da produção artística que alguns críticos e historiadores apontam ter início nos anos 1960, período que outros definem como a era da morte da arte, como veremos na terceira unidade deste livro.

Trata-se de um momento bastante profícuo à proliferação de estilos difíceis de serem reduzidos a um termo que congregue a inventiva dos autores de obras irredutíveis a nomenclaturas classificatórias capazes de dar conta de uma unidade estilística. Ora pelas delimitações imprecisas dos períodos, ora por suas intenções pouco nítidas, ora pelos estilos totalmente díspares ou pelas afinidades com o que passou a ser conhecido como o fim das grandes narrativas, o período da Arte Contemporânea se caracteriza igualmente pela dissolução dos grandes estilos, conforme foram marcados, por exemplo, os grandes períodos da arte gótica, do classicismo renascentista, da arte barroca ou neoclássica (v. História da Arte I).

Alguns autores afirmam que vivemos na pós-modernidade (termo bastante amplo e, por isso, vago para dar conta das múltiplas determinidades

constitutivas da vida contemporânea), cujas manifestações artístico-culturais são de natureza acentuadamente fragmentada. Para buscar seu melhor entendimento, talvez, encontremos esboços explicativos na arte e na cultura da primeira metade dos anos 1800.

Este é um dos objetivos do presente livro, subsidiado por um permanente empenho crítico-reflexivo sobre esta arte que nos é contemporânea e, em cujas formas, se inscreve o ritmo nervoso e veloz de um mundo que nunca mais foi o mesmo, desde as grandes transformações trazidas pelo dinamismo dos choques, conforme nos lembra Walter Benjamin, tomando a Paris do século XIX como paradigma da moderna sociedade urbano-industrial, cujas ressonâncias nos submetem, hodiernamente, a novos modos de percepção e expressão em todas as esferas de nossas existências.

O Autor

A era das grandes inflexões e o anúncio das rupturas

Objetivos

- Esta unidade tem com objetivo analisar o momento em que as artes ocidentais passaram a sofrer grandes transformações em seus principais cânones e princípios definidores de sua natureza, formas e finalidades, a começar pelo Romantismo, movimento artístico que procurou romper com o racionalismo presente na forma e no conteúdo do estilo imediatamente anterior ao seu surgimento – o Neoclassicismo.

O *Sturm und Drang* e as condições sociohistóricas e culturais do Romantismo

O século XIX é caracterizado como uma época de grandes agitações socioeconômicas, políticas e culturais, graças às grandes mudanças advindas das Revoluções Industrial e Francesa, tornando o fazer artístico ainda mais complexo. Assim, podemos identificar, no decorrer desse século, vários movimentos que produziram obras de arte inspiradas em diferentes tendências e concepções, compreendendo escolas e estilos bastante distintos tais como o Romantismo, o Realismo, o Impressionismo, o Pós-Impressionismo, o Simbolismo e o Decadentismo.

Começemos pelo Romantismo, responsável por anunciar rupturas em relação aos velhos cânones da estética da tradição como a mimesis artística, o belo ideal, a subordinação do fazer artístico aos ditames da razão, dentre outros. O termo Romantismo, usado para designar um estilo artístico e uma estética do pensamento ocidental, guarda muitas imprecisões.

Alguns ideais do movimento romântico já se manifestam no auge do racionalismo da *Aufklärung* (Iluminismo) alemã. O poeta/filósofo Friedrich Schiller (1759-1805), p.ex., ao contrário do que preconizava a estética de natureza autotética e desinteressada de linhagem kantiana, propõe à arte tarefas com vocação ética e política, como faz em *A educação estética do homem*, obra que reúne cartas escritas entre 1791/93, onde defende a necessidade da precedência do homem estético ao homem ético. Nessa obra ele brada *menos luz, mais calor*, consigna que parece adensar justamente o cotejo dessas duas épocas.

O movimento pré-romântico do *Sturm und Drang* irrompe na Alemanha por volta de 1770 (ano de nascimento do filósofo Hegel e do compositor Beethoven), portanto, em pleno vigor do ideal iluminista, do Neoclassicismo e do apogeu do sistema musical tonal. Com a adesão de personalidades do mundo da cultura, como Schiller, Johann G. von Herder (1744-1803) e Johann W. von Goethe (1749-1832), o movimento ganhou fôlego se apresentando como uma espécie de Romantismo *avant la lettre*. Alguns eventos culturais ocorridos na Alemanha da época sevem de referência para indicar alguns de seus traços mais relevantes.



Grupo escultórico de Goethe e Schiller em Weimar

O livro *Sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, que comovera intensamente o leitor alemão, sobretudo, os mais jovens, provocando, segundo consta, muitos suicídios entre eles, já se apresenta como uma obra romântica. O mesmo poder-se-ia dizer da obra *Os bandidos*, também conhecida como *Os bandoleiros*, peça do jovem de Schiller, estreado em 1782.

Mas esses mesmos autores “românticos”, para embaralhar mais ainda as nossas classificações, afastam-se posteriormente de seus traços para adotar a estética classicista da Grécia antiga. A geração do *Sturm und Drang* é também conhecida como a geração do “Classicismo de Weimar”, referência à cidade onde Goethe, Schiller e Herder passam a residir na mesma época (onde os três, inclusive, iriam falecer), irmanados pela admiração dedicada à arte e cultura gregas, considerada por Goethe como expressão da “perfeição inacessível” da beleza ideal e eterna. Mas a Grécia desse “Romantismo classicista”, não é a mesma dos cânones preconizados, por exemplo, pelos mestres Winckelmann e Lessing, os grandes defensores do ideal clássico da arte grega, analisados no capítulo dedicado ao período neoclassicista anterior (*História da Arte I*) (v. JIMENEZ, 1999, p.152).

Portanto, ao termo Romantismo subjazem imprecisões tanto de ordem temporal quanto conceitual, um termo difícil de definir. “Friedrich von Schlegel exige duas mil páginas para tentar a operação. É uma forma como uma outra qualquer de dizer que é impossível” (JIMENEZ, op.cit. p. 150).

Um importante autor que aporta mais água para o moinho das indefinições é o enciclopedista Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), que, a despeito de ser um pensador pleno do século XVIII, portanto, do pleno século do Iluminismo, navegou no contra fluxo das Luzes, ao defender a idéia do bom selvagem, aquele ser ainda não corrompido pela racionalidade civilizatória, ideal apropriado pelo Romantismo do séc. XIX, bem como fortalecer a concepção de uma linguagem unitária nos primórdios da civilização, conforme defende no *Ensaio sobre a origem das línguas*. Para fundamentar sua noção de música como linguagem dos sentimentos, Rousseau desenvolve uma teoria sobre a gênese da linguagem falada no seu *Ensaio*. Conforme escrevemos na *História da Arte I*

“para ele [Rousseau], teria existido no passado mítico das sociedades, uma unidade entre fala e música. Essa indissolubilidade permitia ao homem em estado natural, expressar suas paixões de modo pleno. A civilização teria rompido tal unidade. As línguas, *ab origine*, eram acentuadas musicalmente e, por um perverso efeito da civilização, ficaram desprovidas daquela melodicidade original, tornando-se aptas apenas para expressar uma linguagem racional” (MIRANDA, 2010, p.23).

Através do canto, a música recupera sua natureza original. Rousseau valoriza a melodia, a linguagem natural das emoções por imitar as paixões, ainda que de forma indireta: as imita por força daquela afinidade eletiva original com a linguagem, com a forma que expressam nossos sentimentos.

Walter Zanini, outro autor atento às imprecisões do período, ao se deter sobre a efervescência característica do Romantismo e as dificuldades para defini-lo, afirma ser mais fácil detectar o fenômeno do que explicá-lo.

“... não será jamais possível circunscrever com exatidão esse ciclo cultural, afirmado inicialmente na literatura. A grande exposição sobre as artes plásticas da era romântica, promovida há anos na Inglaterra, tomou como referência cronológica o período de 1780 a 1848. São muitos, contudo, os historiadores da matéria que alongam sua duração, recuando a 1750/60. Não lhes falta razão para isso. É comum a premissa das noções subdivisórias, como a trilogia formada pelo Pré-Romantismo, Romantismo e Pós-Romantismo. Por estas proposições, a época romântica propriamente dita limitar-se-ia aos anos entre c.1829-50, mas uma tal redução serve apenas a salientar sua etapa de maior agudez (ZANINI, 2008, p. 186).

Como se percebe, o autor mostra-se bastante prudente para qualquer tipo de delimitação mais categórica. Ao mencionar Goethe, Herder e Schiller, ou Rousseau, como fizemos acima, foi para referendar as hesitações que se apresentam quando o tema é o Romantismo. Se existiu em parte do séc. XVIII (em pleno Classicismo iluminista), um período pré-romântico, existiu igualmente um período do Romantismo tardio no séc. XIX (quando o realismo/naturalismo já lhe reage) representado, p.ex., pela obra musical de Richard Wagner.

Portanto, na moldura dessas duas épocas (o Pré-Romantismo e o Romantismo tardio), é possível detectarmos intenções, obras, autores, traços e estéticas comuns capazes de agrupar um tipo de estilo que ficou caracterizado como Romantismo. De um modo geral, a rebelião romântica se caracteriza pelo seu anti-racionalismo, englobando num grande conjunto, a crítica da cultura ocidental – seus valores morais, sociais, políticos e estéticos. Os românticos implodem a dicotomia racionalista: razão *versus* sensibilidade.

Na fase pré-romântica, chama-nos a atenção, o interesse de Herder pela expressão arcaica que reside na poesia visceralmente ligada aos sentimentos populares, além dos elementos originalmente musicais dessa linguagem poética. Crítico do enciclopedismo francês e do Iluminismo alemão, Herder postava-se contrário à idéia de uma razão gestora de toda intuição, fruto da dicotomia razão/sensibilidade. Reconhece na música, “arte da humanidade”, o vértice das possibilidades estéticas humanas: poética e musicalidade brotam da mesma fonte, seguindo unidas indissolivelmente.

Tal como Rousseau, também para Herder o canto primordial, onde música e poesia são a mesma coisa, é a linguagem própria do homem. Reconduzi-las ao seu caráter original, significava o redescobrimiento da raiz comum de um povo. A valorização romântica do primitivo e do irracional via na memória popular o arquivo vivo de um passado idealizado. O ímpeto romântico faz com que os artistas se voltassem de preferência, “para o passado de suas respectivas nações, privilegiando assuntos que dissessem respeito a elas” (SUPINIC, 1997, p.661).

No interior do código musical do Romantismo, a consciência política de países forjados nas guerras anti-napoleônicas, ganha relevo para estimular a pesquisa de temas nacionais, estabelecendo certo sinal de igualdade entre romantismo e nacionalismo. No momento em que se forja o sentimento de nacionalidade, a partir da constituição dos estados modernos, vários países se vêem frente à questão da unidade espiritual, como expressão de sua identidade nacional. Postula-se, então, “um substrato cultural e uma ‘alma’ que dê vida à nova unidade política, substrato e alma que estariam no povo enquanto matriz e origem telúrica” (MARTIN-BARBERO, 1997, p.26).

Para o Romantismo, a vaga racionalista varrera os sentimentos mais espontâneos, fazendo que as elites perdessem grandes valores como coragem e entusiasmo, subsistidos no espírito do povo, por ter se mantido distante do racionalismo assepsizante das elites. “Os Românticos esperam que a afirmação da alma popular, [...], da imaginação, simplicidade e pureza populares quebre o racionalismo e o utilitarismo da Ilustração, considerada por eles causa da decadência e do caos social” (CHAUÍ, 1994, p.17).

Enfim, aquela cultura definidora de unidade nacional, encontrava-se, em estado latente e bruto, no mundo camponês, nas crenças e religiosidade, nas lendas, nas histórias infantis, na música e nas danças, mas, sobretudo, na poesia popular, “tesouro da vida”. O povo, coletividade dos “bons selvagens”, cuja vida peculiar consignada como “comunidade orgânica” tinha como modelo a vida pastoral, era o único depositário da tradição e legítimo guardião da cultura de uma nação. “Afirmando a bondade natural e a pureza sentimental do povo anônimo e orgânico, o Romantismo localiza a Cultura Popular: é guardião da tradição, i.e, do passado (CHAUÍ, op. cit. p. 20).

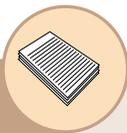
Só a sensibilidade e a intuição podiam captar o espírito do povo e não a razão. A rebelião romântica, ao valorizar a experiência do espontâneo, sem mediações racionalizantes, dignifica a alma popular como lugar da emergência de uma arte e de uma cultura, fontes primárias de inspiração até mesmo para as elites. A partir daí, o Romantismo construirá um novo imaginário: a fonte popular adquire *status*. Herder publica os *Volkslieder* (1778), conferindo autenticidade à poesia que vem do povo. As várias modalidades das práticas

culturais populares são, igualmente, valorizadas pelos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm (contos do imaginário popular) e por Ludwig Joachim von Arnim (cantos e religiosidade populares). Também a poesia desfruta de status especial para os irmãos Grimm, que valorizam, justamente, o anonimato das obras culturais populares, emprestando uma constitutividade orgânica às suas criações, por pertencer a todo o povo.

Na Alemanha, uma importante reflexão acadêmica irá aportar contribuições teóricas decisivas ao Romantismo. Para as *Ciências do Espírito*, afinadas com o ideário romântico, era possível a construção da “psicologia social” e “história” de um povo, objetivadas em sistemas culturais, arte, religião etc. Compreender tais objetivações era compreender o homem e sua cultura. Sentimentos, representações, vontade etc., tenderiam a expressar dado “estilo de pensamento” de uma época. Essas objetivações podiam ser estudadas como uma totalidade, pois refletiriam uma “concepção” específica de mundo. Assim, cada espírito da época expressaria o espírito de um povo.

Em suma, a grande contribuição romântica nos fortalece a reflexão qualificadora das práticas culturais forjadas na alma das camadas populares, atestando uma sensibilidade espontânea de suas visões de mundo e de formas de enfrentamentos da sua existência. Nessa perspectiva, o fazer cultural estaria intimamente ligado às práticas populares da tradição, grosso modo, chamado de folclore. São práticas anônimas, vivenciadas por pessoas pertencentes a uma comunidade de interesses e de sentidos, sem preocupações estéticas inovadoras, praticadas no interior de um mundo rural tradicional.

Texto complementar



“Para [os irmãos Grimm], ‘todo épico escreve-se a si mesmo’, não é feito (não é artefato) mas, como as árvores, brota e cresce por si mesmo. Por esse motivo, os Grimm designarão a poesia popular como ‘poesia natural’. Na mesma perspectiva, Românticos suecos, filandeses, russos, partem em busca da religião natural, anterior ao cristianismo romano e ao protestantismo e superior a eles. Mesmo no interior do cristianismo, um escritor como Chateaubriand dedicará uma capítulo de *Le Génie du Christianisme* às manifestações antigas, aos ritos e festivais populares, às crenças e superstições, liberado-as do peso da crítica Ilustrada. Esse retorno à religião popular explica ainda por que a Idade Média – comunitária, camponesa, pastoril, guerreira e mescla de crenças bárbaras locais e cristianismo nascente – funcionará no imaginário romântico num duplo registro, i.e, como origem perdida e como finalidade a resgatar contra o capitalismo”.

(CHAUÍ, 1994, p. 18).

As artes românticas

2.1. A pintura

Se a arquitetura foi, por excelência, a arte que melhor representou os desígnios e as intenções estéticas de determinados períodos da arte do passado, como o Românico e o Gótico do medievo, no Romantismo será a pintura a exercer essa mesma primazia. Conforme vimos, nos começos do séc. XIX, o Romantismo ganhará um grande reforço aportado pela reação anti-napoleônica, conferindo cores nacionalistas a muitas de suas realizações, sendo o espanhol Francisco José Goya y Lucientes (1746-1828), o artista mais representativo dessa tendência. No início, aliado aos franceses, sendo nomeado pintor de José Bonaparte, irmão mais velho de Napoleão e rei da Espanha (1808-1813), Goya retrata alguns generais. Mas o horror da guerra e as atrocidades acometidas pelas tropas do imperador irão lhe inspirar uma de suas obras mais notáveis: *Os fuzilamentos de 3 de maio*, onde transborda uma inventiva poderosa e ardentemente imaginativa. No quadro, podemos ver típicos traços barrocos, como a diagonalidade e o contraste do claro/escuro, procurando, com isso, dar mais dramaticidade plástica ao episódio.



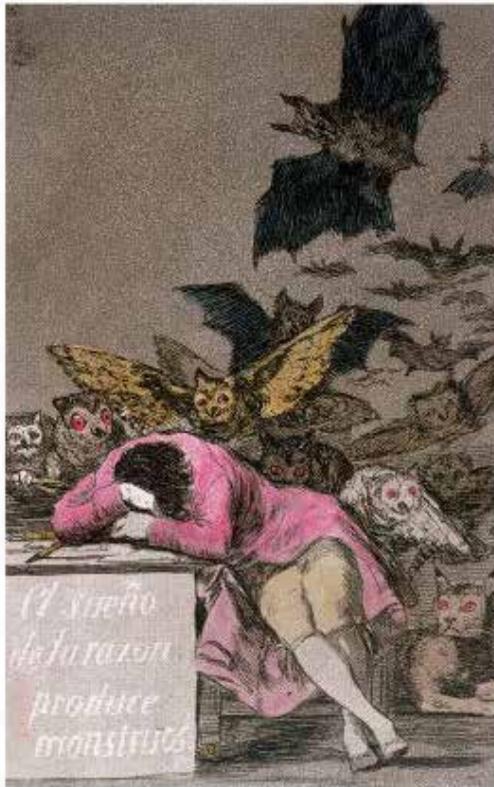
Os fuzilamentos de 3 de maio (1814-1815)

Esse quadro reporta ao episódio ocorrido na noite anterior do dia 2 de maio de 1808, quando revolucionários espanhóis enfrentam, num desassombro de coragem, os soldados e suas montarias, ferindo-os com punhais, paus e lanças. O marechal Joachim Murat, comandante da infantaria francesa, decide reprimir violentamente os revoltosos. O episódio ganha grande expressividade plástica nos traços do artista, pelo grande contraste que reflete a desigualdade das forças em conflito: de um lado os soldados uniformizados da infantaria francesa, empunhando seus fuzis; do outro, os espanhóis revoltosos, cada um deles aguardando sua vez de ser fuzilado. Nesse grupo, destaca-se a figura central do revolucionário com os braços erguidos, cujo intenso foco de luz ilumina e realça o branco de sua camisa. A intenção alegórica à crucificação é flagrante nas mãos que apresentam os estigmas. As vítimas são apresentadas em grupos de três: os que estão aguardando o fuzilamento, cobrindo o rosto aterrorizado, os que estão no momento sendo fuzilados e os corpos inertes do já assassinados. Goya não esquece a igreja representada na primeira fila das vítimas, por um frade ajoelhado que parece abençoá-las.

Finda a guerra, após a restauração da monarquia espanhola, Goya migra para a França onde cria uma obra extraordinária, cujo exuberante cromatismo e poderosa técnica plástica antecipam o impressionismo, cujo influxo é declaradamente assumido pelo pintor Oscar-Claude Monet.

Outra característica de Goya é o imaginário fantástico que cultiva com maestria, sobretudo os traços que retratam o que, para ele, representa o monstruoso da natureza humana. Esta estética é possível ser identificada em suas “pinturas negras”, conjunto imagético que revela a alma atormentada de um artista visionário, adiantado em seu tempo, anunciando, no limite, as vanguardas que virão. E o quadro que melhor experiencia formalmente esse tormento, pertencente à série Caprichos (cujo título original era *Sueños*) é *El sueño de la razón produce monstruos*.

A tela representa o artista dormindo, em meio a animais no-



O sono da razão produz monstros (Goya)

Comentário sobre o quadro *Fuzilamentos...*

“A luz concentrada sobre o homem de camisa branca, com os braços abertos e levantados, nos dá a certeza da morte iminente e já vivida pelos companheiros tombados no chão. O tratamento dado pelo artista à pintura é importante na medida em que universaliza o tema da repressão política, superando o fato particular da Espanha. Goya consegue isso acentuando o contraste entre o aspecto individualizado dos homens que vão morrer e o aspecto anônimo dos soldados que matam, representados sem rosto. O fuzilamento ocorrido em 3 de maio de 1808 é, então, apenas um pretexto para Goya expressar, de forma geral, as lutas da liberdade contra a tirania. No dizer de Lionello Venturi, ‘a pintura de Goya é um símbolo eterno da revolta popular contra a opressão’” (PROENÇA, 1989, p. 127).

turnos, dentre os quais se destaca uma coruja que lhe oferece um pincel, e, abaixo, a inscrição: *El sueño de la razón produce monstruos*. Sua intenção é transparente. A tela representa um sonho, e nele há visões de pesadelo. Mas quem, efetivamente, está sonhando? O termo *sueño* é ambíguo. Significa “sono” e “sonho”. Tal ambiguidade aparenta ser intencional. O artista parece estar pensando em *sono*. Portanto, sua tradução mais fiel seria *O sono da razão produz monstros* (v. ROUANET, 1996, p.295)

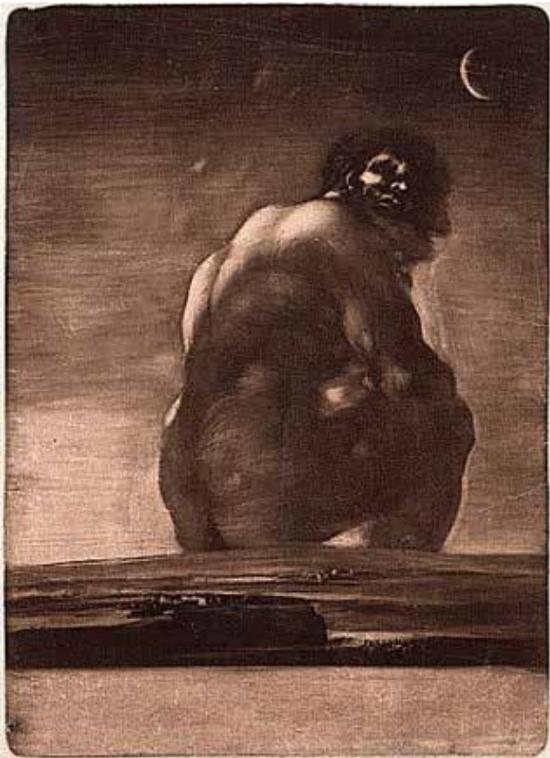
“Ou seja, quando o artista dorme, sua razão também dorme, e esse duplo sono engendra o sonho. Quem sonha é o artista. Mas podemos usar a liberdade semântica que nos é oferecida pelo castelhano e interpretar a palavra *sueño*, em seu segundo sentido, como sonho. Nesse caso, a frase significaria ‘O sonho da razão produz monstros’. Quem sonha, agora, é a razão, e o artista adormecido seria uma alegoria da razão” (Id. ib.).

O imaginário de Goya voltado para o monstruoso motivou uma lavra extraordinária de estampas feitas em água-tinta, novidade técnica variante da água-forte, onde as linhas do desenho deixam de ser fixas para permitir sua alteração mediante manchas. Tais estampas surpreendem pelo seu teor inusual afastado do tradicional, como o tema bíblico, histórico ou algo do gênero. São visões fantásticas de bruxas ou aparições espantosas vistas como expressão dos poderes da estupidez e reação à opressão e à crueldade humanas da Espanha da época, ou então figurações dos pesadelos do artista.

A estampa *O colosso* (1810-18), uma das mais fantásticas dessa lavra, representa, certamente, um dos mais alucinantes de seus sonhos. Trata-se de uma figura colossal sentado à borda do mundo.

“Podemos aferir o seu tamanho colossal pela minúscula paisagem do primeiro plano, e apreciar como ele reduziu casas e castelos a meros pontos. Podemos fazer nossa imaginação esvoaçar em torno dessa medonha aparição, a qual é desenhada com uma clareza de contornos que leva supor um estudo do natural. O monstro parece descansar numa paisagem enlazarada como um íncubo maligno” (GOMBRICH, 2008, p. 488).

Goya é um artista que vive numa crucial dobra do tempo, que sinaliza, a um só tempo, direções díspares que adensam sentidos ambivalentes, traço característico do fim do século oitocentista, como vimos, em que o mundo artístico-cultural europeu hesita entre um classicismo agônico, mas que parece apresentar algum sinal de sobrevida, e o

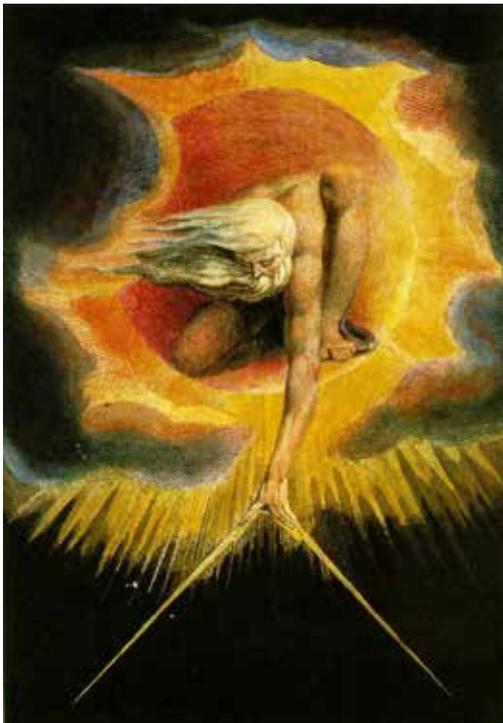


O Colosso (Goya)

Romantismo reagente aos excessos da racionalidade castradora do ímpeto e do entusiasmo da subjetividade criadora da cultura popular e dos artistas com ela afinados.

Apresentando certa afinidade temática em relação a Goya, o poeta/pintor inglês William Blake (1757-1827), mais jovem do que o espanhol, recolhido em seu próprio mundo, desdenhou a arte e os cânones oficiais da academia, voltando-se para seu interior profundamente místico, visto por alguns contemporâneos como um artista insano, por outros como um gênio das artes. Criou diversas gravuras, ora para ilustrar seus próprios poemas, ora para produções alheias, como *O livro de Jó* da Bíblia, *A divina comédia* de Dante Alighieri, bem como para diversos artistas de sua época.

Porém, um de seus trabalhos mais impressionantes, dentro da temática do imaginário maravilhoso e fantástico, é *O ancião dos dias* (1794), realizado para ilustrar seu poema *Europa, uma profecia*. Inspirado na figura divina de Michelangelo, a quem demonstrava declarada admiração, Blake compôs a imagem de Deus, sob a ótica de uma peculiar mitologia, através da figura de um ancião de vasta cabeleira e membros alongados que, curvado sobre o universo, parece medi-lo com um compasso. Sem nuançar seus contornos, Blake usa tons de cores quentes (vermelho, amarelo e laranja), para compor, no centro da ilustração, a figura divina envolta em formas circulares, donde, na parte inferior, irradiam cachos dourados, como um sol que procura iluminar a escuridão da área mais externa da composição.



O ancião dos dias (William Blake - 1794)

Assim como Goya, o pintor francês Eugene Delacroix (1799-1863), valoriza também o histórico em suas criações. Visitando Marrocos, como membro de uma missão diplomática, incumbido de registrar os usos e costumes desse país, Delacroix vivenciou uma experiência estética decisiva em sua arte. Sua visão do país leva-o a retratar uma realidade onde mistério e exotismo se misturam. Pela contemplação do quadro *A agitação de Tanger* – com o uso da luz e do colorido do céu e a luminosidade contrastando com as partes sombrias da tela, é possível perceber traços



A agitação de Tanger (Delacroix)

que antecipam o Impressionismo. Sob a ótica do teor temático, o pintor se mostra um apaixonado pelo movimento da multidão em espaços públicos, tema recorrente e de crucial importância para ditar a estética de vários movimentos do séc. XIX, conforme veremos na análise de Charles Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*.

O tema da agitação das multidões nas ruas retorna na mais famosa tela de Delacroix – *A Liberdade guiando o povo*, pintada para exaltar a Revolução de 1830, de grande valor pictórico assegurado pelo uso das cores e o contraste das luzes e sombras. Tal como em Goya em *Os fuzilamentos de 3 de maio*, o *páthos* romântico de Delacroix compõe toda a cena a partir da figura central luminosa feminina, cujo gestual de todo o corpo, empunhando na mão direita a bandeira tricolor francesa e na esquerda um mosquete encimado por uma baioneta, não deixa dúvidas quanto à determinação de conduzir o povo, que comanda com vigor, até a vitória final contra a tirania, passando por cima dos corpos já mortos. Conforme o título da tela, não se trata apenas de uma mulher, mas encarna a própria liberdade. Não se trata também apenas de uma revolta contra questões específicas dos anos 1830, mas da luta universal contra a tirania, cujo modelo mais próximo retido na memória dos franceses é a Revolução de 1789, com a tomada de Bastilha, signo maior da derrubada do poder opressor absoluto.



A Liberdade guiando o povo (Delacroix)

2.2. A pintura paisagística

A paisagem, como tema pictórico, já estava presente no séc. XVIII, mas era vista como arte menor, sobretudo, os artistas que dedicavam com mais afinco a cenas bucólicas como residências campestres, parques, jardins ou vistas pitorescas. Tal apreciação mudou em fins do século, graças ao espírito romântico de valorização da natureza. “A elevação de um gênero menor ao nível do sublime foi uma postura consciente e deliberada da pintura e da literatura” (ROSEN, 2000, p. 189). A partir de então, consagrados artistas, desfrutando maior liberdade de escolha temática para expor sua inventiva, se dedicaram a elevar esta modalidade de pintura, emprestando-lhe nova dignidade. Entre a corrente da pintura paisagística que soube aproveitar em grande intensidade a nova liberdade temática, destaca-se a escola inglesa.

Conforme vimos em *História da Arte I*, a arte da jardinagem inglesa se diferenciava do geometrismo cartesiano do jardim francês, cujo exemplo paradigmático é Versalhes. Assim como seus jardins, a pintura paisagística romântica inglesa caracteriza-se, de um lado, pela busca do naturalismo, pelo aproveitamento realista, enquanto inspiração, dos elementos da própria natureza, por outro lado, pela contínua reinvenção no uso das cores naturais causadas pela luz solar. Para alguns historiadores, tal traço nos permitiria ver nesses ingleses o anúncio, com algumas décadas de antecedência, a estética dos impressionistas franceses. Dentre os pintores ingleses destacam-se Joseph Mallord William Turner (1775-1851) e John Constable (1776-1837), ambos se dedicando à paisagem, porém demonstrando nítida inflexão dos novos tempos advindos do industrialismo, como é o caso de Turner, com a paisagem natural invadida pela máquina.



Veneza: o grande canal (Turner)

Turner é a própria expressão dos grandes movimentos de valorização plástica da natureza, mediante a pesquisa da luminosidade natural, pois um de seus principais empenhos foi a aplicação da incidência da luz sobre as cores da maneira mais espontânea possível, conferindo uma “atmosfera” natural em suas criações. Podemos flagrar tal tendência em duas de suas telas *O grande canal, Veneza* (1835) e *Chuva, vapor e velocidade* (1844). Na primeira, Turner combina a representação fiel da realidade com sua típica “atmosfera”. A composição obedece a duas ordens cromáticas bem distintas. À esquerda, são realçados os tons claros, amarelo e laranja, em estado puro, sem nenhum artifício neutralizador pelo uso do branco. Por isso, são muito mais brilhantes, inclusive seus reflexos nas águas do canal, sobretudo se postos em contraste com as partes de cores neutralizadas à direita, com toda cena encoberta pela luminosidade do branco que se destaca do fundo azul do céu do Adriático.

Em *Chuva, vapor e velocidade*, a locomotiva e a velocidade, representando o industrialismo da época, fazem ingresso na pintura de Turner, que substitui o contorno nítido de cada detalhe da composição, como faz na tela anterior, por formas, em esboço, da máquina e dos trilhos sobre os arcos de um viaduto, num todo coesionado pela névoa dourada produzida pela umidade do ar e pelo vapor da locomotiva. Sua preocupação principal são as cores brilhantes concentradas no centro da tela. O aspecto interessante da obra reside na representação do movimento veloz da máquina, um dos seus primeiros registros nas artes plásticas, querendo, com isso, expressar a tomada de consciência do artista de que a máquina invadiu a paisagem natural e começou a integrar o universo da pintura.



Chuva, vapor e velocidade (Turner)

Ao contrário de Turner, a pintura de Constable, buscando retratar a paisagem da vida cotidiana, é serena e ligada à região interiorana da Inglaterra onde o pintor nasceu e trabalhou ao lado do pai com quem aprendeu o ofício de moleiro. Já artista, estudioso dos efeitos da luz natural e preferindo trabalhar ao ar livre, procedimento que será adotado pelos futuros impressionistas, suas telas procuravam registrar as alterações da natureza tais como a névoa, a chuva fina, a luz tênue do sol, a umidade. Muitos temas recorrentes de suas pinturas, a exemplo dos moinhos de vento, barcaças com cereais, faziam parte da vida prosaica do artista quando jovem, ao lado do pai. Um exemplo bastante representativo da pintura paisagística de Constable é a tela *A carroça de feno*.



A carroça de feno (Turner)

A tela expressa todo o talento do artista no controle do espectro de cores que demonstra com fidelidade o resultado de uma arte conseguida com muito estudo e observação e do contato direto com a natureza, cujo efeito é de uma admirável vivacidade. O que mais ressalta na tela é o jogo de luz, uma das obsessões do artista que a considerava o elemento da natureza fundamental para a pintura paisagística: a luminosidade vinda do céu é replicada pelo brilho refletido nas águas do riacho, emprestando mais claridade luminosa a toda composição e maior serenidade à paisagem.

2.3. Escultura e arquitetura

Ao contrário da pintura mais afeita à originalidade e à pulsão livre do espírito romântico, a arquitetura e a escultura parecem ter encontrado sérios obstáculos ao desenvolvimento de uma arte mais característica similar àquele espírito e tempe-

ramento. Se pintores, como Turner, souberam compatibilizar a máquina na cena paisagística, de forma orgânica e equilibrada, como representação de um fenômeno dos novos tempos, sem trair o imaginário do belo, com toda a pujança sublime, os arquitetos sobretudo não souberam fazer uso do material “pesado” advindo do processamento e do maquinismo dos engenhos mecânicos da época.

Zanini atenta para a defasagem da arquitetura “em relação à dinâmica cultural da época ... [pois durante anos] o arquiteto desprezará os materiais e processos técnicos da Revolução Industrial, aferrando-se à cultura dos estilos pré-existent” (op.cit.,p. 189). Cita, a seguir o teórico e historiador suíço Sigfried Giedion. “Até que não se adapte à nova realidade ambiental e não reconheça as possibilidades arquitetônicas existente nos modernos métodos de construção, nenhuma tradição relevante para a época poderá desenvolver-se” (apud ZANINI, id., ib.).

Na verdade, como era de se esperar, o acelerado crescimento das grandes cidades postulou mais edificações. Suas áreas rurais foram transformadas em gigantescos carteiros de obra. Assim, a quantidade de construções para atender a essa demanda tanto para fins públicos (museus, fóruns, teatros, estações, ministérios, prédios administrativos), como para fins privados, como residências, fábricas, hotéis, não foi suficiente para definir um estilo próprio para o período, e o ecletismo acabou sendo a saída, por ser capaz de apresentar modelos de qualquer estilo do passado para ser reaproveitado no presente, resultando quase sempre em choques no uso de espaços originalmente pensados para funções bem distintas das exigidas por edificações da sociedade urbano-industrial. Dessa forma, os arquitetos ficaram a meio caminho, ora do gótico, ora do neoclassicismo, podendo ainda edificar no estilo renascentista, moçárabe, oriental, dentre outros,



Palácio de Westminster

Fiquemos com dois exemplos paradigmáticos. O primeiro vem da Inglaterra, materializado na construção do Palácio de Westminster, iniciada em 1840, destinado ao Parlamento bicameral britânico.

Sua história traz elementos para se avaliar as dificuldades enfrentadas pelos arquitetos da época. Após o incêndio da velha Câmara, em 1834, imortalizado numa das telas de Turner (*O incêndio das casas dos lordes e dos comuns*), depois de longo debate público sobre os vários estilos propostos e rejeitar qualquer desenho neoclássico que conotasse ideais revolucionários ou republicanos, como o Capitólio americano, a Comissão Real acabou por escolher o projeto barroco de Charles Barry (1795-1860), por conter valores conservadores. Conforme afirma Gombrich, as liberdades civis inglesas descansavam sobre fundamentos do medievo, e que o lógico seria erguer a sede da liberdade inglesa em estilo gótico (cf. op.cit. p. 500). Por ser um especialista em estilo renascentista, Barry teve que aceitar a assessoria de Augustus Welby Pugin (1812-1852), um artista versado em detalhes góticos. A grosso modo, as tarefas de construção ficaram assim divididas: Barry ficou responsável pelo estilo formal do prédio, sua estrutura e o ordenamento do edifício, enquanto que Pugin se encarregou da decoração da fachada externa e do interior.

O outro exemplo nos vem da França com a construção de *L'Opera* de Paris, que, mesmo sendo realizada na 2ª metade do séc. XIX (1861-74), a concepção de autoria de Charles Garnier (1825-98), representa o ecletismo da arquitetura característica da fase anterior, apogeu do pensamento e estética romântica na filosofia, literatura, pintura e música.

Sua idealização se deu no contexto da grande reforma urbana de Paris, comandada pelo prefeito Georges-Eugène Haussmann, durante o 2º Império de Napoleão III, caracterizado por um poder ditatorial, por ter marginalizado o poder legislativo e as forças de oposição. Durante esse período Paris foi centro de exposições mundiais, de diversos Salões de pintura, para onde convergiam a divulgação do progresso cultural e industrial de várias regiões do mundo. Para a construção do *L'Opera*, Haussmann recebeu, em 1859, a autorização de promover a limpeza de 12.000 m² de terreno. O projeto sofreu várias interrupções e numerosos incidentes devido a problemas de diversas ordens: a guerra franco-prussiana, a queda do Segundo Império, a Comuna de Paris, além do grave problema do próprio terreno, extremamente pantanoso, exigindo contínuos e longos bombeamentos da água subterrânea, antes das fundações serem lançadas.



L'Opera de Paris (foto de 1900)

Seu exterior expressa formas em estilo renascentista e neobarroco. A despeito do ecletismo desmesurado de sua decoração feita em mármore, bronze, estuque dourado, candelabros, lustres e pinturas, o conjunto arquitetônico consegue conciliar a grandiosidade da construção com a concepção moderna de uso do espaço.

“A ornamentação era porém considerada necessária, pois somente ela fazia da construção uma ‘obra de arte’. Este desenvolvimento da arquitetura oficial do segundo império francês tornou-se modelo para a última fase da Inglaterra vitoriana, para a Alemanha guilhermina, para a representação do novo estado italiano após 1871, para a América do Norte e do Sul” (BAUMGART, 2007, p.292).

Uma das influências mais patentes do *L’Opera* de Paris, encontramos no projeto do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cópia em escala reduzida do modelo francês, inaugurado em 1909, igualmente idealizado pela grande reforma urbana sofrida pela então capital federal, na gestão do prefeito Pereira Passos, engenheiro que conhecera pessoalmente as reformas de Hausmann e que aqui levou, a ferro e fogo, seu projeto de renovação urbana iniciada em 1904, que passou a ser conhecida como *operação bota-abaixo*.

A situação da arte escultórica, não encontrando meios mais originais de expressão, pouco diferiu do quadro arquitetônico acima analisado, salvo o caso singular de Eugène Rodin, cuja obra provoca grandes polêmicas ao se tentar enquadrá-lo em alguns dos estilos do séc. XIX, inclusive entre os românticos, conforme será visto mais adiante.

A tridimensionalidade sólida da obra escultórica parece que provocou certo desconforto em relação ao espírito e temperamento românticos dos artistas da época, cujos ímpetos de suas subjetividades criadoras pareciam encontrar melhor expressão em pequenas obras e esboços que, raramente, chegavam a termo em monumentos concluídos, ou então tomar o caminho de volta rumo ao estilo barroco de cunho visivelmente teatral.

Importa aqui frisar o papel exercido na época pelas academias de arte, cuja influência parece ter sido mais forte entre os escultores, ao ditar normas, no limite, invioláveis, solidificando um formalismo totalmente avesso a qualquer manifestação do *páthos* característico dos pintores românticos. No entanto, surgiram algumas exceções. Tomemos como caso exemplar *La Marseillaise* (1833-36) do escultor François Rude (1784-1855).



La Marseillaise (François Rude)

Esse conjunto escultórico foi criado para o Arco do Triunfo da *Étoile* parisiense. O enorme relevo possui cerca de 13 por 8 metros, representando a insurreição popular de 1792 que radicaliza o ideário da Revolução de 1789, inclusive com a destituição de Luís XVI e a proclamação da República. A estética do monumento preferiu a simbologia clássica misturada com o imaginário antigo-medieval no lugar de traços mais realistas, mediante a figuração de guerreiros romano-gauleses conduzidos ao triunfo encimados por uma figura feminina encarnando a França. Diz-nos Baumgart que essa dupla referência – Roma e a França antiga representada por gauleses – “pretende afirmar que somente a França revolucionária entrou na posse da herança de Roma na Europa. Idéias patriótico-históricas servem à simbolização de um acontecimento político do passado recente” (op.cit., p.299)

2.4. A música

Um dos maiores índices de mudança dos cânones da tradição, iremos encontrar na grande alteração da estética musical que começa a ocorrer no apagar das Luzes. Como homem da Ilustração, Kant colocara a música como tributária de sensações vindas de um único sentido, as belas sensações auditivas, vendo na sua mudez à razão, uma incapacidade essencial, ao contrário de

outras artes como a pintura e a poesia, que nos proporcionam “equivalentes intuitivos de verdades morais, religiosas, ou metafísicas. Parecia-lhe, pois, a beleza dos sons como a mais pobre e a mais insuficiente do universo artístico” (NUNES, 1998, p.75).

Sem força conceitual, resta-lhe o posto de uma arte cortesã e frívola, deslizando-se do coro das igrejas para a intimidade dos círculos mundanos. O músico era um protegido pelo mecenato, com o encargo de criar para determinadas funções, como levar o fiel à concentração religiosa, animar um ambiente festivo em banquetes ou casamentos ou criar um clima de agradável indolência quando necessário. Daí os filósofos de extração racionalista não concederem importância, sobretudo à música instrumental, vista como jogo de sensações agradáveis ou como arabesco abstrato, muda à razão e sem conteúdo intelectual, moral ou educativo só tinha poder sobre os nossos sentidos. Em suma, uma arte assemântica.

No séc. XIX, as coisas começam a mudar. O criticado pressuposto da assemânticidade da música, não é refutado pelo Romantismo que o considera com olhos distintos, ao fazer dessa “fraqueza”, sua maior virtude. Como vimos, os românticos implodem a dicotomia da tradição racionalista: razão versus sensibilidade. A musicalidade da língua primordial não é só sentimento ou imediatividade da emoção *versus* reflexividade da razão: a língua original é, a um só tempo, razão e sentimento, reflexão e imediatividade, em estado rude e seminal; é criação, onde todas as faculdades humanas, anterior a toda distinção abstrata, estão reunidas. A música instrumental pura está mais próxima desse ideal.

A música é tão mais significativa quanto mais livre da fala. A indeterminação censurada na música instrumental agora é atribuída à linguagem verbal. A linguagem musical (eis a grande contribuição romântica) pertence a outra ordem e se julga com normas distintas: na música se oculta a expressão mais autêntica e original do homem. Onde a linguagem se mostra impotente, a música capta o real num nível bem mais profundo.

A aspiração à união de todas as artes, como pretende o *Drama* de Richard Wagner, com sua *arte total*, sem dúvidas, se inspira no conceito de alguns enciclopedistas sobre a origem comum da música e da poesia. A concepção romântica da música, i.e, a aspiração à união e convergência de todas as artes sob sua égide, recebeu certamente influxos rousseauianos sobre a origem comum da música e da poesia.

A autonomização da música instrumental, no curso do séc. XIX, concedeu-lhe um prestígio extraordinário, assombrando a vida cultural europeia. O estatuto romântico investe-lhe de um valor inestimável, tornando-a a arte de maior prestígio. Paradigma estético por excelência, ela é invejada por pintores e poetas, por ser capaz de trabalhar suas formas e linguagem, sem precisar de referência direta à realidade exterior.

Na observação desse longo processo de tensões, avanços e recuos, a tradicional fraqueza assemântica da música tornara-se, para a geração dos irmãos Schlegel da Revista *Athenäum*, uma virtude. A música, ao contrário da fala, não nos permite emitir enunciados concretos e, como representação do sentimento, só o faz de modo vago e ambíguo. A música, como linguagem imperfeita, não comunica emoções. O que ela faz é excitá-las, falando direto aos nossos nervos, ultrapassando todas as convenções. Seu sentido “não estaria baseado em um sistema arbitrário como o da linguagem, onde as palavras são o que são simplesmente porque o dicionário e a cultura, que elas representam, assim o afirmam. [Seu papel] era algo mais físico, [...]animal”. (ROSEN, idem, p.198).

Em Arthur Schopenhauer encontramos o elaborador por excelência da estética musical romântica, ao apresentar a mais acabada sistematização filosófica da música segundo os ideais do movimento. A grande polêmica entre semanticidade e assemantividade é resolvida pela anulação da oposição das duas instâncias - representante e representado, i. e., pela sua plena identificação. Não a existindo, não há porque indagá-la da sua possibilidade. Para ele, o conceito **dis** o mundo e a música **é** o mundo. Nasce daí, a questão fundamental da sua estética, i.e., a relação entre a música e o mundo, e, em definitivo, a relação entre música e sentimentos. Nesses termos, Schopenhauer partilha da visão da inefabilidade da música, tema recorrente que sempre retorna com mais vigor. Só podemos falar da música por metáforas, visto que ela constitui-se como uma linguagem absoluta e intraduzível. Daí somente ela, enquanto linguagem inefável, ser capaz de significar as dimensões inefáveis do mundo. Para ele, a música é a fonte suprema do conhecimento, revelando o sentido *a priori* das coisas, antes mesmo delas serem significadas pela linguagem comum. O conteúdo de verdade da música está no fato dela não ser *representação* e sim *expressão*.

Importa observar a radicalidade da inflexão dada pelo autor. Como dedução lógica do primado da música sobre o conceitual e no contrafluxo dos racionalistas, sua música predileta é a instrumental, por se apresentar essencialmente pura, isenta de qualquer mescla, limpa de conceitos que obscurecem sua nitidez e a cercam de outras formas de expressão que não lhe são próprias. Ele não nega a possibilidade da união entre música e poesia, por se tratar de expressões muito diferentes da mesma essência íntima do mundo. Mas a música deve manter intacta sua dignidade e sua função; daí condenar todo propósito imitativo. Tais princípios são partilhados por vários românticos.

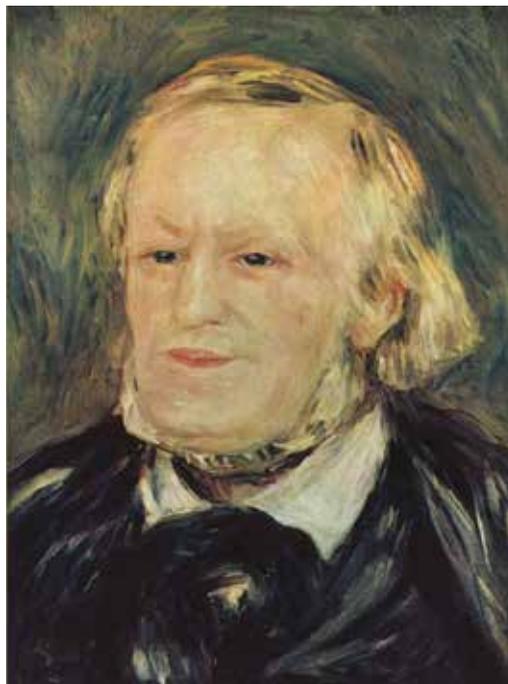
A escuta romântica implica uma particular condição de arrebatamento, quase um arroubo místico, fora de qualquer esquema lógico ou pré-julgamento formal, visto que a música é uma convocação direta ao

Athenäum

Revista de curta existência (1798-1800), fundada pelos irmãos Friedrich (1772-1829) e August Wilhelm von Schlegel (1767-1845,) e Ludwig Tieck (1773-1853), grande importância para a difusão do ideário proto-romântico alemão, onde, além dos seus fundadores, escreveram diversos artistas e escritores, como Goethe, Novalis, Herder dentre outros.

coração. O poder dionisíaco da música potencializa nossas faculdades vitais, pondo-nos em estado de embriaguez. Berlioz, que extravasou sua exuberante personalidade em numerosos ensaios críticos, diz: “ao escutar certos trechos de música, minhas forças vitais parecem multiplicar: sinto um prazer delicioso, mas o raciocínio não tem nele papel nenhum” (*apud* FUBINI, 1971, nota 54/114).

O horizonte onde se move a estética wagneriana é o mesmo conceito romântico da arte como expressão, junto à convergência com as demais artes, para o logro de sua mais completa tradução. Porém, o desejo da arte total, i.e, de unificar todas as artes sob a égide da música não é novo. A estética wagneriana ambiciona a integração orgânica de todas as artes *sub specie musicae*, o ideal da *Arte Total*. O *Drama* wagneriano não é um gênero musical nem literário. Arte-síntese na sua unidade é a própria arte. Seria o termo bem sucedido dessa aspiração. Como Schopenhauer, também Richard Wagner (1813-83) aceita a música como “a linguagem imediata do coração”, porém infletindo sua orientação. Como a música pura não pode expressar a individualidade ou um conteúdo determinado e claro, e a linguagem instrumental não pode dar sensações, a não ser gerais, o *Drama* wagneriano pretende pôr termo a todas essas insuficiências, dando fim à alienação da música pura em si mesma, reintegrando-a, numa só arte, ao sentido do conceito. Para Wagner, toda a história da música não é mais do que a história das tentativas mal sucedidas de resolver esse dilema.



Richard Wagner (Retrato de Renoir – 1882)

Wagner pretende justamente recuperar aquela autêntica unidade original da linguagem. A auto-suficiência vigente da música lhe impõe um limite: “em seu orgulho, a música havia se transformado em sua antítese; do fato que concerne ao coração, havia se transformado em fato que concerne à inteligência”. Para superar essa impotência expressiva, a poesia deverá recorrer “ao órgão primitivo do sentimento íntimo da alma, a língua dos sons”, i.e., “à expressão redentora da música”, pois ela representa o único meio de redimir a linguagem das insuficiências históricas que vive, uma vez privada de seu conteúdo lírico-sentimental. “*A língua dos sons é princípio e fim da língua das palavras*”. A solução está no retorno ao estado original onde poeta e músico “são uma só e mesma coisa, porque cada um sabe e sente o que o outro sabe e sente: agora formam os dois o homem artístico completo” (citações retiradas de *Obra de Arte do Futuro*, de Wagner, apud FUBINI, op.cit. p. 128 e 129). Wagner, quando está prestes a concluir o livro *Ópera e Drama*, escreve: “[...] a linguagem dos sons como pura emancipação do sentimento expressa precisamente o que a linguagem das palavras não pode expressar; logo, considerado sob nosso ponto de vista intelectual, humano, expressa simplesmente o *inexpressável*” (apud FUBINI, op. cit. p. 130).

Como se sabe, a estética romântica coroará todo aquele longo e tortuoso itinerário dos constantes embates entre a inefabilidade da linguagem musical e a linguagem explicitamente semântica da poesia. A posição iluminista fica totalmente intervertida: a música é tão mais significativa quanto mais livre e afastada da linguagem verbal. A indeterminação sempre reprovada na música instrumental, agora somente existe do ponto de vista da linguagem das palavras. Isto porque a linguagem da música – eis a grande contribuição dos românticos – pertence a outra ordem e se julga com normas bem distintas: nesta linguagem, se oculta a expressão mais pura e original do homem.

Encontramo-nos uma vez mais no epicentro da visão romântica da música, a única capaz de dar conta de uma realidade inefável, de desvelar os mistérios dos afetos humanos, por ser ela mesma constituída de inefabilidade, de sua linguagem expressar os “excessos próprios de sentidos” da existência humana.

Wagner será igualmente um autor fundamental do romantismo tardio, ao revolucionar a estética musical do sistema tonal, pelo anúncio da dissolução do tonalismo, presente na abertura da ópera *Tristão e Isolda* (1857-59). Ao contrário das melodias e harmonias tonais que se utilizam de uma linguagem musical carregada de sentidos que apontam para uma narrativa evolutiva, com princípio, meio e fim, a densa espessura da música wagneriana traz ao ouvinte formas simultâneas e contraditórias de perceber e vivenciar o tempo, como no caso do famoso acorde de *Tristão e Isolda*, onde coabitam a consonância do tonal e a dissonância do trítone, sem sua imediata resolução.

Sequência cromática ou cromatismo

Sequência melódica em que o discurso musical sobe ou desce em intervalos de semitons, desfazendo, assim, qualquer possibilidade de ordenar a escala, como ocorria, p.ex., com a escala diatônica tonal, cuja sequência, tomando como modelo o tom fundamental em dó maior, possui a seguinte progressão intervalar: dó-ré, ré-mi (2 intervalos de um tom; mi-fá (1 semitom); fá-sol, sol-lá, lá-si (3 intervalos de um tom); si-dó (1 semitom) fechando a oitava.

Por indicação do próprio compositor, o início da ópera deve ser *lento e langoroso*. Já no prelúdio, a críspação melódico-harmônica é exacerbada, pela exasperação da tensão adiada por mais de dois minutos, onde pequenas *sequências cromáticas** ascendentes provocam o encontro de notas que irão constituir o trítone sem objetivo de repouso resolutivo imediato.



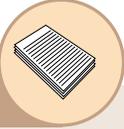
Tristão e Isolda na concepção de Herbert Draper (1863-1920)

O famoso acorde será retomado em vários momentos da ópera, ora de forma isolada, ora de forma simultânea, com outros trechos melódico-harmônicos inteiramente escritos na linguagem tonal. Assim alternam-se, de forma ambivalente, tempos com princípio, meio e fim (nexo causal tonal) e fluxos de tempo inconclusos (momentos cromáticos sem resolução). O acorde, que tanto fascinou Nietzsche, gerou na época muitas controvérsias, visto que “músicos e teóricos não estavam seguros de como classificar o acorde em um sistema tonal” (ROSEN, 2000, p. 633).

Além desses procedimentos melódico-harmônicos de tensão adiada, o autor indica outros: intensas pausas de silêncio, acréscimos de instrumentos de diferentes timbres para interpretar a mesma sequência melódica, passagens para regiões do registro mais agudo. Tudo isso ajuda no tensionamento do acorde, cuja sonoridade recebe ainda níveis com intensidade maior, constituindo assim o clímax da tensão, até o momento de encontro de sua resolução tonal. O uso intensivo do cromatismo chega ao limiar da dissolução do tonalismo. Trechos cromáticos já haviam sido utilizados por outros compositores, mas, até então, nenhum havia feito com a sua vigorosa intenção dramático-expressiva à maneira wagneriana. Segundo Jacques Chailley “o cromatismo do *Tristão* [...] representa técnica e espiritualmente, o apogeu da tensão [grifos no original]” (apud NATTIEZ, 1984, p. 247).

Como vimos, Wagner apenas anuncia a dissolução do código tonal, mas sua efetivação só foi possível no ambiente das vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX, tendo sua expressão máxima na figura de Arnold Schönberg, membro da “Segunda Escola de Viena”, ao criar o sistema dodecafônico a ser visto adiante.

Texto complementar



Sobre Goya

“A coruja tirânica que quer impor sua vontade ao artista é a razão narcísica do hiper-racionalismo. Os morcegos são as larvas e os fantasmas do irracionalismo. Dois animais deficitários, truncados. O morcego tem uma audição aguda, mas é cego. A coruja enxerga de noite, mas não de dia. Falta um terceiro animal na zoologia de Goya, mais completo. Não, não falta. Ele está no canto direito, enorme, olhando fixamente o espectador. É um gato. O gato ouve tudo e tem uma visão diurna e noturna. Sabe dormir e sabe estar acordado. E sabe relacionar-se com o Outro, sem arrogância, ao contrário do seu primo selvagem, o tigre, e sem servilismo, ao contrário do seu inimigo doméstico, o cão. É a perfeita alegoria da razão dialógica, da razão que despertou do seu sonho, é atenta a todos os sons e todas as imagens, tanto do mundo de vigília como do mundo onírico, e conversa democraticamente com todas as figuras do Outro, sem insolência e sem humildade” (ROUANET, 1996. pp. 298-299).

Sobre os românticos

“É bastante diferente quando se encara a mera natureza, sem criatura viva, como simples *local de ação* de uma pintura – utilizando-a, se necessário, para colorir a representação da ação, tal como o fazem com frequência o pintor histórico e o pintor épico – e quando, de maneira exatamente inversa (tal como o pintor de paisagens) se transforma a Natureza pura na heroína da pintura, tendo as pessoas como meros figurantes [os ‘extras’ em uma produção teatral]. O primeiro método possui inúmeros exemplos em Homero, e quem poderia se igualar ao grande pintor da Natureza na verdade, individualidade e vivacidade com que nos apresenta o palco dessas pinturas dramáticas? Mas coube aos modernos [...] a tarefa de tornar essa parte da Natureza, nas paisagens e nos poemas, o objeto de sua própria representação e, assim, através desse novo ramo eles enriqueceram o domínio da arte que os antigos parecem haver limitado à humanidade e àquilo que se assemelha ao humano”.

(Friedrich Matthisson, apud ROSEN, op.cit.p 189s)

A poética da modernidade em Charles Baudelaire

A uma passante

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa,
Erguendo e sacudindo a barra do vestido;

Pernas de estátua. Era-lhe a imagem nobre e fina,
Qual bizarro basbaque, afoito, eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! Tarde demais! *nunca* talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(Tradução de Ivan Junqueira)

3.1. O tempo de Baudelaire

Existem personalidades capazes de captar os sentidos de mudança inscritos no curso da história e perceber a importância de seu tempo quando frações curtas do tempo parecem condensar anos, ao provocar profundas rupturas, liberando um magma desconstrutor/reconstrutor, para abrir novas perspectivas e inúmeras possibilidades de criação nos mais diferentes domínios da ação humana. Charles Baudelaire (1821-1867) certamente foi uma dessas

personalidades. Ele compõe a galeria de *artistas/pensadores** que passaram a surgir em determinado momento da vida cultural europeia.

Assim Baudelaire (2002) profere sua teoria sobre o belo:

“Esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja una [...]. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, [...] e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, [...] a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana” (p. 852)

Mas qual foi o tempo do poeta? Ele foi um homem pleno do séc. XIX. O poeta captou intensamente o momento em que o capitalismo pós-revolução industrial moldava a vida cidadina dos grandes aglomerados urbanos, onde multidões se esbarravam nas ruas, vitrines das galerias exibiam fetiches mercadológicos e a última moda exposta sedutoramente oferecia-se ao consumo imediato, a fotografia recém inventada estabelecia um novo olhar perceptivo. No interior da multidão desses novos lugares urbanos, constituída de homens de negócios, donas de casa, transeuntes em frenética movimentação, desempregados, encontra-se a figura do *flâneur*, nova personagem cidadina que, a um só tempo, integra e se afasta das multidões, e que tudo observa, deambulando pela cidade, com seu ritmo próprio.

3.2. A poética da modernidade: o ideal de belo

No interior dessa multidão iremos encontrar o poeta, um *flâneur* especial, que, como o instantâneo de um clique fotográfico, capta os choques originários das multidões e os transmuda em inspiração poética, como faz em *A uma passante*. O soneto adensa, de forma extraordinária, o temário-síntese da sua poética bem como princípios conceituais básicos que devem presidir a inventiva do artista moderno: o tema recorrente da multidão no “frenético alarido” da rua; a passante, da qual, mesmo de forma fugaz, a sensibilidade do poeta é capaz de sorver sua “dor majestosa”; a “imagem nobre e fina” fincada em “pernas de estátua”, suporte da eterna beleza clássica; a expressão de sentimentos opostos, da “doçura que envolve e o prazer que assassina”, que dilaceram a alma do poeta; o *instante-já*, um fugaz *aqui/agora* no arco de uma jornada completa: “que luz... e a noite após!”; a fugacidade da beleza imortalizada na “efêmera beldade” que não será mais vista “senão na eternidade”; o instantâneo foto-

Artista/pensador

Determinada personalidade do mundo das artes e da cultura que surge, a partir do período pré-romântico europeu, e que sabia aliar o fazer artístico com a reflexão crítico-filosófica, provocando fortes ressonâncias nos rumos da vida cultural subsequente. Além de Baudelaire (*O pintor da vida moderna e outros ensaios*), fazem parte dessa galeria Goethe (Escritos sobre arte), Schiller (*A educação estética do homem*), Richard Wagner (Obra de arte do futuro e Ópera e drama). Com incidência menor, encontramos em outras épocas artistas/pensadores, a exemplo do polímata humanista do Renascimento Leonardo Da Vinci (v. História da Arte I).

gráfico que, mesmo cada um tomando rumos opostos, “pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste”, tornou possível o poeta ver, amar e, ser percebido, pois “tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”

Temas como a moda e a multidão com suas personagens – o trapeiro, o vendedor de vinho, os velhos –, bem como o épico contido da vida prosaica e os costumes da época, e, o que é mais importante, sua poética derivada desses novos eventos urbanos, postulam novas posturas diante do fazer artístico: o valor da imaginação criadora, a crítica à arte mimética e o conceito de ideal relativo de belo, opondo-se ao belo ideal absoluto, constituem o *corpus* de uma nova estética tanto para o artista como para o fruidor de sua arte.

Partindo da reflexão sobre as condições da produção artística de sua época, Baudelaire conclui pela necessidade de formular uma teoria do belo que seja racional (a porção absoluta e eterna do belo) e histórica (a porção relativa do belo), rompendo, assim com a idéia clássica do belo. Em *O pintor da vida moderna*, percebe que a maioria dos artistas tendia a negar a beleza do seu presente, buscando-a no passado, fazendo com que o próprio teor da arte findasse por se comprometer em obras obscuras e vazias de sentido estético, visto que a essência do presente, como conteúdo próprio da sua arte, não era apreendida. Nota ainda que os artistas clássicos foram fiéis à sua época ao extraírem dela a beleza presente, captando a essência do seu entorno histórico. Mas eles se limitaram a representar uma beleza idealizada, sem incorporar em suas obras, a beleza existente nos fenômenos cotidianos e, nesse aspecto, o artista moderno deve diferir-se, pois os clássicos devem ser apenas fonte de estudo, para conhecer a lógica e a técnica de suas criações.

3.3. A subjetividade criadora

O que diferencia os artistas de épocas distintas e o que determina sua singularidade deve prover da cultura e dos costumes de cada época, e de como essa experiência fica impressa na sua memória. A representação do belo é uma ação mediada pela subjetividade do artista, e o conteúdo de sua arte é o resultado da realidade vivenciada e filtrada por sua memória e expressa pelo seu sentimento. Sendo a subjetividade crucial no processo de criação, isso implica necessariamente rupturas com a concepção clássica do belo.

No texto *Salão de 1846*, afirma que “como são sempre o belo expresso pelo sentimento, a paixão e o devaneio de cada um, ou seja, a variedade na unidade, ou as diversas faces do absoluto” (p.674), assim a beleza se manifesta de múltiplas formas. Portanto, ele deixa clara a impossibilidade de se compreender o belo dentro de uma concepção acadêmica, enquanto único e absoluto, rompendo, com isso, com uma tradição que perdurou desde a antiguidade clássica até sua época, em meados do

séc. XIX. Vivendo num tempo em que as academias possuíam um peso canônico no direcionamento da criação das artes, Baudelaire tece severas críticas aos “mestres-mandarim” da arte que prescrevem as normas a serem seguidas pelo aluno-artista, como se eles fossem os únicos depositários do saber verdadeiro sobre as artes.

Ainda profundamente vinculados à tradição clássica e insensíveis às profundas modificações pela qual transita a sociedade urbano-industrial, apresentam uma ameaça à própria arte. Esses “mestres-mandarim”, a quem os artistas fazem juramentos, ameaçam liquidar a arte. A única lei que o artista deve seguir é seu próprio sentimento do mundo. A liberdade torna-se a condição indispensável para a produção artística e a representação do belo. Os critérios a serem definidos para a criação só podem provir unicamente do próprio artista.

No texto *Exposição Universal de 1855* critica um desses mestres das academias, “modernos-professores-jurados de estética”.

“O insensato doutrinário do belo sem dúvida diria disparates; aprisionado na deslumbrante fortaleza de seu sistema blasfemaria contra a vida e natureza, e seu fanatismo grego, italiano ou parisiense o convenceria a proibir esse povo insolente de fruir, sonhar ou pensar através de procedimentos que não os seus” (p. 772/773)

Mais adiante, afirma que: “O artista depende apenas de si mesmo. Ele promete aos séculos vindouros somente suas próprias obras. Ele só responde por si próprio. Morre sem filho. *Foi seu rei, seu sacerdote e seu Deus*” (p. 776).

A questão da liberdade do artista vincula-se intimamente à faculdade de imaginação, crucial para a produção da obra de arte, por ser superior a todas as demais que devem se colocar a seu serviço. A imaginação é considerada a rainha das faculdades e não se confunde com fantasia. É uma faculdade que analisa e sintetiza os fenômenos que serão expressos esteticamente. Por melhor que seja a técnica utilizada, se o artista for desprovido de imaginação produzirá certamente obras medíocres. A imaginação decompõe toda a criação e dá um novo ordenamento e configuração aos fragmentos, resignificando-os.

Dotado de um olhar perceptivo aguçado, o artista parte de outra perspectiva, que retira do real fragmentado, o sentido que já lhe fora designado a fim de dar uma nova significação, ou seja, forma um novo sentido, ou, como quer Baudelaire, “produz a sensação do novo”. Ele enfatiza o étimo comum *ars* ao termo arte e ao verbo *articular*, enquanto junção das partes: o artista é o agente capaz de juntar as partes na refiguração de um todo que ele dota de sentido estético.

O entretencimento entre liberdade e imaginação deve-se à própria exigência da arte, posto que, sem imaginação não há criação e, por sua vez, a criação que segue os parâmetros da imaginação requer que o artista não dependa de normas pré-estabelecidas de uma estética canônica.

3.4. Ruptura com a mimesis

A faculdade da imaginação como condição para se produzir arte verdadeira contrapõe-se à arte mimética. Para esta, enquanto cópia da natureza, a imaginação é totalmente descartável. No *Salão de 1859*, Baudelaire afirma que a “cópia é inimiga da arte” e considera que a natureza não oferece nenhum critério de verdade. A natureza não pode ser copiada tal qual ela é, visto que não se conhece a natureza em-si. Ela se apresenta incompleta, restando ao artista dar cabo dessa incompletude, através de seu gesto estético. No *Salão de 1846*, afirma que o ideal de perfeição não existe, por isso não é possível uma imitação perfeita da natureza, pois esta é lacunar. Para Baudelaire, “o ideal absoluto é uma tolice” (p.700). Mais adiante afirma:

“o ideal não é esta coisa vaga, esta coisa aborrecida e impalpável que flutua no teto das academias. Um ideal é um indivíduo reerguido pelo indivíduo, reconstruído e restituído pelo pincel ou pelo cinzel à radiosa verdade de sua harmonia primitiva”. (p.702)

Referindo-se ao pintor que utiliza a faculdade da imaginação, cita a frase “a natureza outra coisa não é senão um dicionário” (p. 887) que Delacroix usava com frequência.

“Para bem compreender a amplitude do sentido implicado nessa frase, deve-se imaginar os usos ordinários e numerosos do dicionário. Neste, procura-se o sentido das palavras, [...sua etimologia] enfim, extraem-se dele todos os elementos que compõem uma frase ou uma narrativa; mas ninguém jamais considerou o dicionário como uma *composição*, no sentido poético da palavra. Os pintores que obedecem à imaginação procuram em seu dicionário os elementos que se acomodam à sua concepção, e ainda ajustando-os com uma certa arte, dão-lhes uma fisionomia bem nova. Aqueles que não têm imaginação copiam o dicionário” (id.).

Baudelaire lê nessas palavras uma fonte ampla de pesquisa: a busca do significado das palavras, ou seja, o sentido explícito não se encontra na própria natureza, mas, a partir dela, na subjetividade do artista. No caso, o pintor compõe a sua obra, faz sua própria leitura.

A severa crítica de Baudelaire aos realistas origina-se dessas duas dimensões de sua poética: o uso da imaginação criadora e a ruptura com a mimesis. Os realistas se limitavam a copiar a realidade, não a partir de seus sentimentos e imaginação, senão a partir do que viam e julgavam ser o real em si. Os mesmos pressupostos estéticos que o levaram a dirigir severas críticas aos realistas estão igualmente presentes no combate que trava contra a pintura paisagística. Baudelaire, ao comentar os pintores paisagistas, re-



Eugène Delacroix (Foto de Nadar – c. 1860)

clama da falta de imaginação presente na maioria de suas obras. A imitação tão presente nesse estilo levou-o a afirmar, com tristeza e sarcasmo, que os paisagistas estão presos ao verdejante, ao copiar a natureza, chamando-os de “animais herbívoros”.

Para Baudelaire a paisagem não são campos, ervas e árvores, mas sobretudo, ruínas e, com tom melancólico, diz preferir toda a artificialidade dos *dioramas*,* pois estes, pelo menos, sabem expressar a ilusão útil e contemplar cenários de teatro. O que é ostensivamente artificial, por não ter qualquer pretensão de se aproximar da natureza nem de parecer verdadeiro, mas apenas provocar um forte efeito, possui mais proximidade com a verdade, do que os paisagistas que continuam a imitar a natureza com o objetivo de representar o verdadeiro.



Diorama (paisagem)

Para Baudelaire, tal atitude é contrária à arte, pois o elemento relativo do belo é expresso também pelo temperamento do artista. A imparcialidade adotada por determinados artistas, negando sua própria subjetividade, não permite que o belo seja expresso, por sua insistência numa arte mimética. Ao contrário da estética realista em que o artista encontra-se subordinado à realidade externa, tornando-se inclinado a retratar o que tem diante dos olhos, o pintor moderno não deve expressar o que vê, mas o que sente e como sente.

“Dia a dia a arte diminui o respeito por si mesma, prosterna-se diante da realidade exterior, e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar não o que sonha, mas o que vê. No entanto, é uma felicidade sonhar, e era uma glória exprimir o que se sonhava” (p. 803).

O *diorama*, engenho muito difundido na *Paris do Século XIX*, cujo termo foi inventado pelo inventor Louis Daguerre, em 1822, era um quadro iluminado na sua parte superior por uma luz móvel, produzindo uma ilusão ótica. Pinturas bucólicas como árvores, plantas, animais ou então, fatos históricos, eram expostos, de modo bem realista, com fins instrutivos ou para mero entretenimento. Pintada sobre uma tela de fundo curvo, iluminada de certo modo procurando simular um contorno real, a cena passava uma ilusão de profundidade e de movimento, dando a impressão de tridimensionalidade, além da redução compactada em escala para reforçar a ilusão de realismo.

Para Baudelaire, o artista, em si, é um intérprete e o fruidor deve interpretar sua interpretação. Se o artista, ao elaborar a sua obra, está fazendo uma tradução da realidade por ele vivenciada ou sonhada, essa tarefa distancia-se totalmente da cópia da natureza, e a intenção da arte é mesmo a de estabelecer o distanciamento da realidade ou da natureza, no sentido de fugir das garras da imitação e possibilitar que as imagens registradas na memória expressas na obra de arte, recriem a natureza a partir da tradução feita pelo artista.

De fato, toda a interpretação implica a explicitação das camadas de sentidos que podem estar contidos numa determinada obra-de-arte, do sentido explícito inscrito pelo artista ao sentido subjacente ao que está explícito, passando pelo sentido dado pelo espírito contemplante da obra.

As reflexões em *O Pintor da Vida Moderna*, já anunciadas em ensaios anteriores, como *Salão de 1846*, *Salão Universal de 1855* e *Salão de 1859*, no que se refere, em especial, à sua relação com a arte mimética, deixam claro que a representação do belo, ou melhor, dizendo, a expressão artística revela uma realidade muito mais verdadeira e nítida do que a própria realidade natural. A realidade exterior movimenta-se tão rapidamente, metamorfoseia-se a cada instante que não pode oferecer a menor segurança ou estabilidade. Daí igualmente a cópia da realidade não oferecer nenhuma segurança.

A lembrança é algo registrado na memória e manifesto a partir de algum estímulo propiciado por fatores externos, sendo a memória o conjunto de impressões e registros adquiridos, via experiência, e é a partir dessas duas noções - memória e experiência - que o autor elabora sua teoria da estética, pilares sobre os quais a arte se erige. As imagens devem ser extraídas da memória. A produção artística deverá ser o resultado do que foi observado e acumulado durante o dia na memória.

Existe um modelo do artista moderno: o desenhista Constantin Guys (C.G.), ao descrever seu modo de observar seu entorno. Para ambos, Baudelaire e C.G., a observação do *flâneur* é um ato indispensável que antecede o fazer artístico. Após colher todos os dados, a partir da observação dos acontecimentos diurnos, C.G. se lança em seus desenhos, executando-os com rapidez e atenção concentrada, temendo que algo possa cair no esquecimento antes de ser expresso no papel. Essa rapidez proposta é a tentativa de tudo extrair da memória, antes que algo se esvaeça (v. BAUDELAIRE, 2002, p. 854 ss).

Não existe uma relação fidedigna com o que foi visto ou com os fatos observados nas imagens fixadas. C.G. é chamado de “homem do mundo” (p.855), versado na arte da observação, da moda e dos costumes de sua época (v. gravura abaixo), sabendo mover-se em meio à multidão, sem nada deixar despercebido. As idéias não lhe chegam pela inspiração, mas pelo esforço intelectual árduo, pelo combate que empreende contra a fuga

das impressões. A agilidade necessária no processo de criação artística deve-se também ao tempo exterior ao sujeito, onde tudo transcorre rapidamente. Daí a exigência de um fazer artístico mais célere, mas com uma atenção muito aguçada, a fim de não perder um detalhe sequer retido na memória desses materiais “involuntariamente acumulados” adquiridos pela experiência do artista.



Duas moças e dois soldados (Constantin Guys)

A figura de C.G. é novamente mobilizada como modelo do artista moderno, ao vê-lo como um homem que conhece e compreende os mistérios do mundo, de suas causas e de seus costumes. Afirmando ser encantado pela multidão e, a um só tempo, mantendo-se oculto da mesma, esse grande observador se movimenta freneticamente nas grandes metrópoles. O prazer desse admirável observador consiste em residir no inconstante, no que não permanece. Baudelaire compara esse *flâneur* imerso em suas observações, mas, a um só tempo, imerso anonimamente na própria multidão, a um “reservatório de energia” que nela penetra. Essa atitude corresponde à necessidade de trazer todo o movimento e energia da multidão para seu interior, como um alimento necessário para executar sua produção artística.

É devido às constantes mudanças ocorridas na vida cotidiana que o artista deverá estar atento em suas observações, tentando captar essa realidade fugaz, detendo o maior número de impressões possível. Para tanto, requer-

-se uma nova ótica, um olhar a partir de uma nova perspectiva que possibilite ao artista, após ter apreendido o maior número de dados registrados em sua memória, expressá-los em sua arte. A isso Baudelaire, sempre pensando em C.G., atribui a tarefa do artista moderno.

Agora à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando a água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho, e debatendo-se consigo mesmo” (p. 858 e 859).

A habilidade e a agilidade, como também a pressa que o artista deve executar a sua obra, como vimos, justificam-se na medida em que todas as imagens captadas durante o dia sejam expressas antes que se esvaeçam na memória do artista. A forma de execução da atividade artística deverá corresponder ao mesmo processo empreendido durante as suas andanças à captura das imagens diurnas.

Em suma, nada escapou da pena de Baudelaire no que concerne ao mundo das artes e cultura de sua época. Sua consciência da duração do tempo sugere uma verticalização adensada, e nela a idéia de que esse tempo é estritamente reduzido, aquela fração de tempo que é capaz de condensar anos, é um tempo tão curto e concentrado que possibilita a autoconsciência do poeta. Baudelaire ocupou-se, praticamente, de todas as correntes estéticas e estilos que marcaram o seu século, como o Neoclassicismo (francês), o Pré-Romantismo, o Romantismo, as pinturas paisagísticas, o Realismo e o Naturalismo. Antecipou-se ao Simbolismo do fim do século, em seus poemas de cunho místico-satânico. Só não se ocupou do Impressionismo, por ter morrido anos antes do aflorar do movimento, apesar de ter se colocado a favor de artistas que iriam posteriormente integrá-lo e que estavam sendo hostilizados pela crítica e defensores dos cânones do academicismo.

Realismo e Naturalismo

Realismo e naturalismo sempre foram ideais perseguidos por aqueles que buscavam de alguma forma retratar o que consideravam ser o verdadeiro real. As pinturas rupestres do paleolítico superior eram dotadas de formas com traços realistas, à medida que se procurava retratar os animais, como representações mais fiéis possíveis do modelo original, para, com isso, obter sucesso na caça.

Com o passar do tempo da história das artes ocidentais, as representações visuais, via pinturas ou estátuas, alternavam conforme seu objetivo, ora pela busca mais natural, ora pela busca de formas idealizadas. Vimos, p.ex., que, no medievo cristão, a plasticidade visual da época, assim como o canto gregoriano, negava qualquer expressão da materialidade e sensualidade do corpo, algo distinto do que acontecerá no Renascimento, quando a representação do corpo buscava certa síntese entre a idealidade das formas clássicas do belo grego e a sensualidade humanista antropocêntrica mais realista dos tempos modernos.

De qualquer forma, a mimesis “realista”, enquanto cânone da tradição, sempre perdurou como uma espécie de reserva estético-estilística a ser usada pelos artistas. Mas, se se buscava o figurativismo naturalista/realista, os temas nem sempre o acompanhavam, cingidas de preferência a teores mitológicos, bíblicos ou históricos.

O Realismo que começa a se manifestar na 2ª metade do séc. XIX, como forte reagente ao Romantismo, possui suas especificidades relativas à sua época. Se até então, pensava-se que as artes plásticas deviam expressar os eventos e personagens históricas de maior relevo e que os camponeses ou a nova classe operária emergida no seio das contradições e conflitos da nova sociedade urbano-industrial capitalista, só seriam adequados às artes se estivessem idealizados em suas formas, surge um grupo de artistas que insurge contra as convenções acadêmicas. Nesse contexto irrompe a pintura realista, caracterizada, sobretudo, pela necessidade de representar a realidade com a mesma objetividade positivista dos cientistas naturais.

Ao contrário do que queria Baudelaire, não cabia ao artista “aperfeiçoar” esteticamente a natureza, pois sua beleza residia na realidade tal como se

apresentava. A função do artista seria a de tão somente desvelar os aspectos mais expressivos da realidade objetiva. A veemente crítica de Baudelaire aos realistas origina-se de duas dimensões de sua poética: o uso da imaginação criadora e a ruptura com a mimesis. Para ele, os realistas se limitavam a copiar a realidade, não a partir de seus sentimentos e imaginação, senão a partir do que viam e julgavam ser o real em si. O Realismo buscava a imparcialidade, aquela objetividade positivista apontada acima, pois a representação do real tal como se apresentava já era, em si, bela e verdadeira. Se Baudelaire pregava ao artista ser discípulo apenas de si mesmo, devendo seguir as pulsões de sua imaginação e sentimento, realistas como Gustavo Courbet se diziam discípulos apenas da natureza.

Por isso, o Realismo pictórico descartou completamente os temas míticos, épicos, religiosos, históricos ou literários. Devia-se criar a partir da realidade imediata e não imaginada. Com isso, surgiu uma vertente realista voltada para o social, engajando-se em causas revolucionárias. Deu-se a politização de sua arte. O grande desenvolvimento tecnológico das forças produtivas capitalistas, com seu sistema fabril-industrial, provocou na outra ponta da sociedade o crescimento da classe operária, vivendo nas grandes cidades sem as mínimas condições de vida – condições salariais, de trabalho e de moradia. Surge então a “pintura social”, denunciando as injustiças e o fosso das desigualdades entre a opulência da burguesia detentora dos bens de produção, de um lado, e a massa de operários, detentora apenas de sua força de trabalho, de outro.

Dentre os maiores representantes franceses do Realismo pictórico, estão Gustave Courbet (1819-1877), Jean-François Millet (1814-1875) e Édouard Manet (1832-1883), cada um com características bem distintas.

Recusadas suas telas pelo Salão de Paris, Courbet construiu, em 1855, um rústico pavilhão bem próximo ao Salão, para a exposição de quarenta e quatro quadros, auto-batizada de *Le Realisme, G. Courbet*, título que acabou por nomear todo o movimento. Seus quadros resultavam num *instantâneo* da realidade, como um clique fotográfico, resultando expressivas telas de cunho sólido e concreto. A simpatia de Courbet pela causa dos trabalhadores e dos despossuídos, como podemos ver na tela *Moças peneirando o trigo* (1853-54) e *Os cortadores de pedras (s/d)*, é flagrante.

Usava de cores fortes não nuançadas como o ocre, o marron e o preto, conforme podemos perceber nos quadros citados. É importante observar que as duas telas têm em comum cenas de trabalho representadas em grupo distinto de mulheres e homens, cuja postura corporal retesada, tanto da moça que penera os grãos de trigo e quanto do rapaz que carrega uma pesada pedra, revela de forma exacerbadamente realística, o esforço do trabalho manual exigido dos trabalhadores para o desempenho de suas tarefas.



Moças peneirando o trigo

Courbet pertenceu aos quadros do anarquismo e, como tal, se engajou nos movimentos revolucionários de sua época, com ativa participação nos famosos eventos históricos da Comuna de Paris de 1871, tendo, inclusive, sido eleito para o seu Conselho. O pintor Jean-François Millet é o artista igualmente dotado de sensibilidade social e, para tanto, usa do paisagismo pictórico romântico para composições plásticas de cenas prosaicas campestres, conforme faz nas telas *A fiadeira*, *Ângelus* (1859), *Pastora com seu rebanho* (1864) e *As respigadeiras* (1857).



Os cortadores de pedra (II)



As respigadeiras (Millet)

Nesta tela, o artista busca, igualmente, retratar o árduo trabalho feminino no campo, em cores sombrias e formas fortes das vestes das mulheres, em nuances coloridas das peças que cobrem suas cabeças, em contraste com o tom pastel do chão do campo, dos montes de feno ao fundo, e o tónus das cores do céu. Nenhum evento dramático, nem cena idílica campestre. São três camponesas que se movem lentamente, concentradas no cumprimento de suas tarefas.

“Suas três camponesas assumiram uma dignidade mais natural e mais convincente do que a dos heróis acadêmicos. O arranjo, que parece casual à primeira vista, corrobora essa impressão de tranquilo equilíbrio. Há um ritmo calculado no movimento e na distribuição das figuras que confere estabilidade ao todo e nos faz sentir que o pintor considerava o trabalho da colheita uma cena de solene significado” (GOMBRICH, op.cit., p. 511).

Manet, visto como precursor do Impressionismo, na fase inicial de sua vida artística, contribuiu igualmente para o Realismo. Por descendência familiar, ele pertencia ao círculo burguês parisiense. Certamente, por isso, seu realismo diferia do de Courbet, adotando certo ar aristocrático, passando ao largo das questões sociais. Sendo, inicialmente aceito pelo convencionalismo acadêmico, dele se afastou quando teve sua tela *Almoço na relva* (1863), assim como vários trabalhos de outros artistas, rejeitada pelo júri do Salão dos Artistas Franceses. Esse grupo de artistas recorreu ao Imperador Napoleão III que concordou em montar uma exposição paralela ao Salão Oficial, que se chamou *Salão dos Recusados* (“*Salon des Refusés*”), dele participando, dentre outros, Paul Cézanne.

A iniciativa acabou por provocar certo sucesso, por vias oblíquas, visto que um grande o público acorreu ao Salão, mais com intenções de apupar do que

celebrar um evento que acabou por levar muita água para o moinho da renovação das artes modernas. O episódio inaugurou, de fato, um enfrentamento entre artistas renovadores e a estética do oficialismo acadêmico, provocando cisões entre os que os apoiavam e os que os rejeitavam.

O quadro recusado causou grande escândalo na época, devido à presença de uma mulher nua, displicentemente sentada, entre dois homens elegantemente vestidos. Descobriu-se anos depois que a tela foi inspirada num quadro da Renascença, *O concerto campestre*, provavelmente do pintor Ticiano e um quadro original de Rafael, representando um grupo de divindades típicas do período clássico.



Almoço na Relva (Manet)

Não se trata de uma simples cópia. Manet se inspirou apenas nas personagens daquelas obras para criar uma composição nitidamente mais contemporânea. Sua originalidade em relação a tais obras se apresenta com nitidez no realismo das personagens presentes na tela, pois se tratava de três personalidades conhecidas da vida parisiense – uma modelo, um irmão e um escultor amigo do artista –, e não figuras mitológicas típicas do classicismo renascentista. A única figura mitológica é Vênus mais ao fundo. No canto esquerdo inferior da tela, uma pequena composição de natureza morta.

Na aparente dispersão dos elementos constitutivos do quadro, existe um sistema organizativo de formas triangulares que dá unidade plástico-orgânica à composição: três figuras em primeiro plano, a Vênus ao fundo sobre as águas de um pequeno riacho, e um pássaro que sobrevoa toda a cena em seu ponto mais elevado. A luminosidade do corpo da modelo contrasta com os tons escuros dos homens vestidos e das árvores que emolduram a cena, luminosidade que é replicada, em menor escala, na abertura da luz do sol no cenário ao fundo. Críticos de arte apontam tal luminosidade como um traço anunciador do Impressionismo que logo virá (v. PROENÇA, op.cit.p.135).

4.1. O Realismo e o Naturalismo literários

O escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850) um dos nomes mais expressivos do realismo literário, apesar de algumas obras terem sido criadas ainda dentro da tradição do romantismo francês, dedicando-se ao que passou a ser conhecido como “romance de costumes”, instaura o realismo das cenas prosaicas da vida privada francesa. Segundo o que o próprio Balzac gostava de afirmar, “A sociedade francesa seria ela mesma historiadora, não sendo eu senão o secretário” (apud CUNHA, 2003, p. 531). *A comédia humana*, obra complexa que reúne oitenta e oito romances, novelas e contos, cujo realismo exerceu declarada influência no estilo naturalista de Emile Zola, busca retratar a realidade da vida das elites francesas da época, sobretudo de uma aristocracia decadente, a quem nutria simpatias, num mundo já nitidamente burguês.

“Que Balzac tenha sido obrigado a contrariar suas próprias simpatias de classe, que ele veja a necessidade da derrota de seus aristocratas favoritos e que ele os descreva como pessoas que não merecem melhor destino, que ele veja os verdadeiros homens do futuro somente onde, naquela época, poderiam ser vistos – eis o que eu considero um dos maiores trunfos do realismo e uma das maiores características do velho Balzac” (carta de Engels a Miss Harkness, em abril de 1888, apud VASQUEZ, 1978, p. 32)

Outro romancista de grande envergadura na escola realista/naturalista é Gustave Flaubert (1821-1880), que demarcou a literatura francesa

ainda influenciada por influxos românticos – cujo autoridade intelectual de maior peso foi o escritor/poeta Victor Hugo (1802-1885), autor de *Os miseráveis* –, pela profundidade de suas análises psicológicas, pela sua “verdade de pequenos e grandes fatos”, seu senso de realidade, sua clareza sobre condutas sociais e pelo vigor estilístico em grandes romances, como *Madame Bovary* (1857), e *A educação sentimental* (1869).

O primeiro, o mais famoso de sua verve, é um mergulho na tragédia da vida romântica da província. A força de sua escrita foi tal que criou o termo bovarismo, tributário do nome da heroína Emma de Bovary, a personagem sempre entediada com o prosaísmo da vida do interior, com o amor medíocre de um casamento sem perspectivas, tornando-a uma mulher insaciável em relação à sua vida de pequeno-burguesa, casada com um médico provinciano, a quem trai na busca de um amor sonhado que lhe trouxesse um outro sentido de vida (v. referência do filme *Madame Bovary*, no final desta unidade).

Segundo consta, o romance teria um cunho muito auto-biográfico, e provocara grande escândalo na época, tendo em vista que a própria burguesia se viu ridicularizada por Flaubert. Ao ser levado às barras do tribunal, para se defender contra as acusações de obsceno e imoral e perguntado quem era a heroína do romance, teria respondido: “Madame Bovary sou eu”!

Não podemos deixar de mencionar a corrente literária que radicalizou o realismo plástico, e que passou a ser conhecida como Naturalismo. Tal corrente acrescentou, de fato, ao Realismo, uma extrema preocupação científica, fruto do desenvolvimento das ciências experimentado na 2ª metade do séc. XIX (evolucionismo darwinista, darwinismo social, determinismo geográfico, dentre outros princípios teóricos da época). O ambiente social, assim como o meio físico e geográfico, passaram a ter peso na construção da narrativa das personagens de romances oitocentistas. Determinismo e hereditariedade são elementos constitutivos para compor traços psicológicos de personagens. Temas como adultério, traços patológicos, crimes e a situação de miséria da população são descritos acentuando o *páthos* necessário para a composição de cenas e tramas dos romances. Por tais razões, o Naturalismo foi considerado um Realismo levado aos extremos.

Vejamos o autor mais identificado com o Naturalismo. O escritor francês Émile Zola (1840-1902) é sempre apontado como o mais representativo do estilo. Seu texto *O romance experimental*, de 1880 é considerado uma espécie de manifesto do movimento. Mas sua obra mais expressiva, que mostra todo seu engajamento à causa contra as condições subumanas dos trabalhadores das minas francesas é *Germinal* (1885), que apresenta um salto de qualidade na estética naturalista, colocando-a num patamar de puro realismo e crueza.



Emma Bovary com um amante (filme de Jean Renoir)

Para escrever o romance utilizou-se, talvez pela primeira vez na literatura, do método de vivência participante/militante, para melhor captar a real situação de trabalho nas minas de carvão da França, passando dois meses trabalhando como autêntico mineiro, vivendo em seu meio, comendo e bebendo nas mesmas tavernas.

Experimentou no próprio corpo as condições de um trabalho penoso que exigia extremo esforço para empurrar um pequeno vagão cheio de carvão, as condições de extrema periculosidade do trabalho subterrâneo em ambiente que atinge extremos níveis de calor e de umidade, o trabalho de escavação do carvão, a promiscuidade das casas dos mineiros, os baixos salários e a fome. No momento mais agudo de conflito, Zola acompanha de perto o movimento grevista dos mineiros.

Como resultado, o romance *Germinal* é uma narrativa detalhista que descreve as condições subumanas de vida de uma comunidade de trabalhadores de uma mina de carvão francesa. Após entrar em contato com o ideal socialista que povoava o imaginário e a vida concreta da classe operária européia na época, os mineradores revoltam-se contra a opressão e se organizam uma greve, exigindo condições de vida e trabalho mais favoráveis. A manifestação é reprimida e neutralizada, permanece entretanto viva a esperança de luta e conquista.

As idéias de Zola levaram-no ao engajamento a uma causa que mobilizou a França: sua carta aberta *J'accuse* ("Eu acuso") ao presidente da França, Felix Faure, publicada na primeira página do jornal parisiense *L'Aurore*, em 13 de janeiro de 1898, onde acusa o governo de anti-semitismo, por condenar precipitadamente o capitão Alfred Dreyfus, militar do exército francês, por traição.

4.2. O realismo fotográfico

A fotografia foi um invento revolucionário com ressonâncias em vários aspectos das artes do séc. XIX e seguinte. Ela aprofundará, de um lado, a questão da representação realista das artes visuais, principalmente a questão da cópia mimética, por isso, rejeitada por Baudelaire. Mas, sobretudo, junto com os estudos da ótica e da incidência da luminosidade solar, ela irá obrigar os artistas plásticos a repensarem a estética de suas composições, contributo maior para os impressionistas que, sob o comando de Monet, se recusam a pintar nos ambientes fechados de seus ateliers, levando seus cavaletes para pintar ao ar livre (*en plein air*).

A invenção da fotografia introduziu, inclusive, na cena da crítica artística, uma grande querela. Seria ela uma forma de arte ou não, sendo Charles Baudelaire um dos seus críticos mais ferozes que, por razões já conhecidas, defendia a ausência de valor estético num engenho que apenas copiava rea-

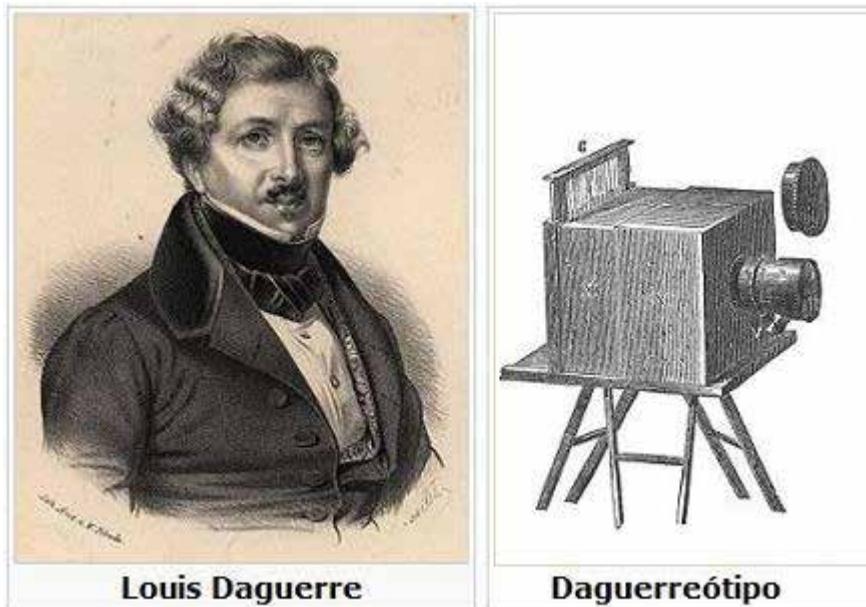
listicamente a natureza, sem nenhuma contribuição da imaginação inventiva de uma subjetividade criadora. Ademais, a fotografia colocou em cheque a concepção da arte como resultado do agenciamento de formas estéticas a partir do uso direto da mão humana, visto ser possível se obter imagens sem sua aplicação exclusiva.

A possibilidade da reprodução *ad infinitum* de cópias fotográficas introduziria uma outra ordem de problema que atribua valor estético apenas a um só exemplar, o original criado pelo artista. Este critério avaliativo será retomando nos anos 1930, com o famoso texto de um dos destacados membros da chamada Escola de Frankfurt, o ensaísta filósofo Walter Benjamin que dedicará dois importantes trabalhos sobre o tema: *Pequena história da fotografia* e seu ensaio mais famoso, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, dedicado, sobretudo, às possibilidades artísticas do cinema, invento possibilitado a partir da invenção da fotografia.

Baudelaire entra plenamente no debate sobre a fotografia, afirmando que uma das grandes ameaças à arte na época moderna é a indústria fotográfica, onde vê o sonho da multidão ser realizado: ver sua própria imagem. Essa nova invenção pode fornecer a imagem exata da natureza na sua reprodução, podendo ampliar o que existe de minúsculo no universo microscópico natural, exagerando suas formas, extremamente úteis para quem quer guardar na memória a cópia da natureza, em estado perfeito.

Observa Baudelaire que a fotografia, enquanto cópia exata da natureza, coincide com a idéia de arte como mimesis. Assim, a fotografia realiza, de modo perfeito, a idéia de arte enquanto reprodução da natureza. Referindo-se aos realistas, diz Baudelaire que a arte imitativa não necessita mais dos artistas que compreendem o belo como a busca do verdadeiro, que é a imagem perfeita da natureza. Eis o comentário áspero de Baudelaire (2002):

“um Deus vingador atendeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela se diz: ‘já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia’. A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou conta de todos esses adoradores do sol” (p.801)

**Louis Daguerre****Daguerreótipo**

Baudelaire considera a fotografia como o refúgio dos pintores não dotados de imaginação, possuidores de uma visão pequena e distorcida da arte. Tais pintores não tiveram empenho suficiente para estudar, procurando na fotografia o expediente mais disponível e próximo da arte imitadora, um modo de se autoproclamarem artistas e de considerarem a fotografia uma arte.

Essa filha do progresso tecnológico representa tão somente um avanço material e não espiritual. Sua atitude contrária ao progresso é extremamente negativa. Progresso significa “queda progressiva da alma”, “predomínio progressivo da matéria”. Se Baudelaire elabora uma estética que foge totalmente do realismo jamais poderia conceber o progresso de outro modo. Daí decorre sua condenação à fotografia.

O receio de Baudelaire era de que a fotografia, considerada como arte, substituísse a pintura, uma vez que o artista-fotógrafo precisava apenas acionar o clique da máquina, e submeter o filme exposto à luz uma sequência de procedimentos químicos, até chegar ao negativo, fazendo deste um número infundável de cópias, tão precisas e perfeitas quanto a realidade que pretendia reproduzir, captada pela *câmera obscura* (v. p. 801s).

O advento da fotografia não representou apenas uma impactante revolução técnica para o registro de eventos para documentar de forma verossímil, fatos históricos ou prosaicos da vida cotidiana. Ela possibilitou, sobretudo, uma revolução estética para as artes visuais, provocando uma profunda “crise de representação”, pois muitos artistas plásticos se viram impotentes, nos limites da arte mimética, de reproduzir a realidade tal como a foto era capaz de fazer, o que os obrigou a novas formas representativas da

realidade, dedicando-se aos experimentos formais/visuais de novos modos de expressão, o que está no germe de uma série de escolas e estilos que virão emergir, sobretudo no séc. XX, mas cujas primeiras ressonâncias são sentidas ainda no séc. XIX com o Impressionismo.

“Quando você vê tudo o que é possível exprimir por meio da fotografia, descobre tudo o que não pode ficar por mais tempo no horizonte da representação pictoral. Por que o artista continuaria a tratar de assuntos que podem ser obtidos com tanta precisão pela objetiva de um aparelho de fotografia? Seria absurdo, não é?” (Trecho do diálogo de Picasso com o fotógrafo húngaro Brassai, em 1939, In “Arte no século XX”, *apud* CUNHA, *op.cit.*p. 291)



Charles Baudelaire (foto de Felix Nadar-c. 1856)

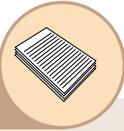
Atividades de avaliação



1. Considerando o tempo do Romantismo, quais são as principais dificuldades de sua identificação enquanto estilo, bem como seus principais traços que o fazem diferenciar do Neo-classicismo?
2. Considerando a afirmação de Baudelaire que seu tempo foi crucial para elaborar uma “teoria racional do belo”, descreva e analise essa teoria e o seu tempo.

3. Quais as diferenças básicas entre os princípios estéticos do Romantismo e do Realismo?
4. Elabore uma reflexão bem pessoal sobre a “crise da representação” trazida pela fotografia, e seus principais impactos provocados pela sua invenção nas artes da segunda metade do século XIX.

Texto complementar



Como funciona a daguerreotipia

O processo da daguerreotipia foi inventado por Luis Daguerre (1787-1851) e apresentado na Academia de Ciências de Paris, em 19 de agosto de 1839. Essa data é geralmente considerada o marco inicial da fotografia.

A daguerreotipia consiste num processo em que ocorre a formação de imagens sobre uma placa de cobre recoberta por uma camada de prata. Esta placa é colocada numa câmara escura – o daguerreótipo –, contendo um pequeno orifício por onde entra um feixe de luz que projeta sobre a placa as imagens dos objetos que estão no exterior. Como a prata é sensível à luz, as imagens ficam registradas na placa que, a seguir, é revelada em vapor de mercúrio. Obtém-se assim uma imagem em negativo que, ao ser fixada em solução alcalina, torna-se positiva.

Na verdade, a daguerreotipia nasceu de um princípio descoberto por Joseph Niepce (1765-1833), que usava betume e lavanda sob a ação da luz para produzir imagens. Contudo, os primeiros negativos que obteve apresentavam baixa densidade, ou seja, eram esbranquiçados, com pouco contraste entre o claro e o escuro. Niepce teria realizado a primeira fotografia por volta de 1826. Daguerre se associou a Niepce em 1829, com a finalidade de aperfeiçoarem o processo inicial. No entanto, com a morte de Niepce, Daguerre continuou pesquisando e conseguiu melhorar a impressão das imagens, introduzindo o uso da prata. O daguerreótipo obteve sucesso e plena aceitação.

(PROENÇA, *op.cit.p. 184, adaptado de Ana Maria Guariglia, Folha de São Paulo, 19/08/1987*)

Leituras, filmes e sites



Filmes

Madame Bovary

O romance de Gustave Flaubert serviu de roteiro para várias versões no cinema, dentre elas a de Claude Chabrol (1993), cineasta da *Nouvelle Vague* francesa, e a do americano Tim Fywell (2000). Mas certamente a versão que melhor se vincula à nossa história da arte, graças a uma especificidade estética de rara ocorrência, é a versão de Jean Renoir de 1933, grande cineasta francês, filho do célebre pintor impressionista Pierre Auguste Renoir. O diretor consegue levar à tela os usos e costumes da vida interiorana do séc. XIX

francês, quando a camponesa Emma se casa com um médico provinciano, portanto um homem simples do interior, sem nenhuma ambição mundana, enquanto Emma visa ascender socialmente, num ambiente adverso às suas ambições. Ávida leitora de romances idílicos, Emma é progressivamente corroída pela frustração e hostilidade ao que julga ser a mediocridade do marido. Entediada pela monotonia conjugal e pela vida interiorana, procura fugir do tédio da vida real, mediante a idealização de uma outra vida que tinha como modelo o teor dos romances sentimentais, ora sonhando, ora buscando emoções pelo adultério com vários amantes.

Richard Wagner

Longo filme, em quatro DVDs, do diretor Tony Palmer (1983), com o ator inglês shakespeariano Richard Burton no papel do compositor, que retrata sua vida e obra, desde antes da revolução de 1848, acompanhando o seu exílio na Suíça, seu resgate pelo Rei Ludwig II da Bavária que o protege durante vários anos, até o seu triunfo final na cidade alemã de Bayreuth, onde constrói um teatro de dimensões adequadas para apresentar suas longas óperas, como o ciclo do *Anel do Nibelungo*, tetralogia de sua obra operística. As músicas inovadoras, como *Tristão e Isolda*, suas idéias políticas, seu encontro/desencontro com o filósofo Nietzsche, seu nacionalismo germânico exacerbado e até o seu declarado anti-semitismo, são contextualizados e apresentados no filme de forma extraordinária.

Quando Nietzsche chorou

Filme do diretor Pinchas Perry (2007), baseado no romance homônimo de Irvin Yalom, traçando elementos ficcionais e reais, narra um encontro fictício entre o filósofo alemão Friedrich Nietzsche e o médico Josef Breuer, professor de Sigmund Freud. Nietzsche é ainda um desconhecido, pobre e com tendências suicidas. Breuer passa por uma má fase após ter se envolvido emocionalmente com uma de suas pacientes, Bertha, com quem cria uma obsessão sexual. Breuer é procurado por Lou Andreas-Salomé, escritora alemã de grande personalidade sedutora e amiga de Nietzsche, com quem teve um relacionamento atribulado e que está empenhada em curá-lo de sua depressão.

Referências



- BAUDELAIRE, Charles. **Prosa e verso**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.
- BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.
- CUNHA, Newton. **Dicionário da cultura**. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP. 2003.

- FUBINI, Enrico. **La Estetica Musical del Siglo XVIII a nuestros Dias**. Barcelona: Barral Ed. 1971.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Nova York: Phaidon, 2009.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. **Dos meios às mediações**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.
- MIRANDA, Dilmar. **História da arte I (da pintura rupestre ao neoclassicismo)**. Fortaleza, 2010
- NATTIEZ, J. Jacques. **Modal/tonal** Casa da Moeda, Lisboa:1984
- NUNES, Benedito. **Crivo de Papel**. São Paulo: Ed. Ática. 1998.
- ROSEN, Charles. **A geração romântica**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SUPINIC, Ivo **“Situação sócio-histórica da música no século XIX”** In **História da música ocidental**. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.
- ZANINI, Walter. **Romantismo** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.
- PROENÇA, Graça **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ROUANET, Paulo Sérgio. **Razões do iluminismo**. São Paulo: Cia Das Letras, 1989.
- VASQUEZ, Adolfo Sanches. **Ideias estéticas de Marx**, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.

Do Impressionismo à *art nouveau* do *fin-de-siècle* Europeu

Objetivos

- Esta unidade busca introduzir o aluno na reflexão das artes da segunda metade do século XIX, cujos cânones ficaram bastante abalados com o desenvolvimento das pesquisas das propriedades da luz, bem como pela invenção e difusão da fotografia, com grandes ressonâncias, sobretudo nas manifestações dos movimentos como o Impressionismo, o Pós-impressionismo e a *art nouveau* do *fin-de-siècle* europeu que já apontam para as grandes rupturas que irão se efetivar pelas vanguardas modernistas retratadas em vários movimentos e estilos do século XX.

O Impressionismo

1.1. As condições socioculturais da 2ª metade do século XIX europeu

O Impressionismo é visto por alguns analistas, a exemplo de Bernard Denvir (1976), como o movimento artístico europeu mais importante, desde o Renascimento, graças às inovações visuais que aportou ao mundo das artes. A partir dele, o enfoque estético-conceitual da natureza alterou-se: no lugar da tradicional figuração que a representava a partir do que nela se via, partiu-se para o enfoque perceptivo da experiência visual do olhar que a contemplava.

O ano de 1874 é fixado como o momento deflagrador da revolução do Impressionismo, termo derivado da tela *Impressão, nascer do sol* (1872), do pintor Claude Monet. Ele eclodiu graças a um conjunto de causas ocorridas nas diferentes esferas da vida europeia, sobretudo graças aos avanços tecnológicos e ao desenvolvimento científico da fotografia e da ótica, além da pesquisa sobre a propriedade da luz e das cores, ocorridos no contexto de grandes movimentos político-sociais que marcaram a vida política de vários países do continente.



Impressão, nascer do sol (Monet)

A despeito da relativa autonomia da pulsão inventiva do artista, as insurreições artístico-culturais possuem seus condicionantes causais dissemi-

nados e derivados de experiências de caráter estético, de novos princípios e perspectivas que vão sendo gradativamente consolidados até o seu momento de deflagração, provocado por um inesperado evento, um texto-manifesto, um gesto, ou mesmo, um fato aparentemente ocorrido sem maiores importâncias, quase ao acaso.

A Europa e a França em particular, atravessaram um século pleno de acontecimentos que agitaram a vida dos seus habitantes: logo em seus começos, as guerras napoleônicas seguidas de movimentos nacionalistas, a restauração do *Ancien Régime* na França provocando as revoluções de 1830 e 1848, o Segundo Império de Napoleão (1848-1870), a guerra franco-prussiana e a unificação dos estados alemães e italianos (1870), a Comuna de Paris, (1871). O crescimento industrial consolidou o grande capital, provocando no plano externo, a corrida imperialista de alguns países, rumo aos novos mercados conquistados pela expansão colonial, e, no plano interno, o acirramento das lutas político-ideológicas entre um monarquismo decadente que buscava ainda alguma sobrevida, e os embates de ideias entre liberais, socialistas e anarquistas. Ao mesmo tempo, a produção em massa das novidades mercadológicas, acarretando um maior consumo, a popularidade da fotografia (v. *realismo fotográfico*) e a influência da imprensa – tanto para a difusão das diferentes ideologias como para fins de entretenimento, a exemplo dos folhetins romanescos – contribuem para gerar novas sociabilidades e atitudes baseadas no dinamismo citadino e a espiral de sensações efêmeras.

A intensidade do processo de industrialização criou condições para a consolidação de novos segmentos sociais – classes médias e proletárias – submetidos a uma intensa excitação de signos massivos da sociabilidade urbana. Criou-se assim uma ciranda vertiginosa de nexos: novos segmentos/ novos gostos/novas demandas/ novas estéticas, enfim, novos códigos sígnicos elaborados no seio dessa moderna sociabilidade urbano-industrial, sobretudo no campo das artes e da cultura. Pairava no ar a necessidade de uma nova estética. Nesse contexto de desejo de renovação surge o movimento impressionista que será, inclusive, responsável pela abertura de novas vias para os movimentos vanguardistas das grandes tendências das artes do séc. XX.

1.2. Pequena história do movimento

Nesse torvelinho de desejos de renovação, o campo das artes plásticas foi o primeiro a se mostrar mais sensível para reagir ao convencionalismo acadêmico, ainda marcado, sobretudo, por valores neoclássicos, e, em me-

nor escala, pela estética romântica. Instituições oficiais como a Academia das Belas-Artes eram alvo de constantes ataques cada vez mais acirrados. Os Salões oficiais para mostra das telas, de grande importância para a carreira dos artistas, sobretudo, os mais jovens – muitos deles freqüentavam cursos livres em ateliês não acadêmicos –, desejosos de ganhar reputação no mercado das artes, começaram a ser objeto de contínua insatisfação. As obras eram escolhidas por um grande júri, formados por renomados pintores e professores acadêmicos (os “mestres-mandarim”, segundo Baudelaire), e seus critérios de escolha começaram a exasperar cada vez mais, gerando protestos públicos.

Nos círculos boêmios, admirava-se justamente a arte de estética mais livre daqueles que haviam se insurgido contra os valores acadêmicos de seu tempo, a exemplo do realista Gustave Courbet. Entre esses jovens achavam-se Édouard Manet (que já ganhara uma menção honrosa no Salão de 1861), Claude Monet, Camille Pissaro, Paul Cézanne, Auguste Renoir e Alfred Sisley. O apoio de artistas mais experientes nos contatos com marchands, como o pintor Eugène Boudin, grande amigo e conselheiro de Monet, tido como antecipador do Impressionismo, foi de grande importância nesses começos ainda hesitantes. Nas palavras de Boudin,

“... a época dos românticos já estava encerrada. Daqui por diante, devemos buscar as belezas simples da natureza, vista em toda a sua variedade e frescor [...] Tudo o que pintado diretamente no lugar onde se encontra tem sempre uma força, um vigor e uma vivacidade que não se volta a encontrar no ateliê [...] (deve-se) mostrar uma obstinação extrema em conservar a primeira impressão, que é a melhor e a mais verdadeira” (*apud* CUNHA, op.cit. p. 346).

Para se ter a ideia da emulação artística no campo das artes plásticas da França da época, basta considerar a quantidade de obras enviadas para a seleção do grande júri do Salão de 1863: em torno de cinco mil trabalhos, sendo que desses, cerca de três mil foram recusados pelo júri. Pode-se imaginar a reação do meio artístico contra tal decisão. Ressoando fortemente nos periódicos da época, toda essa agitação chegou aos ouvidos do imperador que, inesperadamente, e por vias oblíquas, ajudou a deflagrar o movimento impressionista, ao autorizar uma exposição alternativa à oficial, o que foi devidamente documentado no jornal *Moniteur*, de 24 de abril daquele ano.

Como vimos, em 1855, Courbet já havia usado um espaço alternativo para exposição de suas obras, inaugurando o Realismo. Embora o afluxo para ver as obras dos recusados tenha sido grande, movido mais curiosidade do que aprovação à arte dos novos, o salão foi mal recebido pelo público que

demonstrou uma hilaridade hostil, assim como a imprensa, mesmo aquela que sempre se mostrava mais simpática aos jovens artistas. Somente personalidades como Émile Zola e Baudelaire tomaram partido das obras expostas, por nela perceberem marcas revolucionárias da modernidade.

Após o Salão dos Recusados, muitos dos artistas passaram a se encontrar para refletir sobre as possibilidades de suas obras que, a despeito das singulares estilísticas de cada um, perseguiram algo novo que já pairava no ar, coesionados pela preocupação de encontrar uma nova estética que revolucionasse as artes de seu tempo. É interessante notar que, nos anos 1860, o termo *impressão* para designar algo dos trabalhos do grupo começava a circular recorrentemente, ora de forma depreciativa, ora elogiosa. Referindo-se ao jovem Charles Daubigny, visto como o mais transgressor dessa geração, o escritor/poeta Théophile Gautier fez o seguinte comentário:

“É realmente lamentável que este paisagista de sentimento tão autêntico, tão justo e natural, dê-se por satisfeito com uma impressão e seja tão descuidado com os detalhes. Seus quadros não passam de esboços [...] oferecem apenas manchas de cor justapostas” (apud Moreau-Nélaton, Daubigny raconté par lui-même, In CUNHA, op.cit., p 346).

Por outro lado, no mesmo ano de 1863, o crítico Jules Antoine Castagnary, amigo e defensor de Courbet, fazia o seguinte comentário sobre Johan Jongkind, pintor de origem holandesa que sofrera influências de Monet: "Gosto muito, pois é um artista até as pontas dos dedos, e nele vejo uma sensibilidade rara e genuína. Nele, tudo consiste na impressão" (apud CUNHA, id. p. 347). A constituição de um corpo de jurados mais receptivo aos novos, no Salão de 1865, fez com que os pintores jovens participassem, destacando-se Degas, Monet, Pissaro, Manet, Renoir e Sisley. Cézanne ainda não se faz presente. Na época, a crítica se divide, ora com ataques acirrados, ora com defesas apaixonadas.

No salão de 1866, as discussões recrudescem graças à defesa explícita de Zola a favor de Cézanne, cuja rejeição ao seu trabalho parecia algo já anunciada, pressentida pelo escritor que reage antecipadamente mediante três artigos contundentes contra o corpo de jurados e a estética acadêmica. Sugere uma reedição do Salão dos Recusados. Mas a reação mais dura estava reservada para a mostra seguinte (1867), quando muitos dos artistas “realistas”, designação corrente dada aos futuros impressionistas, foram desclassificados.

De qualquer forma, todos esses percalços e provações serviram para temperar a vontade desses artistas, passando a exercer um importante papel na coesão mais solidária entre eles, fazendo-os se aproximar

mais e mais uns dos outros. Entre 1866 e 1869, como era costume dos círculos boêmios da Paris, *capital do Século XIX*, na feliz expressão de Walter Benjamin, passam a se reunir no café Guerbois, lugar de intensa dialogia na partilha de ideias, métodos e novos procedimentos técnicos, no cotejo de convicções, divergências, na busca comum dos rumos do movimento. A guerra franco-prussiana no início da década seguinte, dispersa temporariamente o grupo.

Finda a guerra, com a derrota francesa e a restauração da III República, e a experiência da *Comuna de Paris* em 1871, os artistas irreverentes do café Guerbois reúnem-se para novas investidas, julgando que novos ventos lhes favoreciam. Um *marchand* chamado Paul Durand-Ruel, sensível à nova estética, decide investir em 21 obras de diversos artistas como Manet, Monet, Pissarro, Sisley e Degas. Acreditando na mudança positiva do ambiente cultural e estético da França, nos anos 1870, Monet, na melhor “tradição” das mostras alternativas, lança, em 1874, a idéia de um salão unificador, subvencionado pelos próprios artistas, para, assim, se libertarem definitivamente do júri e dos “mestres-mandarim”, o que é aceito por todos, à exceção de Manet – ainda sentindo o sucesso obtido no Salão do ano anterior, teme que aquela ousadia pudesse lhe fechar as portas da Academia.

Assim, eles organizam sua primeira exposição no estúdio do fotógrafo Félix Nadar (não por acaso, devido à importância da fotografia para o movimento), com telas de Auguste Renoir, Edgar Degas, Alfred Sisley, Berthe Morisot, Claude Monet, contando ainda com a adesão de outras personalidades do mundo das artes plásticas da geração anterior como o pintor Eugène Boudin e o gravurista Félix Bracquemond, num total de 29 participantes e 165 trabalhos, resultado bastante expressivo considerando as condições hostis da época para a nova proposta que desafiava a tradição canônica da Academia Real das Artes, dos “mestres-mandarim” de sempre, da má-vontade da crítica da imprensa e do público de um modo geral. Nesse Salão alternativo sobressaía a tela *Impressão: o nascer do sol*, de Monet.

Referindo-se diretamente a essa tela, surge o juízo pejorativo de Louis Leroy, que, achando risível o título dado pelo artista, usa da ironia dizendo-se “impressionado” pela “impressão” da suavidade do pincel do artista, afirmando que um papel de parede (elemento imprescindível para a decoração de interiores francesa) era mais elaborado do que aquela cena marinha.

Vemos, portanto, que, oscilando entre apreços e desprezos, o termo que já vinha circulando acaba sendo aceito pelo próprio Monet e outros artistas que o adotam, mostrando-se cômicos de estar criando um movimento profundamente renovador para as artes plásticas. O movimento, no decorrer das décadas seguintes até a virada do séc. XX, provocou, além do que

ocorreu nas artes plásticas, marcantes ressonâncias em outras linguagens, a exemplo da literatura e da música, tendo seu maior representante nesta última, o compositor Claude Debussy. Assim, a despeito de todos os percalços, vicissitudes e embaraços, o Impressionismo acabou sendo aceito, conquistando um relevante lugar na história da pintura, tornando-se o grande paradigma estético, ao inspirar significantes rupturas das artes do séc. XX.

É interessante fazermos aqui um cotejo com a arte musical, tendo em mente o que ocorrera em meados do séc. XIX. Se o cromatismo de Wagner presente no acorde inicial da ópera *Tristão e Isolda* anuncia mas não rompe em definitivo com a tradição musical tonal, o que irá ocorrer somente com o dodecafonismo de Arnold Schönberg, nos anos 1920, algo similar ocorre com o Impressionismo, que anuncia mas não rompe em definitivo com a pintura-figurativa da tradição, o que irá ocorrer somente no século seguinte, sobretudo com o Abstracionismo não figurativo de várias correntes vindouras.

1.3. A estética impressionista



Claude Monet em seu barco-estúdio (Manet)

Os impressionistas descartaram tanto os cânones acadêmicos como os preceitos do Realismo. Buscaram os elementos primeiros e fundamentais plásticos não mais focados em temáticas nobres ou na cópia fiel da realidade, mas procuraram enxergar na tela a obra de arte em si mesma. O saber acumulado sobre a ótica e a incidência da luz, bem como o estudo do movimento e seus efeitos efêmeros e fugazes da modernidade foram ressignificados esteticamente em rápidas e grossas pinceladas, como principal elemento da plasticidade impressionista, cujas telas eram pintadas *en plein air* para que o artista pudesse captar melhor as variações da luminosidade natural do dia, bem como as variações cromáticas da natureza, algo já preconizado por alguns românticos como Delacroix, através da consigna "*il faut sortir de l'atelier!*" ("é preciso abandonar o atelier").

Mais uma vez, a figura de Monet ganha relevância, ao impulsionar seus colegas a abandonar o ambiente fechado dos estúdios e só pintar diante da luz natural. Para isso equipou um pequeno barco, espécie de um estúdio mínimo móvel, para poder observar as variações da luz natural e os efeitos provocados nas águas do rio. Manet, que o visitara nesse pequeno barco lhe fez homenagem retratando-o na tela *Claude Monet em seu barco-estúdio* (1870). Para a nova estética, a pintura devia revelar as diferentes tonalidades dos objetos adquiridas de forma distinta conforme a incidência da luz do sol no decorrer do dia. Tanto a natureza como as motivações para a arte se alteram a cada instante "ao passar uma nuvem diante do sol, ou a provocar reflexos sobre a água ao sabor do vento" (GOMBRICH, op.cit. p. 518).

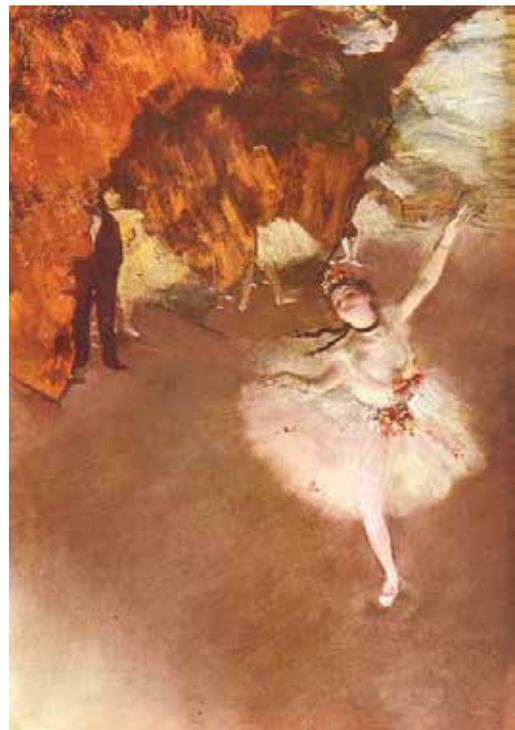
O artista não devia perder tempo para misturar e unir suas cores na palheta, procurando efeitos cromáticos em suas tonalidades, conforme os cânones da tradição, mas deviam levá-las de forma pura diretamente à tela, em pequenos golpes fragmentados do pincel, e colocadas lado a lado, não se preocupando com os detalhes, senão com o efeito estético obtido no todo da obra, cabendo ao olhar contemplante combinar as várias tonalidade e cores durante o processo de formação da imagem e assim obter, pela fruição, o resultado plástico final. Para isso, era importante captar o momento da pintura instantânea, tendo como referência perceptiva o clique fotográfico.

Com ousadia e irreverência plástica, a fluidez dos contornos fazia as figuras perderem nitidez e precisão, visto que o desenho deixa de ser o elemento estruturante da composição pictórica para dar lugar à plasticidade das formas obtidas pelo uso de manchas e cores transpostas para a tela sem preparação, a partir das sensações visuais captadas de imediato. O preto é praticamente banido e as partes sombreadas, representadas por ele na estética tradicional, ganham luminosidade colorida.

O contraste claro-escuro devia ser obtido pelo jogo de luz e sombra conforme a lei das cores complementares, a exemplo do amarelo próximo à cor violeta. Certamente a maior contribuição da estética impressionista reside no procedimento da mistura das cores e as tonalidades obtidas que deixam de ser uma questão técnica para ganhar uma dimensão ótica (v. PROENÇA, op.cit. p.140). De fato, como vimos anteriormente, os efeitos da pesquisa ótica e a invenção da fotografia provocaram um influxo decisivo sobre a composição de cores e a formação de imagens na retina do olhar contemplante, ressoando profundamente nas técnicas da plasticidade impressionista.

Quanto á concepção temática, afastam-se da pintura realista, não se dedicando a causas sociais. Nas suas telas são recorrentes cenas ribeirinhas, em jardins, cafés, teatros e festas. Pinta-se um instante de algo em permanente mutação. Mas é importante frisar que nem todos os adeptos do Impressionismo seguiram à risca todos seus procedimentos, a exemplo de Edgar Degas (1834-1917), dono de uma carreira bem pessoal.

De rara formação acadêmica, ao contrário dos demais, Degas nutria admiração por Ingres, fazendo, com isso valorizar mais o desenho do que a cor, paixão declarada dos impressionistas. Ademais, Degas foi pintor comedido de paisagens e de cenas *en plein air*. Suas telas



A primeira bailarina (Degas c.1878)

são inspiradas em cenas de interiores e sua luz é preferencialmente artificial. Ele mesmo gostava de se autodenominar de “realista” ou artista independente. O que o identificava, sobretudo, com os demais colegas do movimento era a captação fotográfica de temas dos instantes da vida das pessoas – uma cena do cotidiano de senhores burgueses numa cena de pregão da bolsa (*A bolsa de algodão de Nova Orleans* de 1873) ou um postura corporal de cenas prosaicas de mulheres se banhando e se penteado ou a série com o tema das mulheres bailarinas (*A primeira bailarina* de 1878). O instantâneo captado pelo pincel de Degas passa uma autêntica atmosfera fixada por um clique fotográfico.

Outra característica que o diferencia dos demais impressionistas voltados mais à pintura, reside no fato de Degas se dedicar também a pequenas esculturas forjadas em bronze, cuja expressiva parte desse conjunto de peças encontra-se no acervo permanente do MASP em S. Paulo, nas 73 peças adquiridas pelo colecionador Assis Chateaubriand, dentre elas *A bailarina de 14 anos* (1 m de altura), uma exceção entre peças de dimensão mais reduzida.

Contudo, certamente a obra que melhor sintetiza toda a integridade da

estética impressionista é a série de telas *A catedral de Rouen* pintada por Monet entre 1892-93, perfazendo 50 imagens. Observando a fachada desse magnífico templo gótico, o artista retratou-o em vários momentos do dia, a partir de diferentes pontos de vistas, desde sua exposição em pleno sol ao prédio envolto em névoa azulada, procurando sempre realçar as diferenças da incidência da luz e as cores expressas nas tonalidades cromáticas que a edificação tomava no decorrer das horas do dia e as diferentes impressões que lhe causavam.



A Catedral de Rouen (Monet)

1.4. A música impressionista

O compositor mais identificado com o Impressionismo musical é o francês Claude Debussy (1862-1918), qualificação que não goza de unanimidade, visto que, para certos autores, é difícil transpor tal designação, aplicada a uma linguagem plástica como a pintura, para a linguagem musical, tida como a mais abstrata e subjetiva das artes.

Inicialmente impactado por Wagner, ele frequentou os festivais de Bayreuth (1888 e 89), tornan-

do-se “vítima do feitiço de *Parsifal*” (ROSS, 2009, p. 54). Mas logo se desvencilha desse feitiço. A busca por novas linguagens o conduziu a outras fontes. Na Exposição Universal de Paris de 1889, ele entra em contato com as sonoridades “exóticas” de países colonizados, cujas culturas musicais deslumbravam a escuta europeia, como as escalas ciganas, moçárabes, russas, e outros modos da Europa oriental. Debussy restou maravilhado com os efeitos das ressonâncias dos gongos de uma trupe teatral do Vietnã, bem como um conjunto de gamelão javanês, com sua escala minimalista pentatônica, ao provocar uma cascata delicada de timbres que deixavam uma animação suspensa no ar.

Sobre isso, escreveu Debussy: “contém todas as gradações, até mesmo algumas que não sabemos mais nomear, de modo que *tônica e dominante* [tons básicos do código tonal] *não passam de fantasmas vazios para uso de crianças espertas*” (apud, ROSS, op.cit. 55). No meio dessa profusão de sons, a escala de tons inteiros, sua sonoridade mais característica, inspirada nas práticas musicais da Europa central, sobretudo russas, ganha proeminência. Foi seu uso reiterado que deixava pairar no ar uma atmosfera de permanente suspensão, passando uma ideia de paisagem luminosa sem contornos definidos que revelou afinidades estéticas com o estilo impressionista.

Sua composição “Prelúdio à tarde de um fauno”, em 1894, poema sinfônico baseado em Stéphane Mallarmé, é apontada como marco da música moderna. O poema conta, num clima de extrema sensualidade, a história de uma figura mítica, um fauno que toca sua flauta num bosque e fica excitado com a visão de outras figuras míticas femininas, *ninfas e náiades**, e tenta alcançá-las em vão. Extremamente fatigado se entrega a um profundo sono, conseguindo, nas visões sonhadas, alcançar as figuras femininas.

Várias passagens do prelúdio sugerem atmosferas fugidias, mais um traço apontado como tendo correspondência com a estética impressionista, sem a progressão lógica de um todo temático típico do classicismo (a exemplo da forma-sonata), ou um *leitmotiv* do Drama wagneriano (pequenos motivos melódicos vinculados a personagens ou situações dramáticas). O poema sinfônico inspirou os *Ballets russes* de Vaslav Nijinsky em 1912, considerado revolucionário na ocasião, devido à sua extrema sensualidade.

Sentindo-se mais livre dos constrangimentos que exigiam o uso da dialética tensão/repouso do sistema tonal, buscou satisfações estéticas numa espécie de “livre prazer melódico” em blo-

Ninfas e Náiades

As ninfas, consideradas pequenas divindades, são figuras femininas pertencentes à corte dos deuses da mitologia grega, sendo frequentemente alvo da cobiça luxuriosa dos sátiros. Náiades são ninfas aquáticas (nascentes, rios, lagos, fontes e pântanos) extremamente belas, semelhantes às sereias, igualmente dotadas de vozes inebriantes.

O russo **León Bakst** (1866-1924) foi pintor, cenógrafo gravurista, ilustrador e figurinista, com forte intervenção na cena artística de sua época (virada do século XX). Frequentou intensamente o círculo artístico-literário da Rússia, cujo integrante mais ilustre era o crítico de arte e empresário Sergei Diaghilev, fundador do Ballets Russes. Conviveu com artistas do estilo simbolista, a ser vistos mais adiante, dos quais recebeu certa influência. Foi também professor de arte, tendo como aluno, entre 1908-10, o pintor **Marc Chagall** (1887-1985), artista russo que transitou na estética vanguardista das primeiras décadas do séc. XX, como o Cubismo e Fauvismo, deles recebendo influxos em sua longuíssima carreira artística posterior.



O Fauno Nijinsky na arte de León Bakst

cos sonoros, bem distantes daquele discurso tonal, desde que lhe provocassem uma sutil e suave escuta. Outras obras que lhe conferem a qualificação de impressionista são os *Noturnos* (*Nuvens, festas e sereias*) e *La mer*, peças onde é ressaltado o clima marcado pela suavidade fugidia de caráter fluido e vago, com sutis jogos harmônico-melódicos, em que as formas musicais aparentam se dissolver. Debussy valorizou acordes isolados, timbres, pausas, cotejos contrastante de registros. Assim como o Impressionismo plástico, sua música trouxe enorme contribuição para a construção de uma nova fase da música erudita ocidental.

1.5. A escultura (impressionista?) de Auguste Rodin e Camille Claudel



A mão de Deus (Rodin)

Um artista que apresenta percalços para definir seu estilo é o escultor Auguste Rodin (1840-1917) – mesmo ano de nascimento de Monet –, tendo um raro e extraordinário reconhecimento ainda em vida, talvez um das maiores glórias recebidas por um artista em seu próprio tempo. Ele foi visto ora como um romântico tardio, ora como um realista ou um impressionista, ou então como integrante da *art nouveau* do *fin-de-siècle* europeu, o que pode se explicar talvez pela existência de 77 anos que o fez conviver com a arte de diferentes matizes e conhecer diferentes correntes e escolas.

Se seu primeiro trabalho, *a Idade do bronze* (1877), impressiona a crítica e o público pelo seu intenso realismo, outras obras o sinalizam como impressionista. Gombrich, p.ex., atenta para as violentas discussões entre seus críticos, provocadas por algumas de suas obras, identificando-o com os rebeldes impressionistas, sobretudo pelo desprezo que Rodin nutriu pela superfície bem acabada, assim como os impressionistas, deixando algo para ser completado pelo olhar fruidor.

Em certas criações, como *A mão de Deus* (1898), deixou “parte da pedra sem tocar para passar a impressão de que sua figura estava emergindo do caos e tomando forma” (GOMBRICH, op.cit. p. 528), onde deixa escapar certa ambiguidade intencional em que a mão criadora divina é a própria mão do escultor em plena atividade inventiva. Para Rodin, assim como também para Rembrandt, uma obra era dada por finda quando alcançava seus objetivos artísticos.

A análise de Rodin, de sua arte e seu tempo, ficaria incompleta se não considerássemos a escultora Camille Claudel (1864-1943), figura feminina, rara num mundo quase exclusivo de homens artistas. Camille, irmã mais ve-

lha do poeta francês Paul Claudel, teve uma intensa e tumultuada relação amorosa com Rodin (v. referência do filme *Camille Claudel*), com quem conviveu e partilhou sua estética e obras.

Nascida no interior da França, logo cedo, Camille demonstra um talento precoce para esculpir. Com 17 anos, toma o rumo de Paris e ingressa na academia que tem como mestre Auguste Rodin. Lá cria suas primeiras obras que nos chegam ao conhecimento, como *Paul aos treze anos*, dedicada ao irmão. Seu trabalho impressiona o mestre que reconhece seu talento pela solidez obtida.

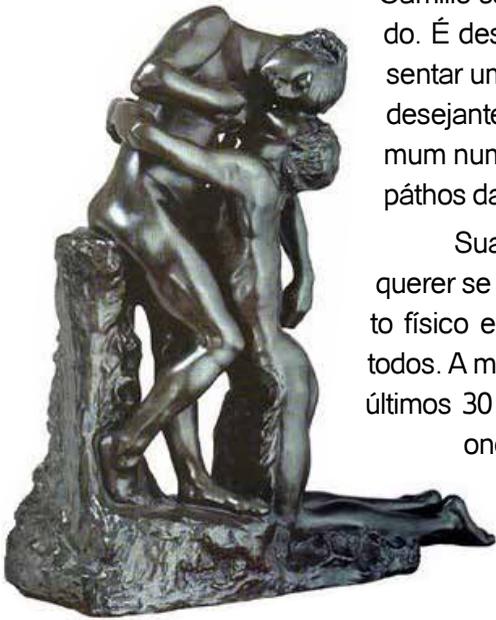
Admitida, logo a seguir, no atelier de Rodin, colabora na execução das *Portas do Inferno* inspirada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, onde, inclusive, a célebre escultura *O pensador*, em menor dimensão, compõe o portal, e o monumento *Os burgueses de Calais*, uma de suas obras mais impactantes. Tendo colaborado durante anos com o escultor, segundo alguns críticos, obras de um ou de outro possuem tantas afinidades e semelhanças de concepção e estilo que não se pode saber com precisão qual a obra do mestre ou da discípula, ou quem inspirou quem ou quem copiou quem.

Entrando num ciclo bastante tumultuado em sua relação com Rodin, procura se autonomizar e se distanciar, tanto na escolha temática como no tratamento escultórico. Tal distanciamento segue até o rompimento final em 1898. A ruptura é marcada e narrada pela famosa obra *A Idade Madura*, expressão de fim de uma fase e início de um novo e sofrido ciclo criativo.



A idade madura (Camille Claudel)

Vivendo só, as perturbações mentais a fazem ingressar num ciclo paranoico. Críticos amigos ajudam a organizar duas grandes exposições, para lhe proporcionar reconhecimento, segurança afetiva e financeira. As exposições obtêm, de fato, grande sucesso de crítica, o que não foi suficiente para fazer



Camille sair da crise, já doente demais para se reconfortar com o êxito obtido. É desta fase a escultura *O abandono* (1905), onde Camille ousa apresentar um nu masculino ajoelhado diante da mulher que, de pé, em posição desejante, parece querer se entregar ao ato de amor, algo bastante incomum numa obra de artista mulher. A escultura revela em estado puro todo o páthos da artista, na integridade e justeza do sentido original do termo grego.

Sua saúde mental sofre novos surtos de paranoia. Acusa Rodin de querer se apossar de seus trabalhos, passando a viver um grande abatimento físico e intensa depressão, recusando se alimentar e desconfiando de todos. A morte do pai, em 1913, agrava ainda mais esse quadro. Passa seus últimos 30 anos de vida praticamente internada numa instituição do interior, onde falece em 19 de outubro de 1943, aos 79 anos incompletos.

Unidos e separados em vida, por uma conflituosa relação de amor/ódio, os dois se acham atualmente reunidos na permanência da arte de ambos sob o mesmo teto do Museu de Rodin, em Paris. As obras citadas lá se encontram, bem como a escultura *O homem que anda* ("L'homme qui marche") realizada entre 1900-07, uma das mais imponentes, um gigante majestoso de mais de 2 metros de altura em bronze esculpido, comparável a outra obra de imponência monumental, de quase 3 metros de altura, em homenagem a Honoré de Balzac (1892-1897), atualmente nos jardins do Museu.



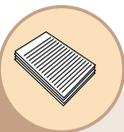
Honoré de Balzac (Rodin)



O homem que caminha (Rodin)

O que mais impressiona em *O homem que anda*, apresentada pela primeira vez ao público, no pavilhão especial reservado a Rodin da Exposição Universal de 1900, é a sensação ambivalente contida em duas situações diametralmente opostas. Rodin consegue passar a ideia de solidez fixa na postura corporal da escultura de um homem sem cabeça e sem braços em que interessa tão somente expressar parte do corpo – o torso e pernas – firmemente plantada no chão mas que, a um só tempo, parece querer, a qualquer momento, se arrancar da base que lhe sustenta, se projetando totalmente para a frente para expressar a sensação de movimento do corpo que deseja caminhar. Esta escultura, assim como *O torso*, se apresenta de forma incompleta, revelando apenas o essencial para o artista, passando talvez a noção de que a porção apresentada já é plenamente suficiente pelo sentido nela contido do todo.

Texto complementar



Sobre a Catedral de Monet

“Nesse ano [1892], de passagem a Rouen, ele ficou encantado pela catedral da cidade. Da janela, ele não a via inteiramente, ele conseguia perceber apenas a fachada e isso determinava a composição das telas da primeira fase do ciclo: o olhar do pintor não vislumbrava senão a fachada e uma pequena fração do céu sobre ela. Na composição,

a catedral transformada pelas mãos talentosas de um arquiteto e de um escultor numa espécie de rendilhado de pedra, ou mais precisamente, uma parte desse edifício, ocupa toda a tela. [...] A segunda parte do ciclo foi pintada em 1893 [...]. Monet pintou a catedral de um outro ponto de vista. [... ..]// No decorrer desse trabalho, Monet travou uma luta encarniçada com o sol. O que mais o interessava na ocasião, era o jogo de nuances. Reuterswärd nota com precisão que um dos traços mais remarcáveis da série Catedrais são as variações dos valores: ‘toques luminosos fortes e débeis que se entretecem em novas combinações de nuances, o jogo vivo de reflexos transmitiam os efeitos luminosos quase imperceptíveis’.

(In CLAUDE MONET, catálogo do artista, pp. 60 e 66)

O Pós-Impressionismo e o Pontilhismo

Uma das ressonâncias mais diretas do Impressionismo se reflete em alguns artistas contemporâneos do movimento, como o holandês Vicent Van Gogh (1853-1890) e o francês Paul Gauguin (1848-1903), representantes do chamado Pós-Impressionismo, período que vai da última exposição impressionista em 1886 ao surgimento do Cubismo, na primeira década do séc. XX. Além desses dois artistas, o movimento abriga pintores de tendências bem distintas, como Paul Cézanne (1839-1906), remanescente do Impressionismo e Georges Seurat (1859-1891), também conhecido integrante do Pontilhismo.

A arte de Vicent Van Gogh, quando assume a pintura de vez, é pura paixão em forma de cor – seu elemento fundamental para a pintura –, e luz. Até decidir pela arte, por sugestão do irmão Theo, o que fez já em idade madura, teve uma trajetória meio errática e uma existência praticamente solitária, aliviada pela convivência com o irmão, com quem manteve intensa correspondência quando separados, cujas cartas formam uma espécie de ininterrupto diário, onde expõe suas noções estéticas, com impressionantes passagens de sua visão de vida. Nunca chegou a constituir uma família nem sobreviver por seus próprios meios. Teria vendido poucos quadros em vida, por valores bem modestos. Aos 37 anos, não resiste a uma de suas constantes crises e se suicida.

Filho de um pastor protestante, era homem profundamente religioso, chegando a pregar a bíblia entre os mineiros belgas, fase de sua pintura ligada à estética tradicional holandesa, pelo uso do claro-escuro e o temário social. A tela *Os comedores de batata* (1885) é dessa fase e nos revela um estética de tonalidade sombria e de pessoas com semblante melancólico.

Depois de viver com a família, e de algumas relações amorosas frustradas, inclusive tentativas de casamento, muda-se para Paris, em 1886, dividindo um apartamento com o irmão, em Montmartre. Por intermédio de Theo, que trabalhava numa loja de arte, trava conhe-



Os comedores de batata (Van Gogh)

cimento com renomados artistas impressionistas como Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, além de Signac, Seurat e Toulouse Lautrec. Este o introduz no consumo do absinto, bebida bastante popular na época, também conhecida como "fada verde" devido aos efeitos alucinógenos, usada no meio artístico-boêmio parisiense. Na ocasião, abandona a temática sombria da fase holandesa, adotando tons mais claros. Ao conhecer a obra de Millet, começou a nutrir uma grande simpatia pelo seu paisagismo. Em 1887, ano que conhece Gauguin, expõe alguns quadros.

No ano seguinte, abandona Paris transferindo-se para a cidade de Arles, na região de Provença, ao sul da França, perto do Mediterrâneo, área com vastas plantações de flores realçadas pelos contrastes luminosos, onde passa a pintar ao ar livre. A explosão da intensa e pura luz mediterrânica o liberta de qualquer compromisso com o naturalismo, se auto-declarando um colorista arbitrário. Apaixonado pela cor e luz locais, experimenta um período de intensa produção. Muda-se mais uma vez, agora para Anvers, tranqüila cidade ao norte da França. Apesar das crises nervosas, continua produzindo em grande intensidade: em três meses, pinta cerca de 80 telas, entre as quais o *Trigal com corvos* (1890).



Trigal com corvos (Van Gogh)

A adesão da pintura *en plein air* não o impede de dedicar sua arte a interiores como faz ao retratar seu próprio quarto da morada de Arles, em cores fortes à maneira de suas paisagens, sem nuances dos contornos do mobiliário que compõe seu aposento.



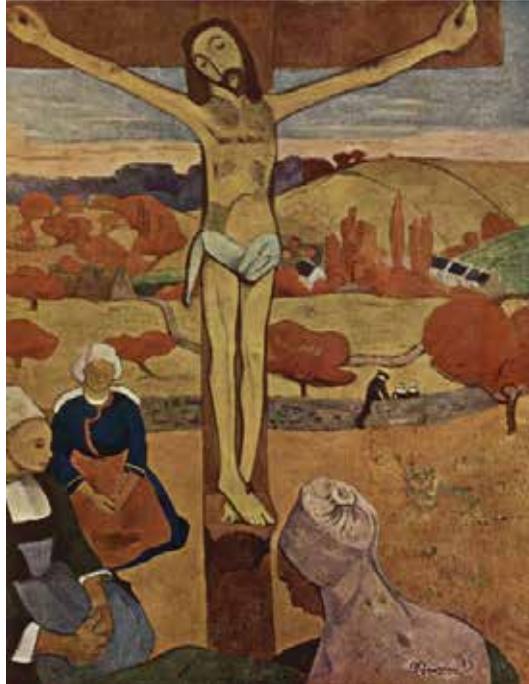
O quarto do artista em Arles (Van Gogh)

A carta escrita ao irmão Theo (v. Texto complementar) sobre a ideia que alimentava sobre seu quarto contém explicações extraordinárias sobre sua concepção enquanto artista, conferindo ao texto, uma espécie de súmula de sua estética: sua intenção, o uso das cores, a disposição dos objetos da cena, a composição almejada, a atmosfera pretendida.

Van Gogh deixa claro sua deliberada aplicação arbitrária das cores, pois não se propunha a uma representação “correta”. Intencionava o emprego de formas e cores na representação de seu quarto, para passar sua experiência estética, e que as demais pessoas, ao contemplá-lo, experenciassem o mesmo.

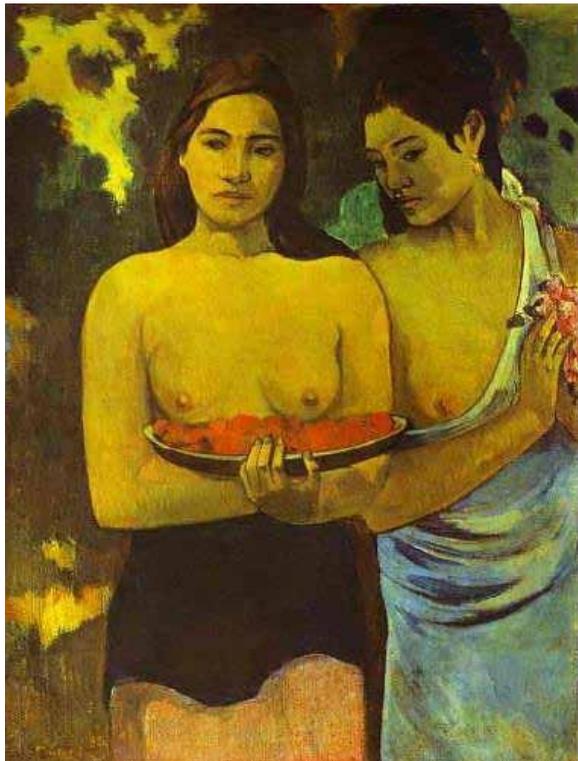
Van Gogh morreu nos deixando um extraordinário legado contendo um variado repertório de expressão plástica: 10 gravuras, 879 telas, 1756 desenhos. Em vida não chegou a obter o reconhecimento nem do público nem dos críticos. Posteriormente, foi considerado um dos maiores gênios da pintura, sendo um dos responsáveis pela abertura das nossas artes plásticas para o experimentalismo da arte moderna.

Seu contemporâneo Paul Gauguin chegou a participar da 5ª exposição coletiva impressionista em 1880, e da sua 6ª e última exposição em 1886, com 19 telas. Porém, dotado de ideias bem distintas, começou a se afastar dos impressionistas, ao aplicar, dentre outros procedimentos, cores puras nos objetos, igualmente de modo arbitrário, demarcando com precisão os contornos das figuras, como faz em *Jacó e o anjo*, tela de 1888, e na tela *Cristo amarelo*, de 1889.



Cristo amarelo (Gauguin)

Chamado por Van Gogh quando este residia em Arles, se junta ao artista, assimilando seu amor pelas cores claras. Dele extrai alguns ensinamentos que irá aplicar quando se retira para o Tahiti, tendo antes uma pequena estada



Jovens taitianas com flores de manga (Gauguin)

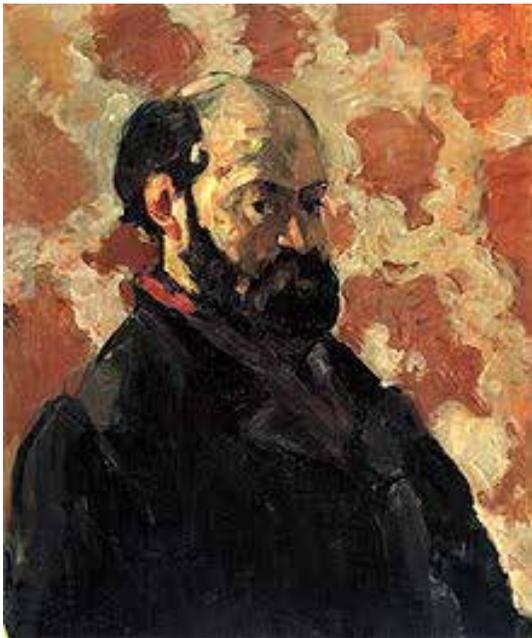
em Paris, após um sério desentendimento com Van Gogh já acometido de sérias perturbações mentais. Como Delacroix, que foi buscar inspiração para sua arte em terras exóticas do norte da África, assim também fez Gauguin, ao procurar novas sensações nos mares do sul das ilhas da Polinésia Francesa. Na vivência com os nativos, nos anos 1890, numa belíssima e ensolarada região subtropical, criou uma obra que constitui o acervo mais conhecido de sua trabalhos, desenvolvendo uma temática e uma forma voltada para a vida simples dos moradores das ilhas, uma civilização outra, bastante estranha ao olhar dos contemporâneos europeus, cujo julgamento, ao tomar conhecimento desse acervo, quando Gauguin regressou à França, foi bem incisivo declarando-o adepto de um estilo selvagem.

A tela transmite um clima idílico de uma região paradisíaca representada pelas duas jovens, de seios de fora, em posição bem natural, retratadas em cores puras e definidas que dão forma a um cenário de tranquila suavidade e paz de espírito.

Paul Cezanne, natural de Aix-en-Provence, sul da França, experimentou, com certa proximidade, algumas das iniciativas impressionistas, sendo contemporâneo de alguns de seus mais renomados representantes como Monet, Renoir, Sisley e Pissarro. Com estes, compartilha o espaço do Atelier Libre Suisse, em Paris, sobretudo Pissarro com quem mais se afina, para estudar pintura. Tendo participado de alguns salões de mostra alternativa, começando pelo Salão dos Recusados, seguiu uma carreira bem peculiar, ao lado de outros artistas, que passaram por aquele movimento sem aderi-lo com total dedicação, como fora o caso de Gauguin e Van Gogh, conforme acabamos de ver.

Ao contrário do último, desfrutou, ainda em vida, de estabilidade financeira, pois o pai era banqueiro, com quem trabalhou em seu estabelecimento, após o retorno à cidade natal, depois da decepção sentida pela tentativa frustrada de ingressar na Academia de Belas Artes de Paris.

Sua boa situação financeira o fez livre das preocupações com a venda de suas obras, podendo assim consagrar sua vida na busca de experimentos estéticos para sua obra à qual se dedicou com exigente afincamento, colocando como meta atingir certo patamar de perfeição artística, ideal que perseguiu por toda a sua vida.



Auto-retrato (Cézanne c. 1875)

Além das paisagens, cultivou naturezas mortas (exemplo abaixo), retratos e figuras humanas em grupo. Seu procedimento técnico, ao estudar e analisar os valores plásticos das paisagens ou naturezas mortas, concentrava-as em diferentes volumes e planos que traçava à base de pinceladas paralelas, sempre perseguindo o geometrismo das figuras, subordinando-as à unidade da composição.



Natureza morta com maçãs e laranjas
(Cézanne/1895-1900)



Monte Santa Vitória (Cézanne)

Até encontrar seu estilo, além das incursões na seara impressionista, oscilou entre o romantismo de Delacroix e o realismo de Courbet. Um dos seus traços que mais o demarcava da estética impressionista foi não se preocupar com o fugidio e o instantâneo, buscando “a estrutura íntima da natureza”. Assim, retratou em suas telas o estável. Ambicionava as formas dessa permanência nas cores fortes, sem descuidar, de forma equilibrada, da luminosidade diáfana natural. E o maior e melhor testemunho de tal fato encontra-se na série de pinturas realizada no sul da França, do Monte Santa Vitória. Entre 1895 a 1900, observa e estuda a paisagem irregular e rochosa dessa região próxima à sua terra natal. O cenário labiríntico e pedregoso lhe impressionou de tal forma que chegou a alugar uma cabana para se dedicar intensamente à célebre série de telas da Montanha.

Os tons azuis, amarelos e verdes plasmam esta montanha do sul da França, sob um céu de intensa claridade meridional, que irá servir de modelo para Cézanne fazer seus experimentos, a exemplo do estudo de sucessivas versões da montanha, registradas em diversas telas, da variação das cores diferentemente do procedimento de Monet na Catedral de Rouen. Ao contrário do impressionista que variava as tonalidades conforme alteravam a luz e a sombra, Cézanne alterava as próprias cores apresentadas de modo simplificado, dando à montanha e a seu entorno paisagístico formas e planos geométricos de cor.

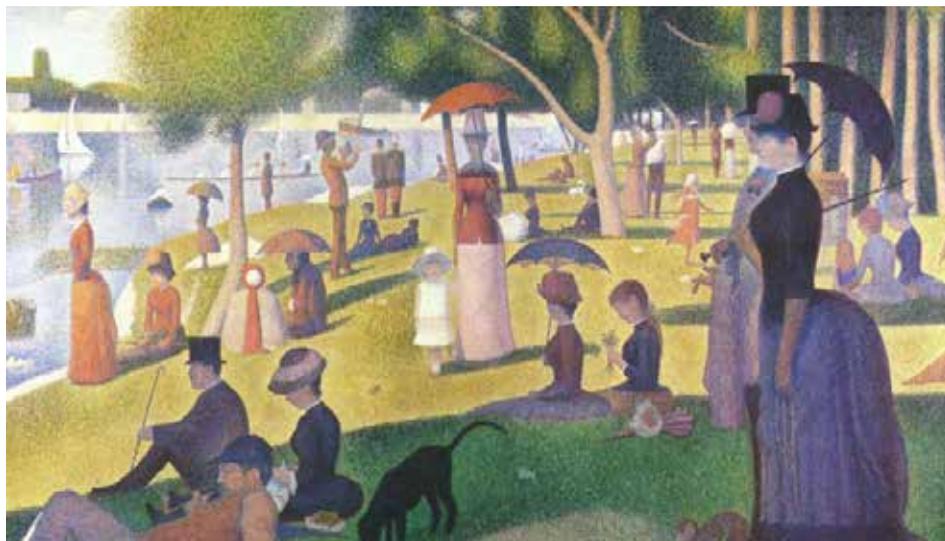
Foi justamente essa redução da paisagem a simples e volumosas formas geométricas circulares – esferas, cilindros e cones, formas fundamentais da natureza, nas palavras do próprio artista –, bem como o uso de cores fortes, que faz dele um precursor das vanguardas das artes plásticas do novo século. Esta pintura é vista como uma obra inaugural do cubismo de Picasso que, aliás, juntamente com Matisse e outros artistas, gostava de dizer que “Cézanne foi o pai de todos nós”. Ele parece ter lançado uma longa ponte entre o Impressionismo e as várias correntes modernas da arte do séc. XX, passando ainda a ter uma posição destacada na fase do chamado Pós-Impressionismo.

A aproximação do *fin-de-siècle* na Europa disseminou uma atmosfera de excitação de signos de renovação em vários campos das atividades humanas, sobretudo no mundo das artes e da cultura, o que era fortalecido com as conquistas científicas acerca das teorias da cor e da ótica. Nesse contexto surge Georges-Pierre Seurat, vindo de um meio abastado burguês parisiense que lhe proporcionou uma formação acadêmica na Escola de Belas Artes. Seus primeiros trabalhos traem influxos dos mestres renascentistas apresentando uma estética bem disciplinada. Como Cézanne, também transitou pelo Impressionismo, apreciando seus artistas, mas rejeitou o cunho espontâneo e a dissolução formal de suas figuras, buscando restaurar com sua pintura a estrutura e as formas plásticas com mais definição.

Seurat, um dos mais jovens daquela talentosa geração de artistas, foi igualmente tomado por esse elã criativo do *fin-de-siècle*, e atento ao que os impressionistas fizeram com relação às cores e à percepção ótica, radicaliza sua concepção, contribuindo para sua renovação, ao introduzir, junto com o colega Paul Signac (1863-1930), uma técnica mais apurada no trato da cor, chamada *Divisionismo* ou *Pontilhismo*, preferindo ele mesmo chamar de *pintura ótica*, conforme se vê na pintura *Tarde de domingo na ilha da Grande Jatte*, uma de suas telas mais célebres, pintada entre 1884-1886.

Ambos se consideravam adeptos do Impressionismo, ambos igualmente usaram temas impressionistas como paisagens, diversões ao ar livre, etc., mas seu diferencial está precisamente no uso mais científico da cor. Uma das teorias sobre a cor desenvolvida na época era a inexistência de uma “cor-em-si”, i.e, a propriedade cromática de dada superfície não era algo imanente e essencialmente constitutivo dela mesma, mas dependia da forma como as tonalidades eram dispostas na tela, além ainda da intervenção do olhar na estruturação da ordem e do sentido buscado pelo artista. O que menos importava era a temática, seja esta a reprodução de um teor mitológico ou de costumes de uma época, ou então a configuração de uma atitude psicológica das personagens representadas.

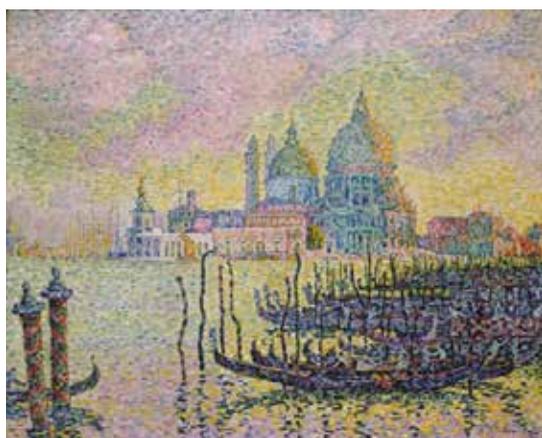
Como podemos perceber na sua tela, Seurat enfatiza os valores da cor das formas, purificadas “de toda escória da matéria” (BAUMGART, op. cit. p. 327). Sua técnica consistia em separar os componentes químicos das cores, de modo que, em vez de serem misturadas como pigmentos na paleta e depois aplicadas à tela, elas eram misturadas pelo olhar que contempla a tela, a partir da distância certa. Tudo, por mais minuciosamente que seja apresentado, faz parte de um todo estético. A tela passa a receber inúmeros minúsculos fragmentos coloridos ou micro-pontos, cabendo ao olhar contemplante reorganizá-los na mente, ou melhor ainda, na imaginação e reconstruir uma totalidade de sentido estético.



Tarde de domingo na Ilha da Grande Jatte (Seurat)

A técnica do Pontilhismo, também compartilhada pelo pintor Paul Signac, outro artista que, no início da carreira, se deixou influenciar pelo Impressionismo, participou com Seurat, na criação do estilo, sendo, assim, detentor de algumas de suas afinidades estéticas, apresentando, no entanto, alguns traços bem peculiares.

Em que pese sua preocupação com a definição dos contornos das figuras, como se observa no quadro *Grande canal, Veneza* (1905), inclusive nos pequenos detalhes, como os troncos delgados que emergem das águas para atracar as gôndolas, por outro lado, Signac usa uma granulação mais forte obtida por minúsculas de pigmentos em tonalidades douradas numa escala maior do que seu colega Seurat. Além do mais, o uso do dourado distribuído de modo contíguo à cor rosa, tanto no céu como nas imagens refletidas nas águas do canal, empresta ao todo composicional um leve tônus que nos lembra a estética impressionista.

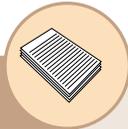


Grande canal – Veneza (Signac)

É certamente devido a isso que alguns historiadores preferem designar esse estilo como neo-impressionista, diferentemente das telas de Van Gogh, Gauguin e Cézanne, vistas como obras pós-impressionistas, querendo, assim, dizer que, no caso desses artistas, teria havido uma ultrapassagem de estilo que marcou a pintura francesa da 2ª metade do séc. XIX. Já a designação neo-impressionista significaria, de certa forma, a retomada do estilo, em novos moldes.

Todos esses movimentos artísticos, mesmo apresentando formalizações estéticas que não chegam a romper radicalmente com a arte figurativa (a estética que mais anunciou tal traço está presente em algumas correntes mais incisivas do Impressionismo), foram de importância crucial, como uma espécie de legado multiforme, para o movimento das vanguardas artísticas que marcarão a vida cultural européia, a partir do início do séc. XX.

Texto complementar



O Quarto em Arles, segundo o próprio Van Gogh

“Eu tinha uma nova idéia na cabeça e aqui está o seu esboço ... desta vez, trata-se simplesmente do meu quarto, só que a cor se encarregará de tudo, insuflando, por sua simplificação, um estilo mais impressivo às coisas e uma sugestão de repouso ou de sono, de um modo geral. Numa palavra, contemplar o quadro deve ser repousante para o cérebro ou, melhor dizendo, para a imaginação.

As paredes são violeta-pálido. O piso de ladrilho vermelho. A madeira da cama e as cadeiras, amarelo de manteiga fresca; os lençóis e as almofadas, de um tom leve de limão esverdeado. A colcha, escarlate. A janela, verde. A mesa de toailete, laranja; a bacia, azul. As portas, em lilás.

E é tudo. Neste quarto nada existe que sugira penumbra, as cortinas corridas. As amplas linhas do mobiliário, repito, devem expressar absoluto repouso. Retratos nas paredes, um espelho, uma toalha e algumas roupas. [...]

Trabalhei nele o dia inteiro, mas você pode ver como a concepção é simples. As graduações de cores e as sombras estão suprimidas; o quadro está pintado em camadas leves e planas, livremente jogadas nas telas à maneira de estampas japonesas”.

(*apud, GOMBRICH, op.cit. p. 548*)

O *fin-de-siècle* europeu: Simbolismo e Decadentismo

Mal-estar da civilização

Conceito cunhado por Sigmund Freud, criador da psicanálise, em sua obra de 1930, para expor o sentimento de mal-estar do homem dilacerado entre as pulsões do princípio do prazer da esfera individual, o que acarretaria em consequências destrutivas, e a necessidade das normas da cultura e da civilização do princípio de realidade, que regem suas condutas no seio da sociedade, para preservá-la.

O termo *fin-de-siècle*, expressão francesa que significa "final do século", engloba tanto o encerramento do séc. XIX quanto os começos do novo século, querendo denotar, ao mesmo tempo, um sentimento de decadência assim como de esperança de uma nova era, o que, em certa medida, explica o *mal-estar da civilização**, experienciado nessa dobra do tempo do mundo ocidental, ambivalência essa que costuma estar sempre presente no portal de uma nova época, portando atitudes e sentimentos díspares e ambíguos.

Se nos é difícil precisar determinados períodos definidores de estilos e escolas, como já assinalamos, cada vez que nos avizinhamos da contemporaneidade, essa dificuldade aumenta. Isso deve, sobretudo, pela pluralidade de movimentos artísticos que ocorrem não apenas no *fin-de-siècle* europeu, mas nos continentes sob sua hegemonia cultural, até a Primeira Grande Guerra.

É assim que lemos, p.ex., no livro *Simbolismo*, de Anna Balakian, que nos alerta que, desde o começo, esse movimento se apresentou híbrido, constituindo um problema para sua pesquisa, pela dificuldade de "classificação dos escritos, profusa e aparentemente disparatados na forma e no conteúdo, reunidos em volta de um rótulo que teve desde o início múltiplas conotações" (BALAKIAN, 2007, p. 12). Suas hesitações chegam ao ponto de cogitar em rejeitar o termo "simbolismo". A citação dessa autora possui um valor analítico que se aplica não somente ao movimento em questão, mas, sobretudo, pela sua validade para outros momentos da história das artes, conforme, insistimos, já atentamos algumas vezes em nosso texto.

Tanto o movimento simbolista quanto o decadentista podem ser vistos como desdobramentos do Romantismo, em oposição à ideologia cientificista da sociedade urbano-industrial da 2ª metade do séc. XIX, que acaba também por se infiltrar no mundo das artes. Reagindo às possíveis vinculações frequentes entre arte e técnica, com predomínio desta para definir a estética da produção artística, exacerbadas sobretudo em certas criações naturalistas, os

simbolistas e decadentistas enfatizaram o ideal poético amparado numa expressão mais lírico-alegórica.

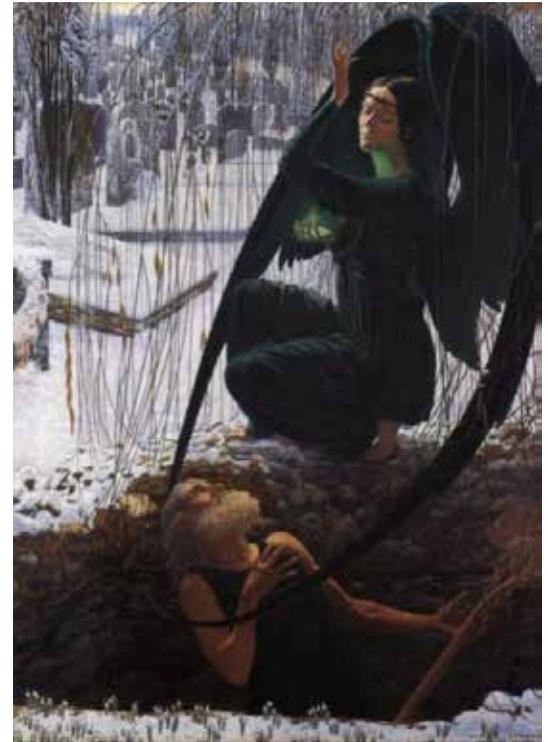
A força do Simbolismo se manifestou, em seus inícios, no movimento literário que surge na 2ª metade do séc. XIX, na França, se estendendo às primeiras décadas do século seguinte, com fortes traços antinaturalistas, já em curso, pelo menos, duas décadas antes, conforme vimos em Baudelaire, ele próprio visto como um pioneiro do movimento. Seu marco inicial é tomado pelo manifesto do poeta Jean Moréas (1886). Negando uma arte que busca uma estreita correspondência formal com a realidade, sua expressão se dava mediante uma poética encantatória, carregada de simbologias alegorizadas, algo que ultrapassasse o sentido superficial e imediato das coisas.

Assim, os simbolistas imergiam em sentimentos pessimistas e melancólicos, alucinações deformadas, apelavam para o misticismo satânico (v. Baudelaire) – “a crueldade e a fealdade do real, sensualidade, carnal exasperada” (CUNHA, op.cit. 596). O tema da morte com sua estética mórbida era bastante recorrente, cujo exemplo a seguir é bastante expressivo.

O autor do quadro *A morte do coveiro* é o pintor alemão Carlos Schwabe (1877-1927), que, ao entrar em contato com artistas simbolistas em Paris, acabou recebendo influxos do movimento. Como seu estilo era considerado de forte teor literário, foi um dos artistas que melhor soube interagir organicamente com a poética simbolista. Por isso, foi muito solicitado para ilustrar livros de simbolistas, tendo trabalhado nas obras *As flores do mal* de Baudelaire e *Pelléas e Melisande* de Maurice Maeterlinck (1862-1949), cujo tema ganhou uma versão musical do compositor impressionista Claude Debussy.

O quadro é uma síntese plástica da literatura simbolista, contida nas figuras e nos tons usados: ao contrário da tradicional imagética cristã que sempre representa a figura do anjo em tonalidade branca e luminosa, o anjo de Schwabe, ao velar a morte do coveiro, possui asas e vestes negras que contrastam com a palidez da tez angelical e com a neve imaculada do cemitério, configurando, assim, uma composição sombria e macabra.

No *fin-de-siècle* francês, o sentimento de decadência, que finda por penetrar no imaginário de poetas e artistas, associava-se à própria ideia de que a França era uma cultura em decadência. E o termo *décadent*, cuja conotação pejorativa inicialmente estigmatizava a jovem geração de poetas e escritores que deram origem ao movimento simbolista, antes de ser assim denominado, acabou sendo assumido positivamente, a partir do soneto *Longuer* (1883) em que o poeta Paul Verlaine anuncia: “*Je suis l'Empire à la fin de la Décadence*” (“Sou o Império no fim da Decadência”).



A morte do coveiro (Carlos Schwabe)

Esses jovens intelectuais dos anos 1880/90, identificados por uma visão pessimista do mundo, acompanhada por uma postura estética subjetivista, pela descoberta do inconsciente, sentiam inclinados para as dimensões misteriosas da existência. Em 1886, influenciado por Verlaine, Anatole Baju funda a revista *Le décadent littéraire et artistique*, onde publica o manifesto decadentista em que é possível divisar embrionariamente ideias que serão incorporadas à estética dos futuros movimentos futurista e dadaísta.

O *fin-de-siècle* europeu, sobretudo o parisiense, tinha, como uma de suas maiores características, a pluralidade de tendências nos vários campos do saber e das artes. É a época dos círculos boêmios artístico-literários, no bairro de Montmartre, que transitavam pelos bistrôs, cafés e boulevards parisienses e que darão origem a vários movimentos artísticos de vanguarda caracterizados por uma pluralidade de “ismos” que, segundo certa contagem, teria chegado a quarenta. Porém, alguns tiveram proeminência, conforme iremos ver na unidade III.

Se por um lado, havia um culto à modernidade por parte dessas correntes, advindo das transformações científicas, por outro, havia uma descrença no mundo artístico, pelo esgotamento da estética e técnicas que já não correspondiam à realidade do *fin-de-siècle* de um novo mundo que começava a se desvendar.

Uma série de revistas literárias e de manifestos era lançada para veicular o desejo de mudança e os princípios do ideário estético, bem como traçar os rumos e propostas de novos movimentos. O manifesto passou a ser o instrumento mais importante para veicular esse ideário, e o Simbolismo foi o primeiro movimento a dele se utilizar.

3.1. A pintura simbolista

A pintura simbolista, que não teve o mesmo prestígio alcançado pela literatura, surge na mesma época do Neo-impressionismo. Enquanto Seurat e Signac criavam uma arte de pura visualidade fincada sobre princípios da ótica, o Simbolismo seguia uma trilha mística e anticientífica. Igualmente associada à idéia de esteticismo, por força de sua busca obstinada a formas preciosas, bem como a procedimentos estilísticos e temáticos extraídos do mundo subjetivo, a pintura simbolista não devia representar o real como queriam os naturalistas ou realistas, mas revelá-la mediante símbolos, uma realidade cuja representação escapava a uma apreensão consciente e racional.

Reagindo ao que consideravam um materialismo exacerbado, substrato do cientificismo da época, muitos dos artistas participavam de sociedades exotéricas, como Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), cuja produção ex-

pressava um mundo onírico de fantasias, como vemos na tela *Alegoria da vida* (1873). Ele e seu compatriota, o francês Gustave Moreau (1826-1898) são considerados seus maiores pintores simbolistas. Interessante notar que ambos, com uma diferença apenas de dois anos de idade entre eles, conviveram com os importantes movimentos artísticos da França, como o Impressionismo e o Neo-impressionismo, sem qualquer adesão às suas estéticas, pois optaram por manter de forma mais sólida e precisa os delineamentos de suas figuras. Outro traço interessante é que suas obras tidas como simbolistas foram criadas antes do seu período áureo (anos 1880-90), a exemplo das telas abaixo.

Chavannes, que participou de vários Salões oficiais franceses, desde os anos 1850, se caracterizou pelo muralismo, pintura em tela de grandes dimensões, tendendo para temas alegóricos da mitologia antiga, como a tela *Alegoria da vida*. Devido a isso, seu estilo foi admirado pelos simbolistas.

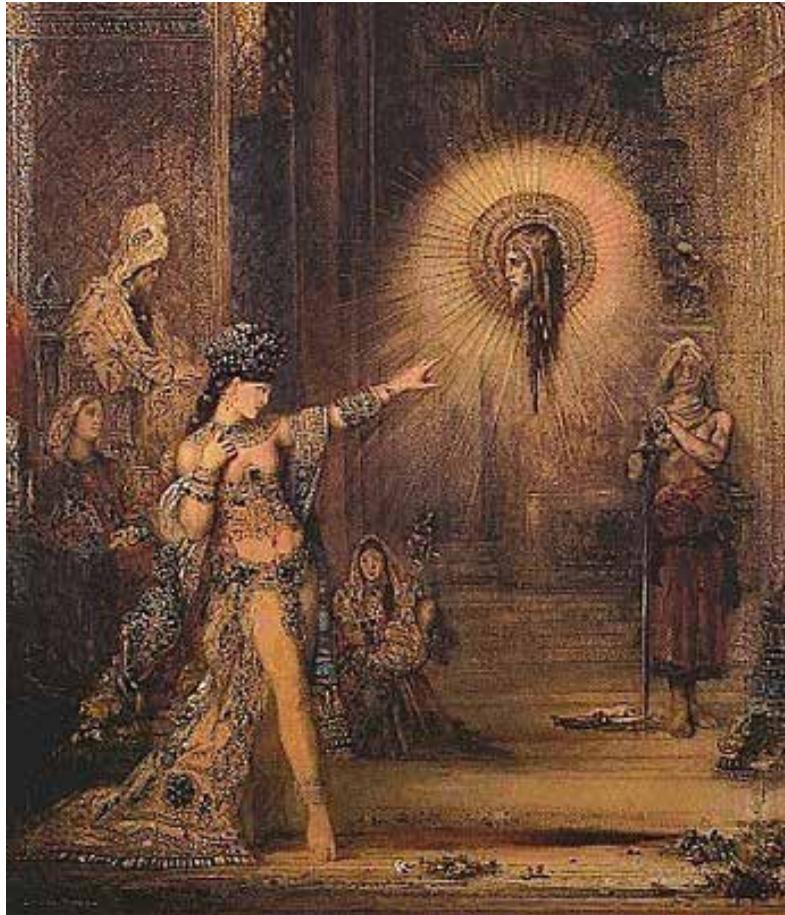


Alegoria da vida (Chavannes)

Gustave Moreau tinha nas cenas bíblicas um de seus temas favoritos, sobretudo a história de Salomé, considerada a musa simbolista do final do século europeu, por ter se tornado uma das figuras que exercia grande fascínio no imaginário artístico da época. Fazem parte desse temário dois quadros do pintor que ficaram famosos: *Salomé tatuada* (1876) e *Salomé exigindo a cabeça de João Batista*, da mesma época (v. abaixo). Baseado nessa tela, o escritor inglês Oscar Wilde escreveu o drama *Salomé* (1891), que inspirou, por sua vez, o libreto de Hedwig Lachmann para a ópera num ato do compositor Richard Strauss.

Sua encenação no início do séc. XX provocou uma série de protestos pelo erotismo que permeava o espetáculo. O comentário do crítico Ernst Decsey na época dá um testemunho inelutável de como a encenação de *Salomé* representou uma espécie de *arte total* – aquela linguagem coesionadora de

várias linguagens artísticas como queria Wagner – do movimento simbólico, reunindo a inspiração plástica de Moreau, o texto do escritor Oscar Wilde inspirador do libreto para a arte musical da ópera *Salomé* de Richard Strauss.



Salomé exigindo a cabeça de João Batista (Moreau)

O Decadentismo, nessa mesma época, se faz igualmente presente na Bélgica, a exemplo do grupo de pintores que passou a se conhecido como *Les Vingt* (“Os Vinte”), reunindo os artistas James Ensor (1860-1949), Theodor Toorop (1858-1928) e Henri van de Velde (1863-1957), com obras povoadas de teor macabro, grotesco e mergulhadas na esfera do inconsciente.

Atuando de forma mais independente, apresentando, porém, afinidades com o esoterismo decadentista do grupo *Les Vingt*, o pintor belga Jean Delville (1867 -1953) foi um típico artista simbolista, devido à sua participação em associações esotéricas, a exemplo da Sociedade Rosa Cruz, sendo ainda um estudioso da cabala e do ocultismo, bem como de temas ligados ao satanismo.

Delville engajou-se na causa messiânica de uma arte idealista redentora. Em 1900 publica *A missão da arte* em que defende o papel do artista,

cujo destino era elevar o espírito do público fruidor de suas obras, mediante a apresentação do ideal de beleza, composto de três atributos absolutos: o belo espiritual, o belo plástico e o belo técnico.



O tesouro de Satã (Delville)

Essa estética ocultista se apresenta extraordinariamente exuberante na tela O tesouro de Satã (c.1890), onde se pode contemplar uma massa multiforme incandescente de corpos humanos, expressa em fortes cores quentes, em tonalidade dourada, e que jazem no ambiente do inferno, encimados por uma gigantesca figura repleta de tentáculos que se estende sobre aquele amálgama de corpos, numa espécie de oferenda preciosa destinada a Satã.

Texto complementar



“Antes de banirmos este termo [Simbolismo], devemos, entretanto, lembrar que a falta de acordo sobre o seu significado não se limita ao destino da palavra ‘simbolismo’, mas, antes, indica uma tendência geral da crítica que conduz à destruição de todos os rótulos. Algo semelhante, p.ex., ao que ocorre com o que se denominava ‘clássico’ e que agora é apenas ‘barroco’. Como reação às rígidas classificações anteriores, existe atualmente uma tendência a buscar o que há de não-clássico em um clássico, de não-romântico em um romântico e – que nos interessa – o que há de não-simbolista em um simbolista. Mas neste desejo generalizado de livrar a individualidade dos autores de seu confinamento a um grupo, é bom lembrar que, conquanto possam parecer arbitrárias, as classificações são salvaguardas necessárias contra as excentricidades de uma crítica impressionista e de digressões biográficas. Se, como se acredita, há uma perda de identidade particular do autor por meio da categorização com rótulos, é igualmente perigoso deixá-lo em um vácuo e atribuir unicamente seus acertos e faltas pessoais a traços que são, na verdade, a estilização de uma herança comum”.

(BALAKIAN, *op.cit.p.15*)

“Dissimular o estado de decadência em que estamos seria o cúmulo da insensatez.

Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes, tudo sofre uma transformação inelutável.

A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliquescente. [... ...]

Nós seremos as vedetes de uma literatura ideal, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas superpostas do classicismo, do romantismo e do naturalismo; em uma palavra, nós somos os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado [sic], o verbo demasiadamente sutil do decadentismo triunfante”.

(*Fragmentos do manifesto decadentista de Anatole Baju, apud TELES, 1994, pp.57-58*).

“Já propusemos a denominação de Simbolismo como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador em arte. Este denominação pode ser mantida...

A concepção do romance simbólico é polimorfa: por vezes uma personagem única se move nos meios deformados por suas alucinações, seu temperamento: nessa deformação aloja-se o único real ...

Assim, desdenhoso do método pueril do Naturalismo – o senhor Zola foi salvo por um maravilhoso instinto de escritor – o romance simbólico construirá sua obra de deformação subjetiva, alentado por este axioma: a arte não saberia procurar no objetivo senão um simples ponto de partida extremamente sucinto”

(*Fragmentos do manifesto O Simbolismo de Jean Moréas, apud TELES, op.cit. pp. 63 e 65*).

A época do novo estilo da *belle époque*: a *Art nouveau*

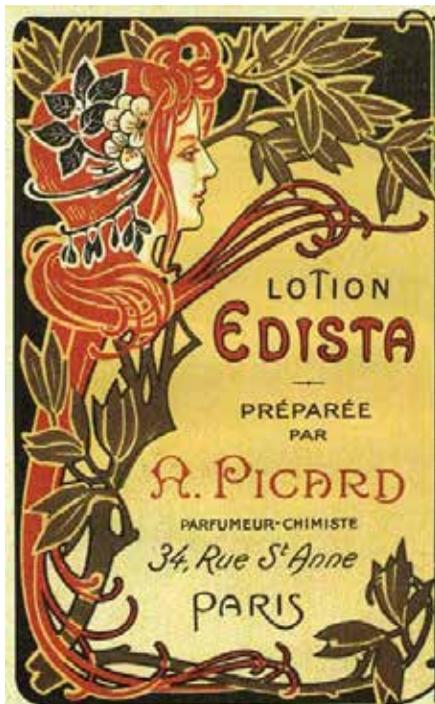
Reverberações simbolistas e decadentistas desse *fin-de-siècle* ressoam por toda a Europa, assumindo feições próprias em cada país, destacando-se o estilo de um período que passou a ser chamado de *belle époque de l'art nouveau*, i.e, a bela época da arte nova, designação essa que adotará nomes conforme a língua e as artes de cada país, mas que, no limite, apresentam afinidades estéticas entre si.

Após a série de movimentos de afirmação nacional provocada, sobretudo, pelas guerras anti-napoleônicas, a Europa, a partir da 2ª metade do séc. XIX, experienciou uma cultura de cunho cosmopolita que se inicia nos anos 1870 – queda de Napoleão III, derrota francesa na guerra contra os prussos, Comuna de Paris, união da Alemanha e Itália, corrida imperialista – indo à 1ª Grande Guerra (1914-18).

Nesse período, muitas capitais europeias tiveram um expressivo aumento populacional devido, sobretudo, ao crescente êxodo rural de uma população que, não tendo as mínimas condições de vida digna no campo, migra para as cidades, atraída pelo seu desenvolvimento.

São pessoas que irão se juntar à massa de empregados e desempregados já residentes nessas cidades e que passam a constituir o exército de reserva da força de trabalho proletária que impulsiona a sociedade urbano-industrial. Nesse contexto são frequentes situações de conflitos que consolidam o ideário de diversas doutrinas sociais, como o comunismo, o socialismo e o anarquismo, movimentos que se colocam contrários à exploração capitalista.

A difusão dessas doutrinas polariza os campos formados por defensores e opositores do capitalismo, o que gerou enfrentamentos, à vezes, bastante violentos, inclusive, com a dura repressão sofrida por estes últimos. Tal clima chegou a ter ressonâncias nas artes, porém com menor intensidade do que ocorrera, p.ex., com o Romantismo e o Realismo. É precisamente nesse último quartel do século que a expressão *belle époque* passa a nomear a atmosfera artístico-intelectual do período, marcado por profundas transformações culturais traduzidas em novos modos de viver e de pensar.



Típico cartaz em estilo *Art nouveau*

Para a burguesia européia, a *belle époque*, como o próprio termo conota, foi considerada uma era glamurosa e de beleza, marcada por inovações como o telefone, o telégrafo sem fio, a bicicleta, o automóvel, que alteram a percepção e o uso do espaço e do tempo, e invadem a cena cultural que passa a ter uma agitada vida, com a introdução de novidades no campo do entretenimento das massas: os cabarês, o cancan, as operetas, os balés, os cafés-concerto, mas sobretudo, o cinema que terá um papel fundamental na definição do lazer popular, a partir de então.

O impulso elétrico exercerá uma função crucial na indústria do lazer, pois, além do cinema, ele será igualmente importante para acionar os parques de diversão. Para muitos, o entretenimento oferecido às massas cidadinas proporcionou momentos de fuga para atenuar os rigores da realidade cotidiana das pessoas.

Assim, a *belle époque* caracterizou-se por um modo de vida de um inusitado entretenimento para as massas cidadinas, incentivada pelo desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte gerados pelos lucros do mundo de negócios que passam a ter um incremento inédito da política imperialista, que articulou mais estreitamente as principais cidades integradas à ordem internacional capitalista.

Nessa mesma época se assiste ao desfile de vários estilos das linguagens artísticas que ganham consistência e valor como expressão estética dos novos tempos: Impressionismo, Pós-impressionismo, Neo-impressionismo, Decadentismo, Simbolismo, pavimentando o caminho das revolucionárias produções artísticas do novo século. É justamente no contexto dessa época que surge um estilo que receberá na França a designação de *Art nouveau*, que teria surgido do nome de uma loja parisiense que comercializava móveis e elementos decorativos que seguiam o estilo que iria marcar toda uma época.

O termo *Art nouveau* contará com outras designações em vários países como *Jugendstil* na Alemanha, *Flower art* ou *Modern Style* na Inglaterra e *Floreal* na Itália. O estilo é marcado por sua função decorativa que foge dos padrões clássicos, buscando traços estilizados de formas orgânicas como florais e pela valorização do trabalho artesanal, dentre outros.



Conjunto de cartazes no estilo *Art nouveau*

Como podemos observar no conjunto de cartazes da época, a estética *Art nouveau*, reagindo ao uso abusivo de motivos tradicionais, valoriza os ornamentos, as cores vivas e as curvas sinuosas baseadas nas formas elegantes das plantas, dos animais e das figuras femininas.

Além da primazia expressiva na arte arquitetônica, a *Art nouveau* possui uma intenção essencialmente decorativa sendo suas principais obras fachadas de edifícios, espaços para decoração como mobiliário, portões, vasos, porta-joias, bem como as próprias jóias, vitrais e cerâmica. Importa ainda lembrar que o Simbolismo igualmente legou contribuições à *Art nouveau*.

4.1. A arquitetura da *belle époque*

O desenvolvimento industrial trouxe para o interior da cena artístico-cultural um repertório de novos materiais que interferiram diretamente na estética e conteúdo das artes do período da *belle époque*. O vidro, o ferro, o cimento e o alumínio permitiram novas configurações na arte arquitetônica, imagináveis para o período anterior ao industrialismo.

A *Paris - capital do Século XIX* do tempo de Baudelaire, como vimos, já apresentava diversos inventos, como o diorama, o daguerreótipo precursor da fotografia, as galerias com suas vitrines, que interferiam diretamente no modo de vida de seus habitantes.

E será precisamente a arquitetura que irá fornecer uma produção típica da *Art nouveau*. Assim, por ocasião do centenário da Revolução Francesa, em 1889, Paris irá abrigar uma imponente estrutura metálica que passa a ser o signo arquitetônico por excelência de toda essa época – a *Torre Eiffel*, projeto integralmente realizado em ferro pelo engenheiro A.G. Eiffel incorporada definitivamente ao cenário da arte dessa era.



4.2. A pintura

Na ambiência da *belle époque*, dos artistas que se dedicam à linguagem das artes plásticas, alguns merecem destaque. Da França, nos vem Toulouse-Lautrec (1864-1901, certamente, uma referência obrigatória, também identificado como integrante da fileira dos pós-impressionistas. Dedicando-se à pintura e à litogravura, Lautrec foi um típico artista frequentador da vida boêmia francesa típica da época, o que certamente contribuiu para sua curta existência, sabendo, como poucos, retratá-la em sua arte. No entanto, mesmo vivendo menos de 36 anos e, desses, tendo produzindo menos de 20 anos, o que deixou como legado foi importantíssimo por ter revolucionado a estética do design gráfico da publicidade da época, sendo seu estilo uma marca da *Art nouveau*.

Cartazes publicitários de Toulouse-Lautrec



O fotógrafo - Place Pigalle (1894)

A última década do fin-de-siècle marca a difusão pelo continente europeu dos conceitos da estética decadentista da Art nouveau. Na Áustria, Gustav Klimt (1862-1918) é o artista mais emblemático para articular as figurações decorativas com as temáticas decadentistas, como indica um conjunto de figuras femininas, de forte alegorização sensual. Klimt estudou desenho ornamental vienense na Escola de Artes Decorativas. Foi personagem destacada do movimento Secessão de Viena*. Assim como Lautrec, Klimt nos legou uma vasta obra que inclui pinturas, murais, esboços e outros objetos de arte.

Secessão de Viena

Movimento do *fin-de-siècle* austríaco criado em 1897, por artistas como Gustav Klimt, Kolomon Moser, Josef Hoffmann, Otto Wagner, dentre outros, que rompem com a Academia de Belas Artes de Viena, ao se insurgirem contra o conservadorismo de suas normas e seus cânones, sobretudo a orientação tradicional do historicismo. A consigna que caracteriza a concepção estética do movimento era a seguinte: a cada tempo a sua arte, e a cada arte a sua liberdade.

Sua obra mais famosa, *O beijo*, verdadeiro ícone do *Jugendstil* (termo em língua alemã que encerra estreita afinidade estética com a *Art nouveau*), é onde o artista experimenta uma mudança de estilo, pelo uso reiterado de motivos geométricos, deixando figurar apenas algumas porções realistas para permitir sua percepção. A cobertura da obra é feita pelo uso da técnica dos mosaicos (evocando o estilo bizantino), onde realismo e alegoria abstrata se confrontam e, a um só tempo, se complementam.



O beijo (Klimt)

O quadro é inspirado no próprio artista e sua amante Emilie, *femme fatale* que aparenta submissão, transmite uma intensa sexualidade, e constitui o climax da fase dourada do artista, tornando-se autêntico emblema do movimento *Secessão de Viena*. Depois dessa fase, Klimt viaja para Paris e entra em contato com a arte de Toulouse-Lautrec e com o Fauvismo, um dos movimentos que compõe o mundo das vanguardas das artes do novo século, alterando significativamente seu estilo, o que faz abandonar os motivos geométricos e a sumptuosidade do dourado.

4.3. A belle époque tropical

O Brasil, assim como ocorreu em outros países, também recebeu influxos da *belle époque* europeia. Recém-ingresso na modernidade do mundo capitalista, após a instauração da nova ordem republicano-burguesa, nossas elites queriam instalar a civilização do progresso, da higiene e do trabalho, exigindo, assim, uma ampla modernização das principais cidades do país.

Perseguindo o estilo de vida da *belle époque* europeia, especialmente do *grand monde* parisiense, são adotados em várias capitais brasileiras projetos de higienização e saneamento. Planos de embelezamento urbano, compreendendo edifícios, jardins, coretos, cafés, monumentos, obedecem a padrões europeus.

S. Paulo abre avenidas e ruas largas, adota o bonde elétrico, urbaniza sua região central, constrói o Teatro Municipal (1911). Higienópolis torna-se o bairro da elite que se protege das febres que dizimam a população pobre. Belém, com intensa vida cultural, impulsionada pelo surto industrialista internacional, sobretudo com o uso automobilístico da borracha, abre largas ruas arborizadas. Lojas como a *Paris na América* vendem os modelos elegantes trazidos diretamente da capital francesa. Companhias de ópera se apresentam com exclusividade no Teatro da Paz (Belém), ou no Teatro de Manaus. Fortaleza constrói o Teatro José de Alencar (1910), com estrutura metálica escocesa e o interior em estilo *Art nouveau*. O mesmo estilo é também usado no *Mercado dos Pinhões* na área central de capital cearense.



Theatro José de Alencar (Fortaleza)

No Rio de Janeiro, devido à enorme importância da capital da jovem república, será a elite carioca que irá perseguir de forma mais decidida, o estilo de vida da *belle époque*, procurando importar o *glamour* parisiense, modelo da modernidade europeia, sonhando com a civilização e o progresso aqui nos trópicos.

Essas elites possuíam aspirações claramente expressas no projeto civilizatório de modernidade, com exigências de adoção de um estilo de vida europeu. E uma condição dessa possibilidade era a existência de um povo de raça branca, únicos agentes da cultura e modernidade europeias. Para isso a migração de trabalhadores livres do velho mundo dera grande contribuição, para substituir a mão de obra dos escravos negros. Mas residia na herança

escrava, com seus efeitos em várias esferas da vida brasileira, o maior entrave para a realização daquele sonho. O Rio tornara-se uma cidade predominantemente negra, por receber no curso do século, um grande contingente de escravos e libertos.

A proposta das elites exclui as práticas culturais afro. De um lado, o estilo de vida burguês chic, de “bom gosto”, recém-ingresso na modernidade européia, do carnaval *clean* veneziano, do *bal masqué*, com seus pierrôs, colombinas e arlequins, do carnaval das “emoções comedidas”. De outro, a festa afro-popular das rodas de samba e capoeira, dos batuques e candomblés, dos cordões e dos blocos de sujos.

Da parte da elite, importa-se tudo: moda, arquitetura, música como a polca, as valsas e mazurcas, os minuetos, as óperas e operetas, o teatro vaudeville, as estátuas dos jardins, a *Art nouveau*. Pereira Passos, prefeito do Rio, apresenta-se como um Hausmann tropical, o reformador de Paris, onde Passos vivera no reinado de Napoleão III, quando Paris sofrera uma grande intervenção urbana, sob os auspícios daquele reformador.

Lá, a Cidade-luz procura romper com sua arquitetura medieval, de ruas estreitas e tortuosas, cenário propício para abrigar as “classes perigosas” de grande ímpeto sedicioso, o que não conseguiu impedir as barricadas da Comuna de Paris, em 1871. Cá, o Rio procura romper com seu passado colonial, demolindo a cidade que abrigava uma população “bárbara” e “imunda”, cenário de ruas estreitas e tortuosas, utilizadas pelas barricadas dos revoltosos contra a vacina obrigatória de Oswaldo Cruz em 1904.

O projeto das elites busca calar a cultura popular, complexa coesão de nossa riqueza étnico-cultural. Nada escapa aos olhos da repressão policial. Daí a perseguição a diversas práticas populares. Impõem-se severas restrições aos cordões e batuques. Mas o alvo preferido da repressão são as festas da Penha e o carnaval cheio de danças, músicas e ritmos maliciosos, com seus cordões e blocos de “sujos”. O poeta Bilac é quem ataca com veemência, os “abomináveis cordões”, vistos por ele como versão bárbara e tropical da “antiga usança de procissões báquicas”.

Dá-se também a condenação de práticas musicais tradicionais como a seresta e seu instrumento símbolo indispensável - o violão - nas rodas de estudantes boêmios, visto pelas elites como símbolo de vadiagem. O próprio movimento “regenerador” encarrega-se de dar o golpe de misericórdia na boemia, com a demolição da infra-estrutura que a sustenta: as pensões do centro. Existia uma cidade com um casario de “fachadas monstruosas”, entregue aos mestre-de-obras de “péssimo gosto”, sem saneamento.

Existia uma cidade habitada por um “povo feio e sujo”, sem as mínimas condições de higiene, vivendo em sórdidos cortiços e estalagens coletivas,

em ruelas tortuosas, estreitas, em declive, com uma “cultura bárbara e costumes selvagens”, como cuspir no chão quando estavam nos bondes, andar sem camisa e descalços no centro de uma cidade, que se queria asséptica e limpa, no melhor modelo das capitais europeias.

Para combater o mau-gosto, o desarmonioso, o grotesco, a elite carioca cria a Liga Contra o Feio, em 1908 e a Liga da Defesa Estética em 1915.

O caráter conflituoso entre a elite e a cultura afro-popular era flagrante. A intenção das elites era a de anular a cultura negra. No entanto, existia no meio do caminho, uma cidade colonial, atrasada, carente de um porto moderno que pudesse atracar navios de maior calado, para transportar produtos refinados de procedência européia; uma cidade desprovida de vias largas que deveriam estar conectadas com troncos ferroviários e rede de armazéns e estabelecimentos de atacado e varejo.

Assim, é implantado o projeto regenerador (para as elites), operação bota-abaixo (para o povo), termos distintos que designam o desejo modernizante das classes dominantes. Em 1904, inicia-se na área central do Rio uma grande intervenção, com a modernização do cais do porto, a abertura de grandes e largas avenidas, dentre estas destaca a Av. Central, hoje Av. Rio Branco, a construção de praças e jardins, a edificação de imponentes prédios como o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional e a Academia Nacional de Belas Artes, além de vários outros, para diversos usos. O Rio civiliza-se é a consigna da moda e da belle époque tropical (v. Miranda, 2001).



Theatro Municipal do Rio de Janeiro no ano de sua inauguração (1909)

Atividades de avaliação



1. Considerando o tempo do Impressionismo, quais as grandes descobertas e invenções do mundo científico-tecnológico que provocaram grande impacto e mudança de rumos nas artes visuais do seu período?
2. Faça um cotejo entre os estilos impressionista e expressionista, enfatizando suas principais diferenças.
3. Quais as principais mudanças trazidas pelo movimento artístico do *fin-de-siècle* europeu, cujas repercussões ressoariam no movimento modernista do início do século XX?
4. Descreva o estilo *Art-nouveau* e suas repercussões na chamada *belle époque* brasileira.

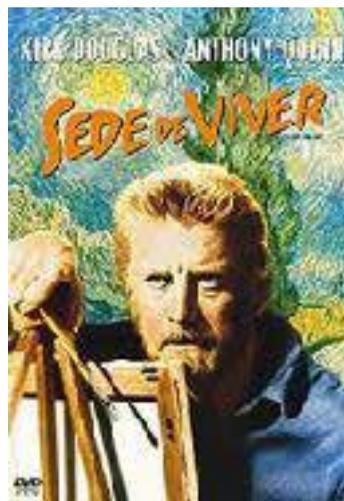
Leituras, filmes e sites



Filmes

Sede de viver

1956: dirigido por Vincent Minelli e co-dirigido por George Cukor, sobre a vida de Vincent Van Gogh, com o ator Kirk Douglas no papel do artista e Anthony Quinn no papel de Paul Gauguin. O filme foi adaptado da novela com o mesmo nome de Irving Stone, cobrindo grande parte da existência atormentada do pintor holandês, sua relação conflituosa com o amigo Gauguin e o apoio afetuoso do irmão Theo, passado nos vários ambientes em que viveram, sobretudo nas regiões iluminadas que inspiraram a arte do pintor. Nota-se nos créditos finais, a extensa lista de museus e outras entidades e colecionadores que cederam as pinturas originais usadas no filme.



Camille Claudel

Filme de 1990 dirigido por Bruno Nuytten que, ao mostrar o talento artístico da escultora francesa, (com a atriz Isabelle Adjani no papel de Camille Claudel), apresentando diversos exemplares de suas obras, explora sua relação tumultuada com o mestre Auguste Rodin (Gerard Dépardieu). Embora contando com a amizade do grande compositor “impressionista” Debussy, cai em desgraça junto à sociedade parisiense da época.

Referências



- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo. Perspectiva: 2007.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro, Nova Aguilar: 1995
- BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.
- DENVIR, Bernard. **Impressionismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- _____. **O fovismo e o expressionismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1977.
- CUNHA, Newton. **Dicionário da cultura**. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP, 2993.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.
- MIRANDA, Dilmar. **Tempo da festa X tempo do trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical**. Tese de doutorado em Sociologia. USP/São Paulo. 2001.
- _____. **História da arte I (da pintura rupestre ao neoclassicismo)**. Fortaleza, 2010.
- PROENÇA, Graça **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ROSS, Alex, **O resto é ruído escutando o século XX**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2009.
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- VASQUEZ, Adolfo Sanches. **Ideias estéticas de Marx**, Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1978.
- CLAUDE MONET catálogo do artista**. N. York: Parkston Press International, 2006.

Das vanguardas às artes contemporâneas

Objetivos

- Esta unidade tem como objetivo primordial o estudo dos principais movimentos e estilos da arte moderna que assumiram deliberadamente, na virada do século XX, o papel de vanguarda com vistas a revolucionar as artes ocidentais, mediante a radicalização da ruptura com praticamente todos os seus predicados e cânones tradicionais. Ademais, pretende-se igualmente com esta unidade introduzir a reflexão sobre os rumos da arte contemporânea, pontuando algumas de suas linguagens mais marcantes, bem como problematizando aspectos polêmicos apresentados por pensadores da contemporaneidade.

Introdução

O contexto sociohistórico das vanguardas

Devemos estar atentos para as tendências que começam a se insinuar no mundo das artes, a partir da segunda metade do séc. XIX, cuja explosão plena dar-se-á no início do séc. XX, para entendermos com mais propriedade a arte na contemporaneidade. Dentre tais tendências destacam-se as seguintes: o esgotamento do mecenato protetor da comunidade dos artistas e a constituição de um mercado das artes anônimo, as posturas transgressivas em relação aos rigores dos cânones das academias de artes, a “crise de representação”, ou o “colapso da representação”, conforme prefere designar Grombrich (2007, cap. *Da representação à expressão*) com o aflorar de uma arte não figurativa ou abstrata, a dissolução da comunidade de interesses e sentidos estéticos que caracterizou o mundo das artes desde a Antiguidade clássica até fins do séc. XIX, a dissolução dos grandes períodos caracterizados por estilos e escolas com a irrupção de novas linguagens artísticas, a exemplo das instalações e a videoarte, fazendo com que a inventiva subjetiva passasse a ser mediada cada vez mais pela tecnologia.

São fatos cujos fios se entrecem dentro de um contexto sociocultural marcado por grandes episódios da história da humanidade – do abrir do séc. XX aos nossos dias –, como o intenso desenvolvimento do capitalismo liberal da sociedade urbano-industrial, as guerras entre nações coloniais culminando com a Primeira Grande Guerra (1914-18), a Revolução Comunista na Rússia (1917), a crise do mundo dos negócios no entre-guerra culminada com o *crash* da bolsa de valores de Nova Iorque (1929), seguida da grande crise no mundo capitalista, a ascensão (1933) e queda do nazismo com a Segunda Guerra Mundial (1945), a recuperação do pós-guerra abrindo um longo ciclo de relativa estabilidade econômica em vários países sob a hegemonia dos EUA, propiciando um real aumento do poder aquisitivo, o que levou inclusive ao incremento do consumo de bens culturais, postulando novos signos e posturas estéticas, o desenvolvimento acelerado das novas tecnologias digitais intervindo diretamente na subjetividade inventiva dos artistas.

A chamada sociedade pós-industrial, originária diretamente da sociedade urbano-industrial, que já havia destruído elos sagrados da sociedade tradicional, passa a ser o lócus por excelência para o entrecimento dos novos laços e formas singulares da sociabilidade do mundo hodierno.

Já algum tempo, o fazer artístico vinha deixando de ser um ofício transmitido de geração a geração, conforme vinha ocorrendo desde a Antiguidade. Com exceção das primeiras manifestações rupestres do paleolítico superior

dos primeiros “artistas” da humanidade, que não contou com uma geração precedente que lhes ensinasse, o acervo e repertório das obras de arte foram sendo enriquecidos e, com isso, os saberes e técnicas desse fazer artístico foram igualmente sendo acumulados e transmitidos a cada geração. No medievo e no período renascentista, a transmissão das técnicas do ofício de artista era feita mediante o estreito convívio que ocorria no interior das corporações e oficinas entre mestres e aprendizes, procedimento que passou a constituir, no período moderno, uma espécie de disciplina intelectual ensinada nas Academias. Eram estas instituições que promoviam os Salões de Exposição, e que passaram a ser objeto de crítica, a exemplo dos textos de Baudelaire, vistos anteriormente.

Até então, considerando ainda os diversos tipos de instâncias protetoras dos artistas – da pólis grega ao mecenato do período neoclássico, passando pelos mercadores das cidades-estado italianas, o mecenato régio, papal e eclesiástico –, era possível identificar aquela comunidade de sentidos estéticos, que dava visibilidade à cadeia de interesses que fortalecia os elos constitutivos entre a criação da obra de arte e seu meio de difusão e de fruição, o que foi possível até fins do período neoclassicista, ou seja, até fins do séc. XVIII.

Examinando um caso paradigmático vindo do mundo da música, a vida de Mozart (1756-1791) é um exemplo trágico de um autor que buscou sua autonomia para viver de sua arte num momento que não permitia ainda tal ousadia, pagando caro por isso. Apesar de sua genialidade e fama, Mozart morre na miséria, sendo enterrado na vala comum para indigentes.

Anos depois, Beethoven, vivendo numa época em que o artista já havia adquirido certa autonomia (primeira metade do séc. XIX), desfruta as benesses de sua própria arte ainda em vida e, quando morre, toda Europa celebra seu gênio. A mesma fama em vida é desfrutada por Wagner (segunda metade do séc. XIX) que chega a construir um teatro e conceber um festival na cidade alemã de Bayreuth para encenar suas óperas e usufruir financeiramente de suas mega produções.

Se por um lado, o artista ganha autonomia, podendo agora definir o teor e a forma para suas criações, por outro, não contando mais com a proteção do mecenato, passa a depender cada vez mais do mercado das artes, uma terra de ninguém, um universo anônimo constituído de possíveis fruidores de suas obras. Constrói-se assim um novo campo de interesses e embates entre o artista e esse público sem rosto e sem nome.

Em tese, a ruptura com aquele meio tradicional abre uma ampla possibilidade de livre escolha temática e de pesquisa em relação à forma. Contudo, na prática, não é o que irá ocorrer. Essa multidão sem rosto e nome, diluidora dos laços de solidariedade daquela comunidade de interesses e sentidos estéticos, perdendo os referenciais do passado, com gostos variados forjados

numa sociedade que se prima pela velocidade do efêmero, sujeita aos choques e antagonismos entre o tradicional e a modernidade, o estabelecido e o novo, a imitação e a experimentação, não é capaz de constituir um mundo fruidor compatível com os anseios de uma nova geração de artistas.

Abre-se, assim, um espectro ilimitado de possibilidades. A quebra de afinidades e consensualidade de interesses e valores estéticos conduz a constantes conflitos entre o artista e um público que se vê chocado com uma arte que fragmenta o espaço pictórico com cores inesperadas, com a plasticidade de formas abstratas ou imagens exacerbadamente distorcidas pelos sentimentos, que se utiliza de materiais como tecidos, madeira, papel, no lugar da tradicional tinta, por uma conduta de vida que escolhe uma estética da existência para *épater la bourgeoisie* (“chocar a burguesia”).

Os choques, vicissitudes e incertezas desse novo mundo que se abre para uma nova era, acabam por incorporar o teor e a forma de uma arte que não mais se preocupa em constituir escolas. Daí o surgimento de uma série de “ismos” definidores de inúmeros estilos de uma nova geração de artistas que só tem em comum a constituição do que se convencionou nomear de “vanguardas” do séc. XX, cujos diversos movimentos foram abrigados sob a grande designação de Modernismo pelo historiador da cultura Peter Gay (cf. *Modernismo: o fascínio da heresia*, 2009): expressionismo, dadaísmo, cubismo, surrealismo, concretismo, suprematismo, construtivismo, fauvismo (ou fovismo), tachismo, futurismo, neoplasticismo, e, no Brasil, o movimento modernista que irrompeu na Semana de 22, conforme veremos adiante. O Modernismo cobre um período que vai da virada do séc. XX aos anos 1960, quando o mundo da cultura e das artes sofre uma forte inflexão na escolha das linguagens, temática e formalizações estéticas, caracterizando as artes da contemporaneidade.

As vanguardas do modernismo (I)

1.1. Expressionismo

1.1.1. O Expressionismo plástico

Tomado em sua acepção *lato sensu*, o termo expressionismo é atribuído a qualquer manifestação subjetiva e psicológica da inventiva artística humana. Assim, o Expressionismo transcenderia épocas e lugares, fazendo com que vários autores, com alguma frequência, qualifiquem como expressionistas artistas como Pieter Brueghel, Hieronimus Bosch, Michelangelo, El Greco, Goya, Van Gogh, Gauguin, dentre outros.

Ademais, o termo expressão costuma ser empregado para contrapor ao termo representação. Este último apenas presentifica, de modo alusivo, algo ausente, enquanto que aquele é a própria manifestação imediata da coisa em si, como quer, p.ex., Schopenhauer ao afirmar que o conceito diz o mundo e a música é o mundo, ou, em outras palavras, o conceito (esfera do signo) apenas representa o mundo, enquanto que a música (esfera da essência) é a própria expressão do mundo em si mesmo.

Podemos verificar certa afinidade conceitual do expressionismo *lato sensu* nas páginas do citado livro de Gombrich que dedica o último capítulo do seu livro *Arte e ilusão* (2007), para apontar a grande inflexão que a arte contemporânea sofre ao abandonar a representação para abraçar a expressão.

Cunha (2003), em seu *Dicionário da cultura*, assim registra o conceito geral do expressionismo:

Quando uma obra de arte é concebida com intenso emocionalismo, quando a forma é tratada de modo a sliantar em demasia as afecções subjetivas do autor, essas características revelam uma disposição que se convencionou chamar de expressionista (p. 270)

A estética expressionista *stricto sensu* se apresentou como verdadeira antítese tanto em relação ao Romantismo como ao Realismo do séc. XIX. Adotando arbitrariamente cores fortes e violentas, sem relação direta com o tónus cromático do objeto figurado, o artista expressionista buscou manifestar

“Expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência do (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto [...]. Diante da realidade, o impressionismo manifesta uma atitude sensitiva, o Expressionismo uma atitude volitiva” (ARGAN, 2008, p. 227)

sua preferência pela temática da solidão, angústia e miséria. A cor não serve para representar o tônus cromático da realidade que pinta mas para expressar a sensibilidade (sensações) do artista. A cor fica por conta do arbítrio do artista para revelar seu mundo interior. A visão amargurada da vida provocou um forte desejo de experienciar novas sensações e dimensões da imaginação. A estética expressionista preconizava o arrebatamento individual e a primazia da expressão do irracional e do subjetivo, e, sofrendo influxos diretos do Simbolismo e do Decadentismo, sentiam-s atraídos por temas inusuais e proibidos como a magia, o apelo sexual e o demoníaco.

O termo expressionismo (do fr. *expressionisme*) foi usado pela primeira vez logo na abertura do século XX (1901) pelo pintor francês Julien-Auguste Harvé para designar alguns quadros do Salão dos Independentes de Paris, para contrapor ao Impressionismo. Na verdade, a grosso modo, poderíamos dizer que a grande diferença entre as motivações e intenções do Impressionismo e o Expressionismo residiria no fato de que, no primeiro, o artista pinta conforme vê e, no segundo, como sente. Em outros termos, a motivação e intenções do Impressionismo partiriam de fora para dentro, e no, Expressionismo, de dentro para fora.

O Expressionismo, junto com o "Fauvismo francês", ou Fovismo (v. adiante), foi o primeiro grande movimento integrante das chamadas vanguardas artísticas da cultura europeia da virada do séc. XX que se fez presente inicial e diretamente na pintura, mas que se irá se manifestar em várias outras linguagens das artes visuais, bem como na música, literatura, cinema, teatro, dança, etc.

O Expressionismo não chegou a se constituir um estilo uniforme com traços comuns, mas um movimento heterogêneo que agregou artistas de tendências variadas e que defendiam uma arte mais subjetiva e intuitiva, onde predominasse a visão interior do artista – a "expressão" – frente à plasmação da realidade como queriam os artistas impressionistas. Provocando um efeito de percepção estética distorcida, o artista expressionista exacerba formas e traços das figuras para expressar subjetivamente a realidade natural ou humana, não como as vê, mas como as sente. Daí se afirmar que o Expressionismo dá primazia à manifestação da sensibilidade mais do que à descrição objetiva do real.

O Expressionismo procurava com frequência desvelar o lado sombrio e pessimista da vida, a angústia existencial do indivíduo, que, na moderna sociedade industrializada, via-se alienado e isolado. Assim, mediante a distorção da realidade, visava impactar o espectador, procurando atingir, de forma exacerbada, seu lado mais emotivo e sensível.

O Expressionismo trouxe para a cultura moderno-contemporânea uma nova visão das artes, entendida agora como uma forma de captar a existência, de refigurar em imagens exacerbadamente disformes, o substrato que se esconde sob a realidade aparente. Os expressionistas se utilizavam das artes

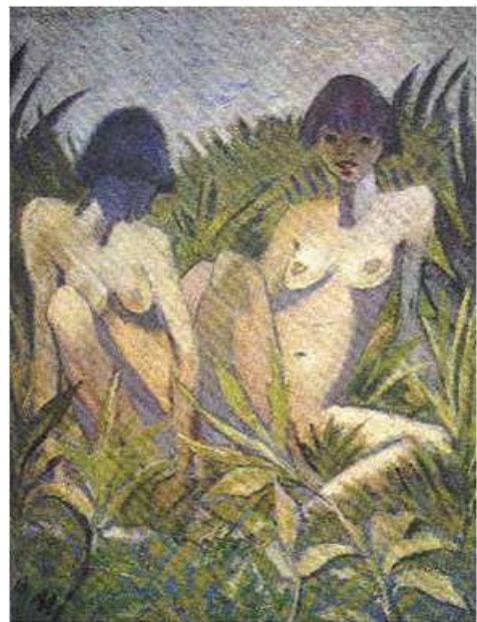
como uma forma de refletir os seus sentimentos, o seu estado anímico, propenso ao desalento, à melancolia, ao pessimismo, ao ceticismo e à evocação ao Decadentismo.

As profundas mudanças políticas ocorridas no *fin-de-siècle* alemão, sobretudo a criação do Segundo Reich (1871), logo após a unificação dos estados alemães e prussianos realizada por Bismarck, constroem a cena cultural propiciadora, enquanto resistência a esse estado de coisas, para a emergência dos grupos de artistas das Secessões (v.glossário, *Secessão de Viena*, unidade II) que se vinculam aos primórdios do movimento expressionista. A unificação dos estados germano-prussianos, sob o domínio do kaiser Guilherme I, foi seguida pela inviabilidade do recém-criado império exercer uma tutela absoluta sobre a política cultural das várias regiões. Na verdade, foram 21 estados unificados.

Assim, tais estados preservaram uma relativa autonomia da inventiva de seus artistas. Mas a tentativa autoritária de impor uma arte acadêmica oficial para celebrar o kaiser, mediante uma linguagem voltada para representar temas históricos, provocou o movimento das Secessões, principalmente os grupos *Die Brücke* ("A ponte") de Dresden, em 1905, e *Der blaue Reiter* ("O cavaleiro azul"), de Munique, c. 1911. O círculo de "A ponte" se destacou especialmente pelos ganhos do desenvolvimento das artes gráficas, o que explica seus primeiros experimentos na arte da xilogravura, além da pintura, enfatizando, em sua técnica, o contraste claro-escuro e o vigor artístico sobre a madeira, traço marcante da estética mais usada pelos expressionistas, como podemos observar nos trabalhos de Otto Müller (1874-1930) e na impressionante xilogravura de Emil Nolde (1867-1956).



O profeta (xilogravura de Nolde, 1913)



Dois mulheres entre as canas (xilogravura de Müller, 1909)

Já os artistas do movimento “O cavaleiro azul”, afastando-se das provocações dos artistas de “A ponte”, por eles criticadas por julgarem exageradas, optaram pela ênfase no aspecto espiritual. Seu representante mais ilustre foi o pintor de origem russa Wassily Kandinsky (1866-1944), quando ligado ao grupo *Der Blaue Reiter* compoendo largas formas coloridas bastante expressivas, a ser apreciadas de modo independente. Kandinsky, um artista profundamente místico, via uma profunda correspondência entre a pintura e a música, por nela enxergar a mais espiritual e abstrata das artes. Assim também a arte pictórica deveria se afastar de qualquer preocupação figurativa para abraçar formas não convencionais da tradição pictórica.

Por isso, a influência da arte musical foi crucial no nascimento da arte abstrata, que, por natureza, não deveria tenta representar o mundo exterior senão expressar, de forma imediata, os sentimentos interiores da alma humana. Percebemos aqui uma grande afinidade estético-conceitual com o filósofo alemão Schopenhauer que, como vimos, dizia que a música era a própria expressão do mundo. Kandinsky com frequência utilizava referências musicais para designar suas obras a exemplo do termo “Improvisação” ou “Composição”, conforme vemos no quadro abaixo. O artista colocava sua arte contrária à celebração dos valores de uma sociedade morta pelo materialismo, optando por traços não figurativos, pelo fluxo intenso de cores que transbordam o dinamismo das linhas de suas composições como podemos verificar em seu quadro *Composição IV*, pintado em 1911, período de constituição do Abstracionismo, conforme veremos adiante.

Artista claramente místico e espiritualista, Kandinsky busca incessantemente o próprio conteúdo da arte, sua essência e alma, apresentando-se como um artista abstracionista. Para ele, as referências externas do mundo real inexistem.



Composição IV (Kandinsky)

É possível, de um modo geral, vislumbrar no interior do movimento expressionista, uma profunda crítica tanto ao racionalismo reinante quanto ao estágio do desenvolvimento da sociedade européia, cujo clímax foi a deflagração da Primeira Guerra. No confronto entre sensibilidade e razão, o Empressionismo procurou a exacerbação de uma sensibilidade aflitiva e atormentada, traduzida pelo uso de cores violentas e temática voltada para a solidão e a miséria, refletindo a amargura que penetrava na comunidade artística e intelectual da Alemanha pré-bélica, bem como da Primeira Grande Guerra e o entre-guerra (1918-1939).

Na Alemanha, a irrupção do Expressionismo, em suas várias linguagens estéticas, não foi algo fortuito, visto que ele pode ser explicado pelo estado de profunda reflexão e atividades no mundo das artes, no curso do séc. XIX empreendida por pensadores, artistas e filósofos do movimento romântico, e as várias correntes de pensamento estético advindas de personalidades marcantes como Schopenhauer, Nietzsche e Wagner, e de autores como Konrad Fiedler (*Para julgar obras de arte visual* - 1876), todos aportando importantes contribuições teóricas que irão marcar artistas do final daquele século.

A constatação maior desses aportes é a profunda ruptura entre o artista e o mundo exterior, o ambiente que o envolve, fato que o torna num ser introvertido e afastado da sociedade, procurando expressar em suas linguagens artísticas o irreal. Alia-se a isso o ambiente cultural da época que se afasta do gosto clássico helênico e que agora se volta para admirar a arte do medievo e obras de autores célebres de outras épocas e escolas, como Bruegel e El Greco, bem como a arte popular, primitiva e exótica, dos países colonizados – principalmente da África, Oceania e Extremo Oriente – com os quais a Europa passa a ter contato mais frequente, a partir da sua difusão desde os fins do séc. XIX, pelos museus etnográficos, quando as vanguardas artistas identificaram nesta arte, uma maior liberdade de expressão pela originalidade das formas, materiais e concepção de volume e cor.

Na esfera da vida política da Alemanha, alia-se a todos esses fatos, o repúdio ao reinado de Guilherme II por parte de artistas e intelectuais que se sentiam constrangidos pelo militarismo pangermanista e imperialista do kaiser. No plano das intenções estéticas, é possível identificar nas origens do estilo expressionista, a recusa do positivismo* e da ideologia cientificista, i. e., a recusa ao ideário que hegemonizou a Europa durante a maior parte do séc. XIX, mergulhada no industrialismo capitalista, representado na forte crença na evolução humana baseada no inelutável progresso da ciência e da técnica.

Um traço identificador do estilo expressionista é encontrado na distorção deliberada da imagem com o uso de cores vibrantes que remetem ao

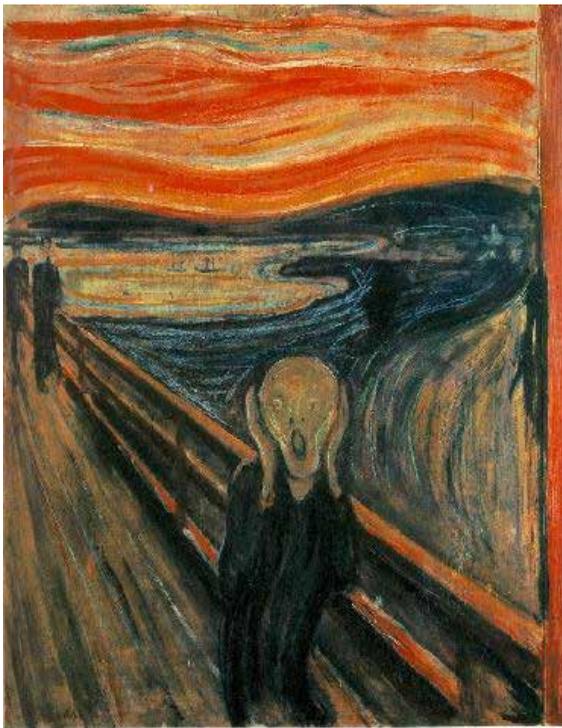
Positivismo: doutrina filosófica e sociológica criada pelo francês Auguste Comte (1798-1857), que buscou estabelecer as bases de um pensamento que preconizava o conhecimento científico como única forma do saber verdadeiro, desprezando outras formas do conhecimento que não podiam ser comprovadas cientificamente, por pertencerem à esfera teológico-metafísica. Só era validado como conhecimento científico o que era obtido pela experiência e por fatos observáveis do mundo sensível. O positivismo exerceu grande influência entre políticos e militares brasileiros, sobretudo em alguns protagonistas da instauração da República (1889), levando inclusive o lema positivista de Ordem e progresso para a bandeira nacional.

sobrenatural ou ao fantástico, da retomado do traço gótico que se opõe à sociedade burguesa da época, imersa no cenário racionalista cientificista. Sua estética vibrante e de clima alucinógeno expressa deliberadamente um descolamento da realidade, para realçar a visão bem pessoal do mundo.

A obra mais emblemática do Expressionismo é *O grito* (1893) do norueguês Edvar Munch (1863-1944) representando uma figura andrógina em momento de intensa angústia. “Já é tempo de pararmos de pintar cenas de interiores, com pessoas lendo ou mulheres fazendo meias. Devemos criar pessoas vivas que respiram, sentem, sofrem e amam”. Esse pensamento, retirado das páginas de diário de Munch, expressa, na justa medida, sua concepção em relação à intenção de sua obra. Pavor, angústia, tortura e desespero são sentimentos recorrentes em seus trabalhos.

O próprio artista assim descreve a inspiração que teve para seu quadro:

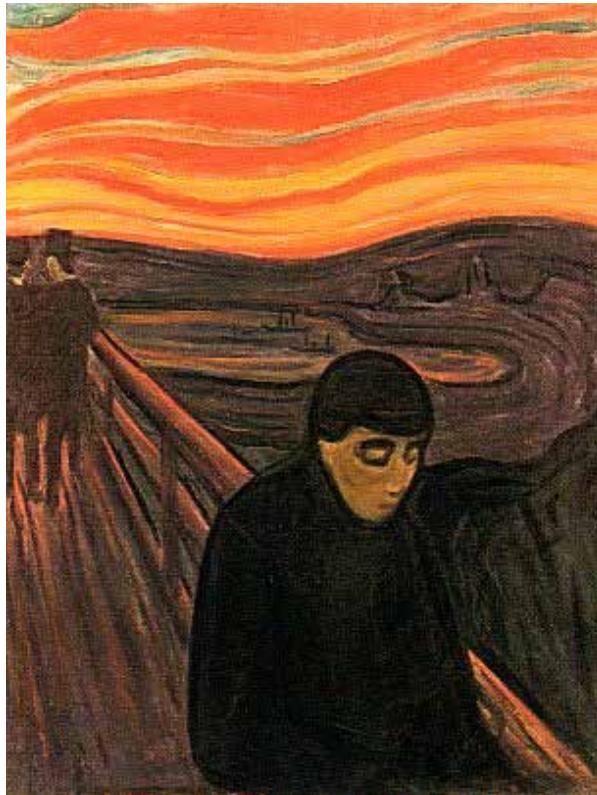
“Eu estava andando por uma estrada com dois amigos. O sol estava se pondo e eu comecei a ficar aflito com um sentimento de melancolia. De repente o céu se tornou vermelho-sangue, eu parei e me encostei a uma cerca, me sentindo supercansado e encarando as nuvens vermelhas que se penduravam como sangue e uma espada, sobre o fiorde preto-azulado e a cidade. Meus amigos continuaram, eu permaneci absorto, tremendo de medo. Eu ouvi (senti) um grito sem fim, bem alto e de natureza bem aguda” (*apud* DENVIR, 1977, p. 17).



O grito de Munch

O *grito* é a expressão sígnica em estado puro da incomunicabilidade e da solidão. O formato da boca do rosto deformado, emoldurado pelas duas mãos alongadas da figura central em primeiro plano, parece determinar todos os demais desenhos sinuosos presentes na composição, como se fossem círculos “concêntricos” deliberadamente distorcidos, a partir da irradiação da boca emissora “do grito sem fim”. Mais ao fundo, em segundo plano, dois homens trajando fraque e cartola se mostram distantes e indiferentes à angústia do ser que grita, como se nada estivesse ocorrendo.

O *grito* foi precedido por outra obra de Munch, *O desespero* (1892), cuja recorrência estética (tônus cromático, figuras humanas e linhas sinuosas) guarda semelhanças, ao passar a mesma expressão de pavor e desesperança. Assim, são vistos o mesmo “vermelho-sangue” do céu e o “vermelho” das nuvens contornadas por linhas sinuosas desenhadas na parte superior, com reverberações sombrias e escuras na sua parte inferior. Neste quadro, o rosto da figura em primeiro plano encontra-se menos deformada do que em *O grito*.



O desespero de Munch

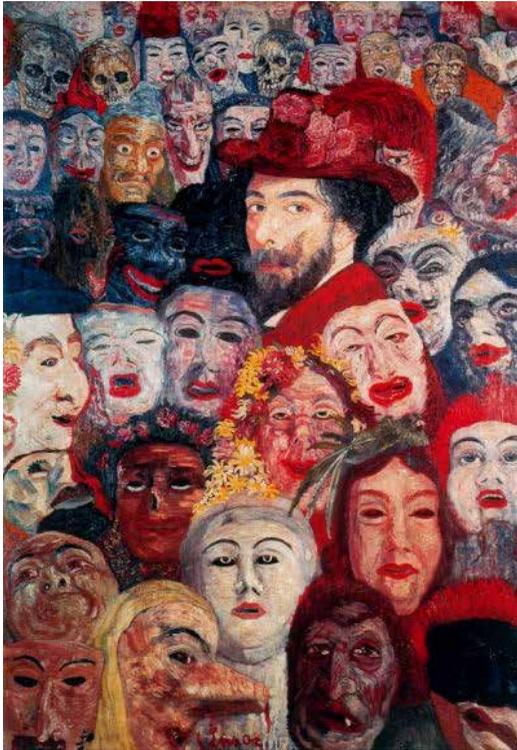
O Expressionismo plástico se revigora no continente europeu na obra de artistas como o belga James Ensor (1860-1949) e o alemão Lovis Corinth (1858-1925). Durante anos, Ensor conviveu com os pais proprie-

tários de uma loja de suvenires numa pequena cidade da Bélgica, no meio de porcelanas e, por ocasião do carnaval, entre máscaras baratas. Nesse ambiente Ensor construiu seu universo artístico, transitando inicialmente pelo Naturalismo e Impressionismo. Fazia uso, com maestria, de cores com tonalidades fortes e contrastantes, cujas composições notabilizavam-se por figuras insólitas, personagens burlescas ou mórbidas, com apelos à fantasmagoria (figuras mascaradas ou esqueletos), exacerbando sensações de angústia pela vida. Seus trabalhos são realizações satíricas da sociedade de sua época.

Sua arte antiacadêmica pendia para o macabro. Nutriu-se igualmente da grande tradição artística do seu país, sobretudo de Bruegel, autor da tela *Combate entre o Carnaval e a Quaresma* (v. *História da Arte I*), mostrando preferência pela temática popular. *A entrada de Cristo em Bruxelas* (1889) expressa a paixão de Cristo em plena festa popular carnavalesca, causando grande impacto e escândalo na época. Sua obra mescla crítica religiosa, política e social, apresentando um Cristo humilde e bondoso entrando em Bruxelas, no meio de uma festa pagã, retratada pela multidão em cenas irreverentes, de cunho burlesco, cheia de bêbados, vagabundos e foliões com diversos tipos de máscaras, inclusive com figuração da morte, traço recorrente de sua estética, como se vê na figura mascarada de caveira, em primeiro plano, sendo considerada uma obra representante do Expressionismo belga.



A entrada de Cristo em Bruxelas (1888/89)



Não tão famoso em sua época, Ensor não deixa de revelar grande efeito plástico que mostra tanto apuro técnico quanto domínio conceitual expresso em suas composições, a exemplo do Auto retrato com máscaras (1899).

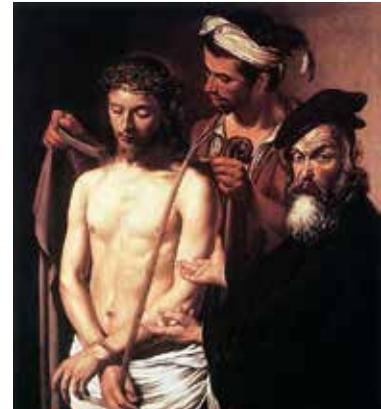
Assim como o belga Ensor, o alemão Lovis Corinth também transitou do Impressionismo ao Expressionismo, época em que foi professor da artista Anita Malfatti, personalidade do mundo das artes plásticas brasileiras, pertencente à corrente modernista que irrompe na Semana de 22. Corinth pertenceu ao movimento *Secessão de Viena* (cf. glossário). O quadro *Ecce homo* é um de seus primeiros trabalhos da fase expressionista, quando o artista já havia se afastado do estilo impressionista da sua juventude. Nele, ao contrário de outros pintores que recorreram ao tema, desde o Renascimento, Corinth traz para seu tempo a expressão de sofrimento de um Cristo sem a barba típica, querendo talvez com tal escolha, apresentar a face totalmente desnuda para melhor expressar a dor que o homem Cristo sentia naquele instante de intenso sacrifício e paixão.



Ecce Homo (1925) de Corinth



Ecce Homo de Ticiano (1548)



Ecce Homo de Caravaggio (1605/06)

Uma vertente da estética do expressismo plástico será retomada nos Estados Unidos, durante as décadas de 1940/50 que se manifesta principalmente nas obras dos pintores Jackson Pollock, Mark Rothko e Willem de Kooning, e que passou a ser designada como expressionismo abstrato, estilo a ser visto mais adiante.

Se o Expressionismo buscou retratar o contexto histórico-cultural dos primórdios da Primeira Guerra Mundial, na Alemanha pós-guerra, o estilo se apresentou como a formalização estética mais apropriada para retratar o clima sombrio de terror disseminado pela ascensão do nazismo.

Na verdade, o estilo se identifica com as inspirações artísticas no interior do contexto da crise aguda que se instala na frágil República de Weimar* que se instaura após a catastrófica derrota infringida a uma Alemanha arruinada e humilhada pelo Tratado de Versalhes (1919). Assim, o Expressionismo se revigora como formalização de uma proposta estética, bem como postura

moral de confronto ao poder militar que, aos poucos, se instala em terras germânicas e que depois se estende a outros países europeus.

Não foi por acaso que o regime nazista combateu ferozmente o Expressionismo por considerá-lo uma arte degenerada, relacionando-a inclusive com o comunismo, como algo imoral e subversivo, visto que sua “fealdade e inferioridade artística” era uma representação da decadência da arte moderna. Um ano após a chegada ao poder, o nazismo organiza uma exposição em Munique, com o título justamente de *Arte degenerada*, procurando, com isso mostrar o que se criou na República de Weimar era para ser desprezada por ser uma arte de baixa qualidade.

Foram incluídas nessa rubrica mais de 16 mil obras confiscadas de vários museus (dessas, cerca de 5 mil foram diretamente destruídas), não somente de artistas da cultura alemã, mas também de artistas estrangeiros como os pós-impressionistas Van Gogh e Gauguin, o expressionista Edvard Munch, o fovista Henri Matisse, o abstracionista Marc Chagall, os cubistas Pablo Picasso e Georges Braque, dentre tantos outros.



Logo da Der Sturm (A tempestade),
revista do Expressionismo alemão

1.2. A música expressionista

Como vimos, o Expressionismo se fará presente em várias linguagens artísticas, como a música, o cinema, as artes cênicas etc. Na música, especialmente no período do entre-guerra, o Expressionismo serviu-se de uma extrema emotividade traduzindo-se em composições bastante complexas e rigorosamente estruturadas. As formas tonais convencionais foram rompidas pelo afastamento das “belas harmonias”, realçando acordes dissonantes, usados com grande intensidade e força, o que fez com que o estilo recebesse de forma desqualificante o título de atonalismo. Ao distorcer deliberadamente o som e a harmonia tradicionais, por se afastar do chão tonal, deixava a escuta da melodia quase sempre irreconhecível.

Um compositor da época visto como expressionista, devido à sua ópera *Salome*, foi O Richard Strauss (1864-1949). A figura bíblica de Salomé, como vimos, foi tema bastante recorrente entre os artistas do *fin-de-siècle* europeu. A ópera teve duas estréias marcantes (em 1905, na cidade alemã de Dresden e, em 1906, na cidade austríaca de Graz), pelo escândalo provocado pelo seu tema, mas que, ao mesmo tempo, impactara o público. A edição de 1906

A expressão *Ecce Homo* (Eis o Homem), segundo o evangelho de S. João, foi usada por Pôncio Pilatos para exibir Jesus Cristo à multidão, com o corpo todo ensanguentado e a cabeça coroada de espinho, ironicamente apresentado como Rei dos Judeus, antes de realizar sua via sacra a caminho da crucificação. O tema é recorrente na história da arte plástica cristã por inspirar desde o Renascimento tanto outros artistas, como, p. ex., o *Ecce Homo* dos pintores italianos, o renascentista Ticiano (1548) e o barroco Caravaggio (1605), cujos quadros podem ser vistos ao lado. *Ecce Homo - como alguém se torna o que se é* – intitulada também uma das obras de Nietzsche (1844-1900), de teor autobiográfico, publicado postumamente em 1908.

contou com a presença de diversas personalidades da vida musical européia, como Gustav Mahler, Puccini, Arnold Schoenberg, Alban Berg, e até mesmo uma personagem fictícia, Adrian Leverkühn, protagonista do romance *Doutor Fausto* de Thomas Mann.

O tema da ópera, baseado em Oscar Wilde, como vimos, provocou uma cadeia de protestos, pelo erotismo que permeava o espetáculo, notadamente a cena em que Salomé, após receber, numa bandeja, a cabeça decepada de João Batista como trofeu pela dança dos sete véus diante de Herodes, erotiza a cena beijando os lábios inertes e inermes do profeta ainda banhados de sangue. Herodes, entre arrependido e horrorizado, ordena: “Matem esta mulher!” Segue uma profusão caótica de sons: trompas insinuam figuras ligeiras de uivos indistintos, tímpanos percute golpes secos, madeiras emitem guinchos agudos. A ópera termina, de fato com oito compassos de puro ruído. “Nunca se ouviu nada mais satânico e artístico no palco operístico alemão”, escreveu na época o crítico Ernst Decsey (apud ROSS, op. cit., p.23).

Na realidade, o Expressionismo da ópera faz uso de diversas estruturas harmônicas, do tonalismo à politonalidade, passando por inusitadas modulações, ambiguidade tonal e o cromatismo extremado como a fase expressionista do compositor austríaco Arnold Schoenberg (1874-1951), antes de sua fase mais conhecida do serialismo dodecafônico, principalmente seu ciclo de *lieder* (canções) intitulado *Pierrot Lunaire* (1912). Nessa obra, Schoenberg usa o canto no limite da fala, como *Sprechgesang* – “cantofalado” – o que significa trazer para o domínio melódico toda gama de ruidismo dos timbres da voz e das entoações. Assim se expressa Mário de Andrade, de forma insofismável, sua admiração pela obra de Schoenberg:

“Com efeito na admirável criação de Schoenberg, a voz não é nem fala nem canto é ... é a ‘sprechgesang’ (“cantofalado”). Dessa experiência resultou (...) num poder de experiências de todo gênero, vocais, instrumentais, harmônicas, rítmicas, sinfônicas, conjugação de sons e de ruídos, etc., etc., de que resultou a criação duma, por assim dizer, nova arte, ... a quase música. Arte esta que pela sua primitividade ainda não é música exatamente como certas manifestações de clãs africanas, ameríndias e da Oceania”. (Mário de Andrade, citado por Gerald Thomas/Livio Tratemberg, in folheto do *Luartrovado* baseado em *Pierrot Lunaire*, SESC/Pinheiros, SP, 2007).

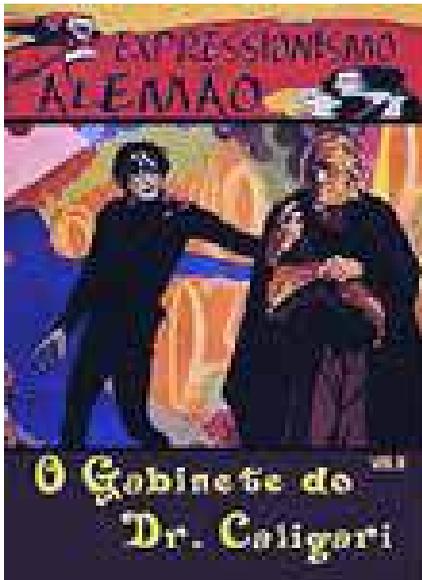
1.3. O cinema expressionista

A despeito de sua manifestação tardia, em relação às outras artes, pois o Expressionismo cinematográfico surge no início da República de Weimar (1919), certamente, ele foi a linguagem que melhor difundiu para o mundo a estética expressionista alemã, presente sobremaneira na obra de três grandes cineas-

tas: Robert Wiene (1873-1938), Friedrich Wilhelm Murnau 1888-1931) e Fritz Lang (1890-1976), falando de temas como a morte, a angústia da grande cidade, e subjacente a tais temas pairava a ambiência sombria vivenciada pela Alemanha do entre-guerra. Porém, mais do que o teor temático, seu traço mais relevante refere-se à inovação estética de sua forma.

Atores e diretores, oriundos em sua maioria do teatro, transpuseram suas técnicas já desenvolvidas no palco para a tela, como o forte jogo de luzes e holofotes, presentes em muitos filmes expressionistas. No lugar do dinamismo das câmeras, sobressaem vários tipos de efeitos mais frequentes que jogam com iluminação em detalhe, a fantasmagoria do jogo de sombras nas lentes da câmera. Destaca-se igualmente o uso de outro importante recurso técnico: os espelhos provocando a deformação dos rostos.

Aliavam-se a tais técnicas, as performances teatrais cujos rostos acentuavam uma maquiagem marcante com olhos esbugalhados, expressões distorcidas e esgares deliberadamente exagerados, além de uma mímica expressiva pela linguagem corporal dos intérpretes. Um dos exemplos mais impactantes do Expressionismo cinematográfico é a performance do premiado artista alemão Emil Jannings no papel de *Mefistófelis* do *Fausto* de Murnau (1926).



Cartaz do filme *O gabinete do Dr. Caligari*

O gabinete do Dr. Caligari (1919) de Robert Wiene apresenta uma temática sombria de suspense e mistério numa ambiência citadina, com personagens desempenhando uma performance assustadora, com o uso de excessiva dramaticidade e cenografia fantástica de recriação do imaginário humano. Edificações distorcidas, em estilo cubista, corredores e caminhos que aparentam não ter fim, são completadas por um figurino e uma maquiagem excessivamente macabra. Dr. Caligari é uma personagem bizarra e tétrica que hipnotiza suas vítimas para levar a cabo objetivos como assassinatos. O clima de terror e de dramaticidade trágica do filme, assim como a obra

Nosferatu de Murnau, foi visto por diversos críticos como alusão premonitória ao período do nazismo que se avizinhava no cenário político da Alemanha. No final, o filme provoca uma indagação: o que é real e o que é alucinação? Tal ambiguidade intencional joga com a aparência do real e o engano dos sentidos, querendo com isso, nas intenções do cineasta, demonstrar que é próprio do cinema (a chamada sétima arte) ser pura ilusão.



Cena de *O gabinete do Dr. Caligari* de Wiene

O repertório cinematográfico de Murnau contou com uma das obras mais representativas do estilo expressionista: o filme *Nosferatu, uma sinfonia de horrores* (1922), baseado em *Drácula* de Bram Stoker (1897), certamente o filme mais clássico do Expressionismo alemão. Seu *Nosferatu* tornou-se a representação imagética por excelência do Mal, algo que prenunciava a Alemanha das décadas seguintes.



Nosferatu de Murnau (1922)

Figura esguia, alta e esquelética, com o nariz, orelhas e dentes extremamente pontiagudos, o estranho e aterrador Nosferatu obtém grande êxito ao representar a figura da personagem macabra de Stoker, a encarnação do horror em estado puro. Sua formalização estética, ou seja, sua imagem fílmica é a própria expressão em si do conteúdo do ser maligno. Ser noturno do mundo das trevas, Nosferatu encontra-se perdido no passado de uma terra distante – a Transilvânia.

O terceiro cineasta expressionista é o austríaco Fritz Lang que se destaca principalmente em dois filmes: *Dr. Mabuse* (1922) e *Metrópolis* (1927). O primeiro representa uma das primeiras obras cinematográficas construída sob a égide das descobertas da psicanálise, do mundo do inconsciente e da esquizofrenia, a partir das teorias de outro austríaco, o psiquiatra Sigmund Freud. O dr. Mabuse, mestre do disfarce e da telepatia, é a personagem doentia que comete seus crimes, cuja mente criminosa passa a comandar as pessoas à distância, hipnotizando-as.



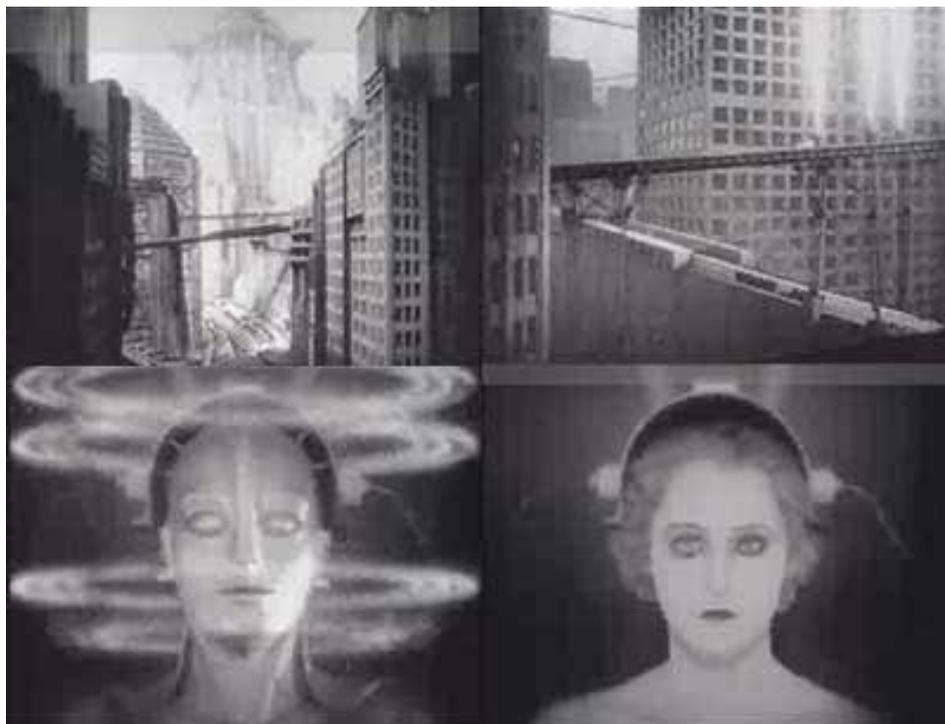
Cena de *Nosferatu* de Murnau (1922)



Dr. Mabuse

Já o filme *Metrópolis*, visto como uma obra prima precursora do cinema voltado à ficção científica, estabelece de forma bastante expressiva a relação entre o mundo das máquinas e os operários das grandes cidades, realçando o sentimento de perda da humanidade no meio de todo esse processo. O filme foi realizado a partir de uma cidade cenográfica. Ele é ambientado

numa mega cidade futurista cujos extratos estão divididos em duas classes fundamentais: o extrato responsável pelo planejamento e gestão urbana, que tem uma vida de luxo entre teatros e estádios, na parte superior da Terra em grandes arranha-céus, e os operários, que habitam e trabalham no subsolo, tendo uma existência de horrores e muitos deles terminam sendo sacrificados a Moloch, uma divindade monstruosa.



Metrópolis de Fritz Lang

Assediado pelo nazismo para se transformar num cineasta do regime, Lang recusa o convite, migrando para os EEUU, onde se vê constrangido a renunciar o Expressionismo alemão agora reciclado para o cinema americano de Hollywood, sendo por isso bastante criticado.

1.4. Fovismo

Alguns autores apontam o movimento fauvista como uma vertente francesa do Expressionismo germânico (Alemanha e Áustria), com o qual guarda afinidades estéticas. O termo fovismo, originário do francês *fauve* (fera), foi cunhado durante o Salão dos Independentes de Paris, em 1905, pelo crítico de arte Louis Vauxcelles (o mesmo que atribuiu o termo cubismo para a arte de Pablo Picasso e Georges Braque), para caracterizar a arte do grupo de artistas que se formara em torno do pintor francês Henri Matisse (1869-1954). Para chamar a atenção da arte dos integrantes do grupo, Vauxcelles os denomina de fauves (animais selvagens).

A novidade estética fovista, que recebera influxos diretos do pós-Impressionismo, em especial de Cézanne e Van Gogh, caracteriza-se pela simplicidade das formas bem como pela intensidade do uso de cores puras, sem tons nuançados ou misturas nas paletas. As cores são irreais tais como saem dos tubos de tinta, na organização das suas composições. Matisse, sua figura de maior expressão, destacou-se pelo total afastamento do realismo plástico, tanto nas suas formas como nas suas representações cromáticas. Um exemplo paradigmático de sua estética fovista pode ser encontrada no quadro *Natureza morta com peixes vermelhos*, de 1911.



Natureza morta com peixes vermelhos

Como grupo, a existência dos fovistas foi curta. Poucos de seus integrantes mantiveram-se fiéis ao estilo original, outros partiram para novas experiências, inclusive do Expressionismo propriamente dito responsável pela criação da *Escola de Paris**, momento crucial para a criação do que se passou a designar arte do séc. XX.

O depoimento de Matisse de 1908, citado por Cunha, é um manifesto cristalino dos princípios estéticos de como Matisse se afasta dos cânones tanto do Impressionismo, influenciado pelas conquistas da ciência da época, como da vertente expressionista germânica, voltado para o disforme e sensações mórbidas. E podemos vislumbrar o testemunho plástico desses princípios num de seus quadros mais famosos, *A dança*, de 1910.

Escola de Paris (*École de Paris*)

Designa um grupo de artistas não-franceses na sua maioria, que residiam e trabalhavam em Paris, em dois momentos distintos da história da arte moderna: antes da Primeira Grande Guerra, e outro grupo que residiu e trabalhou na capital francesa no período entre-guerra. No início do século, participaram os seguintes pintores: o espanhol Pablo Picasso (1881-1973), o russo Marc Chagall (1887-1985), o italiano de origem judaica Amedeo Modigliani (1884-1920) e o holandês Piet Mondrian (1872-1944). Do grupo do entre-guerra, participaram, dentre outros, o pintor catalão Joan Miró (1893-1983) e o escultor romeno Constantin Brancusi (1876-1957).

Ballets Russes

Grupo que começou atuar em 1909, inicialmente como grupo de teatro de verão, transformando-se logo a seguir, em 1911, em corpo permanente de balé. Sob o comando do produtor cultural Serguei Diaghilev, o balé configurou-se numa espécie de experiência de arte total moderna do século XX – a *Gesamkunstwerk*, o ideal de obra de arte de Wagner –, à medida que aglutinou sob sua égide, os melhores compositores, coreógrafos, dançarinos, cenógrafos e designers da época, integrando diversas linguagens em suas produções. Além do compositor russo Stravinsky, Diaghilev contratou os artistas plásticos Picasso e Matisse, e o poeta e cineasta francês Jean Cocteau, bem como os dançarinos Vaslav Nijinski, responsável pela coreografia de *A sagração da primavera*, Anna Pavlova, George Balanchine, dentre outros.

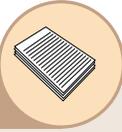


A dança de Matisse

Este quadro – o mais famoso do pintor francês – apresenta cinco figuras de mulher nuas dançando, no sentido horário, em torno de um eixo imaginário. A composição realça o predomínio de duas cores primárias – o azul e o vermelho alaranjado, aludindo a uma luminosidade própria, e o verde que a complementa, criando silhuetas recortadas que se fundem num todo estético equilibrado entre o verde e o azul. As cores criam uma impressionante unidade plástica. A ideia de leveza expressa pelo movimento e ritmo das formas femininas arredondadas, contrastando com o vigor e o dinamismo dos corpos dançantes, passando energia, é flagrante.

Alguns autores identificam em *A dança* afinidades estéticas dionisíacas com o frenesi embriagante do pulso rítmico de *A sagração da primavera*, de Igor Stravinsky. O balé em dois atos, encenado pela primeira vez, em Paris, em 1913, pelo Ballets Russes, apresenta uma forma composicional inédita reveladora da flagrante primazia da percussão pulsional em relação à altura melódica, afrontando a tradição euro-ocidental milenar. Trechos são marcados por acordes movidos por uma pulsação constante, onde não só os instrumentos de percussão, mas todas os demais naipes e timbres, como cordas e sopros, passam a exercer, solidariamente, função percussiva na peça de caráter ritualístico.

Texto complementar



Sobre Ensor

“Significativamente, o principal recurso expressivo que ele [Ensor] utilizava em sua obra era um esqueleto, às vezes vários na mesma tela. Eles aparecem entregues a tarefas bastante cômicas, geralmente à vontade dentro de casa, na variada vida imaginária de Ensor. Um esqueleto se afunda confortavelmente numa poltrona bem estofada, olhando alguns objetos chineses; outro desenha; outro está tocando clarinete. Ele mostra esqueletos voadores, o maior deles com uma enorme foice, aterrorizando uma multidão que tenta fugir” (GAY, op. cit., p. 125).

A República de Weimar

A República de Weimar (1919-1933): a ordem republicana alemã é instaurada logo após a Primeira Grande Guerra, que sucede o Império do Keiser Guilherme II, tendo com sistema de governo o parlamentarismo, onde o Presidente da República nomeava um chanceler (primeiro ministro), responsável pelo poder Executivo. As circunstâncias de sua criação foram excepcionais. Já sentido a derrota, as autoridades militares, poder solidificado desde o domínio autoritário de Bismarck durante a unificação da Alemanha, em 1870, transferem o poder para políticos dos partidos de ideologia republicano-democrata alemão, que se encarregam de negociar a paz, após sofrer uma humilhante derrota.

A pequena cidade de Weimar, situada na região centro-oriental do país, de intensas evocações do período clássico/romântico do tempo de Goethe, Herder e Schiller, foi escolhida para sediar a elaboração da constituição republicana alemã. Desse modo, a República de Weimar passou a designar o período entre 1919 e 1933, sendo este o ano da ascensão do partido nazista ao poder, mediante a nomeação de Adolf Hitler como chanceler.

A despeito das condições bastante adversas, com a nova ordem republicana enfrentando uma série de problemas políticos, sociais e econômicos, que impediam o restabelecimento da estabilidade numa Alemanha devastada, durante esses poucos anos, vicejou no país e na vizinha Áustria, uma rica atmosfera de intensas realizações no campo da cultura e das artes, a exemplo da *Escola de Bauhaus*, tendo à frente o arquiteto Walter Gropius; o Instituto de pesquisa social (mais conhecida como *Escola de Frankfurt*), criado pelos filósofos Theodor Adorno, Max Horkheimer, contando mais tarde com a participação de Walter Benjamin; o *Círculo de Viena*, grupo formado por filósofos dedicados à filosofia da linguagem e da lógica, como Moritz Schlick, Rudolf Carnap, Alfred Tarski e W. Quine; a *Segunda escola de Viena*, formada por músicos como Arnold Schoenberg, Anton Weber e Alban Berg; o cinema expressionista de Robert Wiene, Friedrich Wilhelm Murnau e Fritz Lang, antes de sua fase americana; a dramaturgia épica de Bertold Brecht.

Todos esses movimentos irão se dissipar com a instauração do nazismo, provocando, dentre outros efeitos, a diáspora desses intelectuais e artistas por alguns países europeus não ocupados pelas tropas hitleristas, mas, sobretudo, para a América do Norte. Esta grande contradição entre a Alemanha das luzes e da extrema efervescência cultural de um Goethe e as sombras do militarismo de Bismarck foi tema do livro *A cultura de Weimar* do ensaísta inglês Peter Gay (1978) São Paulo: Ed. Paz e terra.

Depoimento de Matisse

“A tendência dominante na cor deve ser a de servir o melhor possível à expressão [...] O lado expressivo das cores se impõe a mim de modo puramente instintivo. Para pintar uma paisagem de outono, não tentarei me lembrar das cores que convêm a essa estação; inspirar-me-ei apenas na sensação que ela me proporciona: a pureza glacial do céu, de

um azul acre, exprimirá a estação tão bem como a tonalidade das folhagens [...] A escolha de minhas cores não repousa em nenhuma teoria científica [...] procuro simplesmente empregar cores que expressem a minha sensação [...]. Sonho com uma arte de equilíbrio, de serenidade, desprovida de motivos inquietadores ou deprimentes; uma arte que seja, para todo trabalhador cerebral, para o homem de negócios ou para o artista das letras, por exemplo, um lenitivo, um tranquilizador mental semelhante a uma boa poltrona que o faz repousar de suas fadigas físicas”

(Notas de um pintor de Henri Matisse, apud CUNHA, 2003, p. 280).

As vanguardas do modernismo (II)

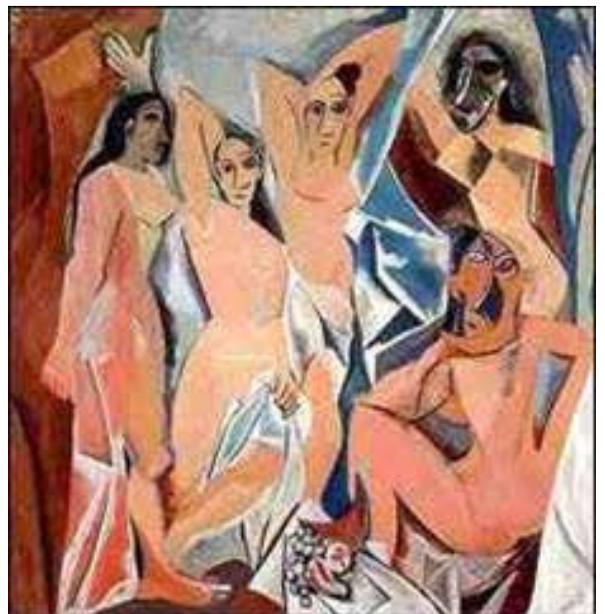
2.1. Cubismo

Devido à grande participação de Pablo Picasso nesse estilo, o Cubismo tornou-se o movimento estético mais famoso do modernismo plástico do séc. XX. Os críticos e historiadores da arte são unânimes em apontar a origem do cubismo nos trabalhos de Cézanne, que, como se viu, enxergava na natureza, formas geométricas estruturantes – cilindros, cones e esferas –, conforme o artista buscou realizar em sua série de quadros do Monte Santa Vitória, referidos anteriormente.

Porém, os cubistas radicalizam a concepção de Cézanne. Do final dos anos 1910 ao deflagrar da Primeira Guerra Mundial, fase do Cubismo analítico, de curta duração (cf. PROENÇA, 1989, p. 154), o estilo é caracterizado pela desconstrução da obra em todos os seus elementos formantes. Com isso a arte cubista, em sua fase analítica, revolucionou a organização pictórica, rompendo com a tradição da ilusão em perspectiva da Renascença, bem como com a trimensionalidade dos objetos, estabelecendo novas relações entre as formas e os espaços da composição plástica, decompondo-a em figuras geométricas sem nenhum compromisso de fidelidade com sua aparência real.

A pintura cubista projeta a figuração pictórica sem resquícios de perspectiva tradicional, lançando o fruidor a contemplar todos os lados das figuras representadas apenas na unidimensionalidade simultânea de um só plano frontal, cujo jogo cromático – com predomínio das não cores como o preto e o cinza, ou alguns tons marrons e ocre – conferia paradoxalmente à composição uma sensação de quarta dimensão.

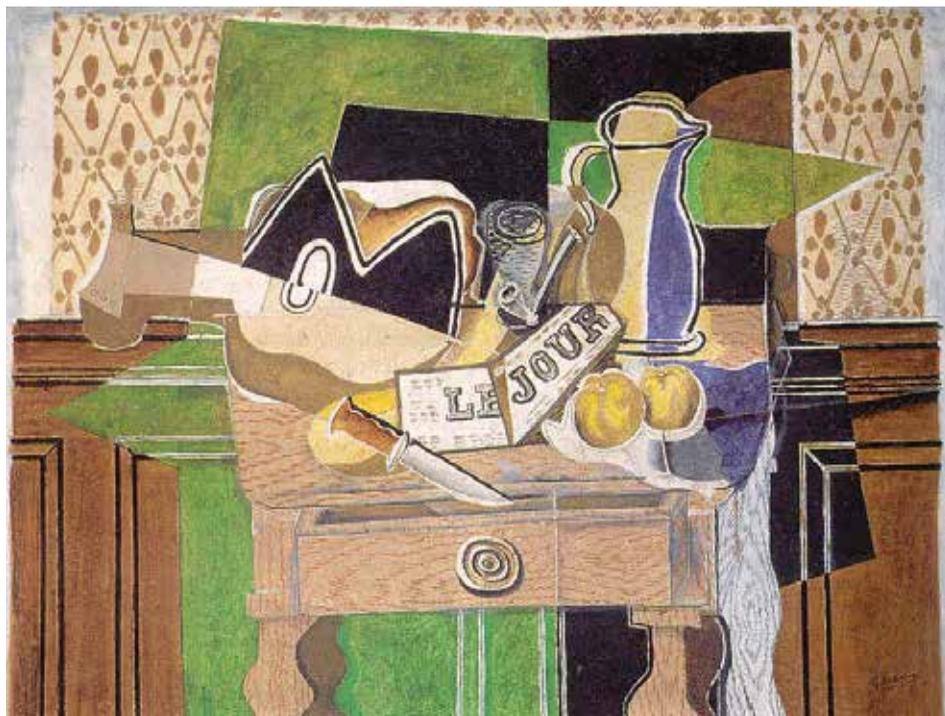
Um exemplo dessa fase é o clássico quadro *Les demoiselles d'Avignon* (1907), cujas faces das duas mulheres à direita estão cobertas por máscaras de evoca-



Les demoiselles d'Avignon (1907)

ção ibérica e africana, testemunhando o recente interesse do pintor pela chamada “arte primitiva”, diferenciando-as nitidamente dos rostos lisos das três outras figuras femininas.

Segue a fase do Cubismo sintético, mais duradoura, que reage à tendência exacerbada de fragmentação dos objetos, buscando com isso, um retorno ao reconhecimento das figuras, o que não significou uma recuperação do figurativismo realista. Nessa fase, o cubismo se utilizava da colagem, introduzindo materiais como fragmentos de madeira, papel, tecido, metal e vidro no espaço pictórico, assim como letras e números, criando com isso outros efeitos e texturas, despertando experiências estéticas de percepção tátil. A cor, desprezada na fase analítica, retorna mais expressiva. Pertence a essa fase, o quadro *Natureza morta, o dia* (1929), de Georges Braque (1882-1963), companheiro de Picasso.



Natureza morta, o dia (Braque)

Sem sombra de dúvida, Picasso é a figura maior não apenas do cubismo, mas do clã dos artistas modernistas do século XX. “Homem dos sete instrumentos”, segundo Gay (2009), destacou-se em diversas áreas das artes: desenho, pintura, escultura, artes gráficas, colagem, cerâmica, cenografia (foi dele o cenário da peça *Parade*, do compositor francês Eric Satie, em 1917).



Pablo Picasso em seus 92 anos de vida, teve uma existência plena de experiências em suas várias dimensões, experienciando intensamente o que certos pensadores denominam de estética da existência. Fascinado pelas máscaras africanas, passa por várias fases e estilos, algumas de caráter pessoal, como as fases azul e rosa, ou de forma mais coletiva no interior do movimento cubista, como os períodos analítico e sintético, vistos acima.

Nascido de uma família de artistas, na cidade de Málaga, região da Andaluzia, no litoral sul da Espanha mediterrânea, seu gênio precoce para o desenho e pintura chamou a atenção de seus contemporâneos, principalmente do pai, um pintor e desenhista de talento mediano, que lhe proporciona o estudo mais sistemático das artes.

Sua infância é passada na cidade natal, quando já se interessa, em seus primeiros desenhos pelo tema das touradas. Morou em outras cidades espanholas antes de se fixar em Paris. Residiu em Málaga, La Coruña (cidade na orla ocidental da Espanha atlântica), novamente Málaga, Madri, onde se instala em 1897, e Barcelona. Nessa cidade, frequenta a culta vanguarda espanhola no cabaré *Els Quatre Gats*, importante passo para conhecer a arte moderna francesa. Em 1900, nas instalações desse cabaré, abre ao público a sua primeira exposição. A estada em Barcelona representou um importante momento para sua formação artística (v. Texto complementar), antes de se mudar para Paris, com 19 anos de idade.

Em Paris, capital artística da Europa, passa a ter uma atividade febril bastante criativa, provocando a admiração na comunidade de artistas, tornando-se, com o tempo, a figura mais ativa da *Escola de Paris* (v. glossário). Frequenta o círculo de intelectuais e artistas dos bairros boêmios de Montmartre e Montparnasse, como André Breton, Guillaume Apollinaire e Gertrude Stein, dentre outros. Em Montmartre, convive também com o espanhol Juan Gris e o poeta-pintor francês Max Jacob.

O momento do entre-guerra europeu, com as nefastas experiências do nazi-facismo (Hitler na Alemanha e Mussolini na Itália) aliado às ditaduras ibéricas (Francisco Franco na Espanha e Oliveira Salazar em Portugal), mobiliza a resistência de intelectuais e artistas de todos os matizes – anarquistas, republicanos liberais, socialistas e comunistas –, cujo ponto culminante dar-se-á na Guerra Civil Espanhola (1936-39).

Dentre as obras de Picasso desse período destaca-se o grande mural mundialmente conhecido *Guernica* (1937), seu mais célebre trabalho não apenas pelo que se acha expresso no teor e na forma da composição, mas também pelo significado que a obra ganha, como arte engajada que busca expressar o terror da guerra provocada pela barbárie das tropas nazi-facistas.



Guernica (1937)

Os fatos: como uma espécie de laboratório macabro, o comando aéreo alemão da Legião Condor realiza, em abril de 1937, sob ordem direta do general Franco, um bombardeio-teste sobre Guernica, como forma de ensaio das famosas *blitzkrieg* alemãs, ataque relâmpago em massa para surpreender o inimigo, muito usado na Segunda Grande Guerra pelas forças do III Reich hitlerista. O pequeno vilarejo, na região basca, ao norte da Espanha, foi escolhida para tal operação, num rápido bombardeio que se mostrou cruelmente eficaz.

Em 26 de abril de 1937, na tarde de uma fatídica segunda-feira, os aviões da Legião Condor fazem despejar o inferno, em forma de bombas, sobre a população camponesa da pequena cidade, totalmente indefesa. Resultado: mais de 1.600 pessoas mortas e cerca de 900 feridas, numa população de menos de 7 mil habitantes, provocando grande comoção internacional, o que faz as forças franquistas, usando um estratagema diversionista, atribuir o ataque aos comunistas.

Mesmo próximo da esquerda intelectual e artística européia da época, com amigos anarquistas e comunistas, Picasso até então não demonstrara grande interesse pela política, mas a atrocidade das forças nazi-fascistas em Guernica não o deixa mais indiferente ao sofrimento de seus compatriotas, passando a adotar cada vez uma postura pacifista.

Picasso projeta esteticamente *Guernica* para o centro das atenções, ao expressar no famoso mural toda a atrocidade e o horror da matança de uma

população civil. Ele aproveita o convite para participar, em Paris, da Exposição Internacional sobre a Vida Moderna, em 4 de junho de 1937, um evento de repercussão mundial, onde estariam presentes artistas de várias partes do planeta, para expor, pela primeira vez, *Guernica*.

O terror do bombardeio lhe causou repulsa e indignação, concentrando-se durante cinco meses na realização da composição, um grande mural de 350 cm x 782 cm. Para expressar o clima tétrico e sombrio do horror contido no episódio, o artista opta por tonalidades das não cores, também conhecidas como cores neutras: o negro, o branco e o cinza.

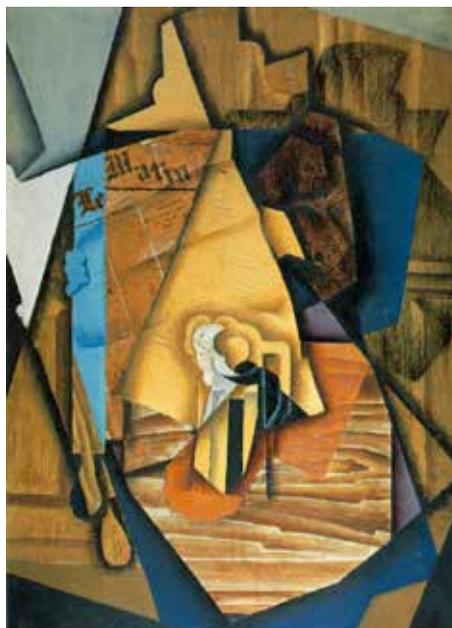
A composição, à maneira cubista, encontra-se encimada por uma luz que se irradia a partir de um olho-lâmpada que ilumina os horrores da guerra, na sua parte central, representados por pedaços de corpos esquartejados. Ainda no centro vê-se um cavalo, em disparada, como uma força irracional incontrolável. À direita, impassível, vemos a imobilidade de um touro e logo abaixo, uma mulher com uma criança morta nos braços. Seu desespero se expressa no intenso clamor emitido por uma boca escancarada voltada para os céus. Alguns críticos vêem nesse detalhe uma *Pietà* dos tempos modernos.

Porções geometricamente despedaçadas de uma figura masculina dominam, em primeiro plano, grande espaço das partes inferiores da tela. No espaço central iluminado, voltado mais à direita, vemos os seios expostos de uma mulher grávida, parecendo implorar pela vida, enquanto outra, na extremidade direita, em contraponto simétrico à mãe com o filho morto no colo, ergue inutilmente os braços para o vazio, tendo ao fundo uma casa à esquerda em chamas. Picasso consegue, com sua arte, impactar o mundo e expressar, com indignação, o uso da racionalidade na tecnologia mais avançada da época, a serviço da barbárie e do extermínio.

Além do valor estético de *Guernica*, sua história é cercada de vários fatos. Um dos mais difundidos narra que o próprio Picasso, ao ser indagado por um oficial nazista que acabara de ver uma reprodução da obra, por ocasião da ocupação de Paris, se tinha sido ele que tinha feito a pintura, teria respondido de imediato: "Não, foram vocês!"

O outro episódio de grande significado para o mundo das artes e da política internacional foi a proibição expressa do próprio artista, da exposição do mural em solo espanhol enquanto o ditador Franco vivesse. Durante o segundo conflito mundial, o quadro ficou sob a guarda do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), e só retornou à Espanha em 1981, seis anos após a morte do ditador, em 1975, e depois de uma longa peregrinação, cujo retorno é celebrado pelos espanhóis como "el último exilado". Hoje, *Guernica* integra o acervo permanente do Museu Rainha Sofia, em Madri.

A genialidade ímpar e a personalidade exuberante de Picasso talvez não tenham permitido um maior realce de outros importantes artistas cubistas contemporâneos, como o francês Fernand Léger (1881-1955), cujos traços traduzem otimismo em relação ao maquinismo da sociedade da sua época, por ele visto como promessa de novos tempos (v. abaixo *Elementos mecânicos*) e seu compatriota Juan Gris (1887-1927), pintor de grande talento que, mesmo vivendo apenas quarenta anos, deixou uma obra de extraordinário valor para a arte cubista, conforme podemos verificar em *Homem no café*, de 1914. A convite de Diaghilev, Gris participa, como cenógrafo, de algumas importantes realizações do produtor russo.



Elementos mecânicos de Léger (1918-23) *Homem no café* de Juan Gris (1914)

2.2. Abstracionismo, Construtivismo e Suprematismo

2.2.1. O Abstracionismo

Vimos que, ao estabelecer uma relação de correspondência entre a pintura e a música – esta última sendo vista como a mais espiritual, interior e abstrata das artes –, Kandinsky buscou essa mesma dimensão essencial abstracionista na arte pictórica, mediante uma estreita afinidade conceitual entre ambas. Como consequência, o abstracionismo de Kandinsky estabeleceu um cânone sagrado: a existência desnecessária da relação imediata entre as formas e as cores de um objeto, como condição de possibilidade de expressão de beleza e do conteúdo de verdade de uma obra de arte, levando, assim, às últimas consequências a crise da representação da arte figurativa tradicional.

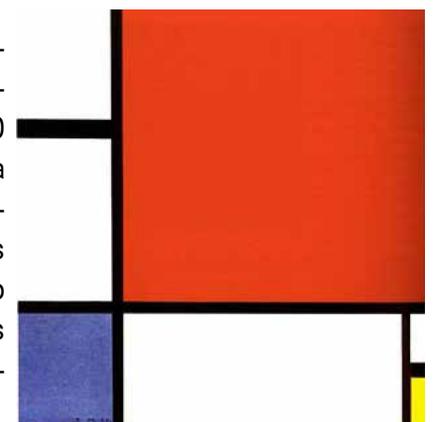
Para Kandinsky, devia existir uma total despreocupação de empenho representativo da realidade, ou seja, uma total ausência de buscas narrativas de forma figurativa, seja de cenas da natureza viva ou morta, seja de fatos históricos, religiosos ou mitológicos.

Sua tela *A batalha*, de 1910, é referência para o início da escola abstrata do modernismo (cf. PROENÇA, op.cit., p.159), também conhecida como Abstracionismo informal, para diferenciá-lo do Abstracionismo geométrico formal do holandês Piet Mondrian (1872-1944). No quadro, podemos ainda vislumbrar figurações simplificadas, como lanças eretas, linhas sinuosas de montanhas, as cores em curva acentuada de um arco-íris, ou então uma fortaleza. No entanto, a impressão que mais se destaca no todo da obra é um conjunto de planos e a diagonalidade de linhas e as cores, desde o amarelo neutro de um nítido negro à suavidade das manchas cromatizadas.



A batalha de Kandinsky (1910)

O holandês Piet Mondrian, anteriormente voltado para o Abstracionismo informal mais próximo de Kandinsky, conforme atesta a série de árvores pintadas entre 1908 e 1912, posteriormente, nas décadas de 1920 e 30, opta pelo abstracionismo formal-geométrico, como podemos ver na *Composição* de 1921, quando faz desaparecer de sua obra linhas diagonais e curvas, para enfatizar a horizontalidade e a verticalidade de suas composições, cujas espessas linhas negras delimitam com nitidez o jogo dos campos das cores de dimensões distintas que preenchem as formas retangulares e quadradas que estruturam suas composições em rígido geometrismo, obtendo, como resultado, um paradoxal equilíbrio assimétrico.



Composição de Mondrian (1921)

2.2.2. O Construtivismo



A Torre de Tatlin (c. 1918)

A história das artes plásticas russas do séc. XX é rica de experimentos, conforme atesta a obra do pintor, escultor e arquiteto Vladimir Tatlin (1885-1956), que, ao visitar Paris em 1912, fica fascinado com os cubistas, sobretudo com a estética da colagem, iniciando um ciclo de pinturas em relevo, usando diversos materiais.

Tatlin viveu os momentos agitados da Revolução Soviética (1917), sob a liderança de Vladimir Lenin (1870-1924), primeiro chefe de Estado da União Soviética. Tatlin adere à revolução, vinculando-se aos militantes russos (os bolcheviques). No campo das artes, um dos princípios estéticos que ecoa com vigor na época, parte do russo Maiacovsky (1893-1930), um dos poetas mais importantes do séc. XX, que preconiza em alto som: *sem forma revolucionária não há arte revolucionária!*, consigna que fará deslanchar um ímpeto febril de intensa pesquisa entre os artistas na busca de novas formas de expressão plástica, em sintonia com os novos tempos da sociedade russa.

O contato de Tatlin com a colagem cubista serviu de estágio mediador para a fase seguinte, ou seja, a construção de vários tipos de objetos estéticos esculturais a partir da madeira, metal e vidro, resultando em obras completamente abstratas, importante patamar para o aflorar do Construtivismo. Tatlin, junto com Anton Pevsner (1886-1962), escultor que, ao contrário do primeiro, sai do país, após as intervenções de política cultural soviética voltada para o chamado *realismo socialista*, são diretamente responsáveis pela a criação de objetos abstratos, por eles denominados de “construções”, ao invés das tradicionais esculturas.

Sua “construção” mais famosa é o Monumento à III Internacional, ou a *Torre de Tatlin*, idealizada para celebrar a Revolução de 1917. Foi, inicialmente criada para ser instalada em Petrogrado, projeto jamais executado em escala real, existindo atualmente apenas modelos reduzidos. Com a ascensão de Josef Stalin (1978-1953) ao poder, em 1922, e a instauração do *realismo socialista* (estilo que impõe conteúdo e formas que traduzam a sociedade soviética), as experiências estético-formais da vanguarda russa passam a ser perseguidas em todas suas frentes, inclusive o construtivismo que cai em desgraça, enterrando definitivamente o projeto do Monumento.

A obra *Superfície desenvolvida (s/d)*, “construção” de Anton Pevsner, consegue, de forma bastante exitosa, passar a idéia de movimento e leveza, devido ao jogo dinâmico da irradiante luz que vaza no interior do objeto, em contraste com o escuro do sinuoso material sólido na fechada cor negra.

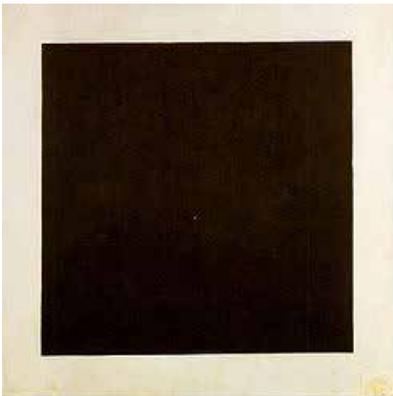


Construção superfície desenvolvível de Pevsner

2.2.3. O Suprematismo

Fechando a análise da vanguarda artística russa, não podemos deixar de nos referirmos ao Suprematismo, movimento renovador que, ao exacerbar a pureza do racionalismo geométrico e o fim da representação, enfatizou as formas estéticas básicas centradas sobretudo em formas geométricas planas quadradas e circulares e, eventualmente retângulos, triângulos e cruzes. Porém, diferentemente do proto-cubismo de Cézanne, ou do cubismo de Picasso e Braque, que buscam, de modo mais ou menos explícito, formas geométricas estruturantes como cones, cilindros e círculos, ao retratar objetos da natureza viva ou morta, no suprematismo, as referências externas à obra são completamente abolidas.

Em 1913, Malevich expõe na mostra *O alvo*, na cidade de Moscou, o quadro *Quadrado preto sobre um fundo branco*, que apresenta uma forte imagem de uma forma quadrada negra contrastando com um fundo branco, na realidade, dois quadrados, um dentro do outro, com os lados paralelos aos da tela.



Quadrado preto sobre um fundo branco de Malevich (1913)

Origem da palavra Dadaísmo

A escolha do nome *dadá* se deu fortuitamente, visto que Tzara teria aberto um dicionário, deixando seu dedo indicador cair ao acaso sobre uma palavra qualquer da página, e a palavra apontada foi “dada”, o que na linguagem infantil francesa significa “cavalo”, querendo com isso dizer que o elo semântico da palavra escolhida era menos importante do que o sentido do gesto aleatório, visto que a própria arte que queria qualificar teria igualmente perdido o sentido num mundo dilacerado pela a dor e sofrimento causados pela crueldade do conflito mundial.

Em 1918, Malevich retoma e radicaliza sua proposta estética minimalista em outra obra chamada *Quadrado branco sobre fundo branco*.



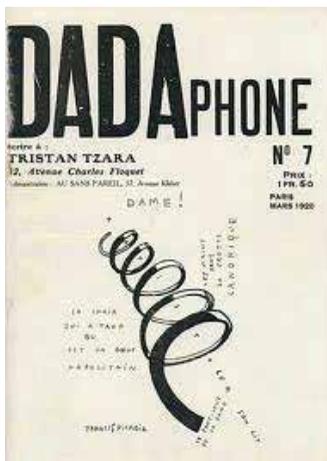
Quadrado branco sobre fundo branco (1918)

Esses quadros, de extrema simplicidade, expressam composições puras e cerebrais, que se abdicam de qualquer sensualidade, mas não de sensibilidade, visto que esta, para os artistas suprematistas, era obtida mediante a fruição de suas formas libertas das impurezas que cercam a representação dos objetos, prejudicando com isso, a própria percepção pura desses mesmos objetos.

2.3. O Dadaísmo

Por ocasião da Primeira Guerra, muitos intelectuais e artistas europeus procedentes de várias nacionalidades, opositores do confronto bélico que buscava pela violência resolver as pendências entre as potências imperialistas, se refugiaram na cidade de Zurique da neutra Suíça. Na época, a cidade abrigou um movimento literário denominado Dadá, designação escolhida a esmo pelo poeta húngaro Tristan Tzara (1893-1963), sem nenhum sentido explícito às suas intenções direcionadas a manifestar seu desalento e decepção com os rumos do desenvolvimento científico, bem como com os da filosofia, religião e política, importantes setores da vida europeia incapazes de impedir a violência que se abateu sobre a Europa.

Na mesma ocasião, as descobertas do médico-psiquiatra Sigmund Freud (1853-1939), revelando que nossos atos obedecem mais a impulsos psíquicos incontroláveis comandados pelo nosso inconsciente do que por escolhas lógico-rationais, extrapolaram o mundo científico e começaram a ganhar espaço no mundo da cultura e das artes. Dessa forma, o Dadaísmo, assim como posteriormente o movimento surrealista, procurou manifestar teórica e esteticamente o uso do automatismo psíquico e das pulsões da inven-



Fac símile da capa da revista DADAPHONE (nº 7)

tiva, livres de liames da racionalidade estruturada na esfera do consciente, combinando elementos ao acaso – da mesma forma como o nome dada fora escolhido – como condição de possibilidade para o fazer artístico, usando sobremaneira a colagem na pintura, cujas intenções não são mais estético-plásticas, mas, no limite, éticas, satíricas e irônicas, visando a uma profunda crítica ao status quo do continente europeu.

Contribuiu solidariamente para o espírito dadaísta, o surpreendente e impactante gesto do artista franco-americano Marcel Duchamp (1887-1968), com sua famosa obra *Fontain*, A fonte, assinada sob o pseudônimo R. Mutt, ao criar o mictório branco de cerâmica esmaltada, a partir de um urinol em posição invertida, e que buscou status de obra de arte, quando Duchamp resolveu enviar para participar de uma mostra de arte e depois reinstalá-lo em vários museus.

Nunca o conceito de arte tradicional foi tão seriamente ameaçado. Mesmo as experimentações mais radicais do Cubismo, Abstracionismo ou Suprematismo, que rompem com a representação figurativa, mantêm ainda a criação na esfera da inventiva subjetiva do artista. Agora, a proposta dadaísta de Duchamp de obra de arte busca seus objetos no repertório dos utensílios prosaicos da vida cotidiana.

A intencionalidade estética da obra autoral, a busca do belo e do sublime, a pulsão criativa da subjetiva estética, nada disso configura mais a obra de arte. Esta deve ser procurada nos objetos encontrados na rotina ordinária. Agora, o objeto adquire estatuto artístico ou provoca uma experiência estética, subordinado ao arbítrio do fruidor. Já vimos que o próprio Duchamp havia proferido que quem faz a obra de arte ser arte são os olhadores.



A fonte de Duchamp (1917)



Roda de bicicleta sobre um banquinho (1913)

Para chegar a tal resultado, Duchamp realizou um percurso iniciado em 1913, quando colocou uma roda de bicicleta sobre um banco e a fez girar em seu estúdio. Em 1915, decidiu batizar esse trabalho, bem como outros objetos como secador e pá de retirar neve, de *ready-mades*, ou seja, objetos prosaicos prontos, retirados de seu contexto original. Em 1917, envia *A fonte* para participar de um concurso de arte dos EUA, cujo júri a rejeita por julgar que a peça não apresentava nenhum valor artístico. No limite, uma anti-arte, conceito que o autor, por motivos distintos dos seus críticos não rejeitaria.

A proposta estética dos *ready-mades* acabou provocando a percepção contemporânea do que seja arte, ao insistir na concepção de que o ato inventivo não devesse ser apoiado somente na originalidade, mas na possibilidade de transferência de utensílios prosaicos da vida cotidiana, passando assim a ser re-significados para o campo das artes. Com o passar dos anos – e, mesmo na época, parece ter sido essa a intenção de Duchamp – seu gesto tornou-se em si mesmo, um ato estético de questionamento radical da natureza da obra de arte, sua função na sociedade, bem como a autoridade dos críticos e curadores de mostras e dos museus para determinar o que era arte na sua época e para a posteridade.

Ao se tornar famosa mundialmente, *A fonte* tornou-se um ícone da arte moderna, alargando o caminho para o percurso das vanguardas do séc. XX. O próprio Tzara reconheceu no surpreendente gesto uma identidade dadaísta. Duchamp dialogou com o escritor surrealista André Breton (1896-1966) e o músico minimalista norte-americano John Cage (1912-1992). Seu legado foi fundamental para as experimentações subsequentes dos novos estilos e várias outras linguagens, a exemplo do citado Dadaísmo e o Surrealismo, além do Expressionismo abstrato norte-americano dos anos 1940-50, a Arte conceitual, a Pop-art, a Op-art e as instalações que começam a se manifestar nos anos 1960, prenunciando a Vídeo-arte e outras linguagens da contemporaneidade.

Muitos dos *ready-mades* originais, inclusive *A fonte*, não mais existem. Alguns se perderam, outros foram quebrados ou descartados. Somente réplicas feitas pelo próprio artista estão expostas pelo mundo, inclusive *A fonte da mostra Marcel Duchamp: uma obra que não é obra “de arte”* no MAM de São Paulo, em 2008, para celebrar os 60 anos do museu, onde algumas réplicas expostas foram feitas pelo próprio artista, em 1964.

2.4. O Surrealismo

O movimento surrealista, como vimos, apresenta grandes afinidades estético-conceituais com o Dadaísmo em relação ao papel do automatismo psíquico na produção das obras de arte, graças à ênfase que ambos os movimentos atribuem à pulsão espontânea da criação. Aquela rebeldia antiburguesa detectada

no princípio do *épater la bourgeoisie* (chocar a burguesia), misturada com atitudes anarquistas das vanguardas em resposta ao espírito bélico das potências européias responsáveis pela deflagração do grande conflito mundial, além das descobertas freudianas dos impulsos inconscientes, bem como da simbologia onírica, construíram um sólido patamar para a irrupção do Surrealismo.

Em 1919, o escritor e poeta francês André Breton, juntamente com outros artistas e intelectuais, dentre estes o escritor Louis Aragon (1897-1982), funda a revista *Litterature*, órgão de grande importância para a divulgação da causa surrealista. Nessa ocasião entra em contato com o dadaísta Tristan Tzara. Em 1924, Breton lança, em Paris, o primeiro Manifesto surrealista em que preconiza a associação livre da criação artística ao automatismo psíquico puro.

Como podemos ver no texto complementar abaixo, contendo fragmentos desse manifesto, para o Surrealismo a arte não resulta das camadas racionais e lógicas do consciente, mas, ao contrário, ela irrompe como expressões, via de regra, absurdas e ilógicas, do inconsciente ou subconsciente, como as figurações oníricas dos sonhos e da imaginação. Assim proclamam a arte nunca é fruto da razão inteiramente desperta. “Podiam admitir que a razão pode dar-nos a ciência, mas afirmava, que só a não-razão pode dar-nos a arte” (GROMBRICH, op. cit., p. 592).

Além do campo literário, a estética surrealista se fará igualmente presente em duas outras linguagens marcantes: na pintura e no cinema.

2.4.1. O Surrealismo plástico

Vários artistas plásticos abraçaram a estética Surrealista, cujos estilos se manifestavam em duas tendências básicas: a figurativa e a abstrata. Entre os pintores da primeira tendência, encontramos o catalão Salvador Dali (1904-1989) e o russo Marc Chagall (1887-1983). Na segunda, encontramos outro artista catalão, Joan Miró (1893-1983), e o pintor alemão Max Ernst (1891-1976).

Vejamos a obra dos dois espanhóis da Catalunha. Salvador Dali é, certamente, o artista mais célebre, considerado mestre do Surrealismo plástico. Seus trabalhos conseguem impressionar pelas inusitadas combinações de imagens bizarras e oníricas, no limite, alucinantes, com inesperados resultados, pela excelência de sua qualidade plástica.

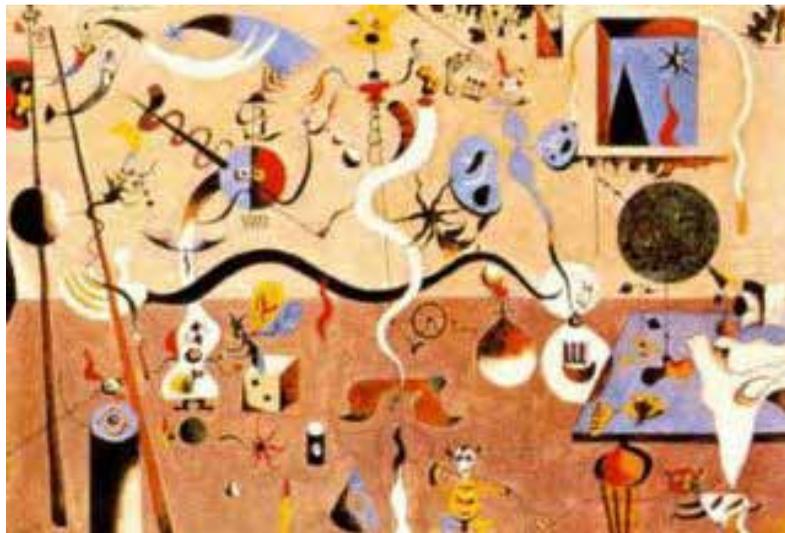
Um dos seus trabalhos mais conhecidos é *A persistência da memória*, concluído em 1931. Este quadro de dimensões reduzidas (24 cm x 33 cm), e que Dali teria levado apenas duas horas para compô-lo, contém uma temática recorrente das preocupações humanas – o tempo e a memória, plasticamente expressos por relógios dependurados, cujo tempo parece escorrer na própria flacidez inconsistente do maquinismo, sobre objetos que os sustentam

a exemplo de um galho de árvore seca, um grande bloco sólido de calcáreo polido (ou seria um grande móvel?), cuja composição é inserida numa indefinida paisagem insólita, entre o céu, a terra e o mar.



A persistência da memória de Dali (1931)

Joan Miró, quando entrou em contato com o Surrealismo, já pintava com traços próximos ao que se considera estilo *naïf* (ingênuo em francês) como o quadro *O carnaval de Arlequim* (1924), mas, já no ano seguinte participava da primeira exposição surrealista, realizada na Galeria Pierre, em Paris, onde, além dele, Max Ernst, Jean Arp e Giorgio de Chirico participaram. Picasso, Man Ray e Paul Klee, dentre outros artistas. A adesão de Dalí dar-se-ia posteriormente à exposição.



O carnaval de Arlequim de Miró (1924)

No entanto, o quadro que projeta o estilo de Miró mundialmente é *Números e constelações em amor com uma mulher* (1941). Observe-se que o Surrealismo plástico é acompanhado do mesmo princípio surreal para designar o nome de suas obras, cujos títulos, como no presente caso, atribuem relações aparentemente aleatórias, à maneira de inspirações igualmente oníricas como as cores e os motivos de suas composições.



Números e constelações em amor com uma mulher (Miró)

Realizada em plena Segunda Grande Guerra – motivo talvez de se esperar algo mais sombrio –, a composição optou pelo lado mais iluminado da existência, procedimento usado por vários artistas conscientes da importância de uma arte a serviço da esperança e do retorno do colorido da vida (ainda não se conhecia a barbárie de *Auschwitz**), quando atravessavam momentos cruciais de sofrimento impingidos por ditaduras negadoras da humanidade, como ocorreu na União Soviética stalinista e na Alemanha nazista. Essa famosa obra foi pintada usando a técnica da aquarela e da tinta guache sobre papel.

As aquarelas usam de pigmentos que facilmente se dissolvem na água e são fixados com goma-arábica ou resinas plásticas, para obter materiais que imprimem mais luminosidade às cores. Via de regra, os artistas a usam para realçar a policromia da natureza. Já o guache, obtido igualmente à base de água, da goma-arábica e um tipo de pó colorido, se diferencia da aquarela, porque, em sua composição, usa uma espécie de tinta branca, tornando-o mais opaco. Desse modo, o artista, como fez Miró, pode obter tonalidades mais escuras para contrastar com as porções mais claras e coloridas, e, as-

Auschwitz

O município polonês de Auschwitz, sul da Polônia tornou-se bastante conhecido pela crueldade do complexo do Auschwitz-Birkenau, nome de um conjunto de campos de concentração, tornando-se símbolo maior da barbárie infringida pelo holocausto do povo judeu perpetrado pelo nazismo. Com a Polônia ocupada pelas tropas nazistas, em 1940, Hitler ordena a construção, nesta área, de vários campos de concentração e um de extermínio. Todo esse complexo macabro de horrores, composto de três campos principais e trinta e nove auxiliares localizavam-se nos municípios de Auschwitz e Birkenau. Após a Segunda Guerra, o pensador alemão Theodor Adorno escreveu *A educação depois de Auschwitz*, ensaio que se tornou famoso pela problematização que desenvolve, porque o texto ressalta que a principal meta da educação deve ser a de evitar a repetição de Auschwitz. Os horrores da barbárie continuarão existindo enquanto persistirem as condições que levaram a Auschwitz.

sim, realçar mais ainda seu lado iluminado, o que seria mais difícil com o uso apenas da aquarela. O clima obtido pela claridade e jogo de cores e das várias pequenas formas aleatoriamente dispostas na composição nos passa a sensação de cumplicidade amorosa insinuada pelo seu título.

2.4.2. O Surrealismo cinematográfico

Existe um aspecto interessante na estética surrealista. Tendo como berço o mundo literário da França, a Espanha será o país que mais sobressai como pátria das duas maiores expressões do Surrealismo plástico, que acabamos de analisar, sem mencionar Picasso, com incursões próximas ao estilo. E será também nesse país que irá irromper um grande realizador do cinema surrealista, o diretor Luiz Buñuel (1900-1983).

Conforme vimos analisando, as tendências radicais que revolucionaram as artes ocidentais começaram a se manifestar na virada do séc. XX, quando se dão os começos da crise que conduz à Primeira Guerra Mundial. No entre-guerra, sobretudo nos anos 1930, várias linguagens das vanguardas artísticas atingem seu ponto culminante, precisamente no interior da crise avassaladora do capitalismo mundial, fermentando ainda mais o contexto polarizador entre tendências radicais: de um lado, as experiências revolucionárias, cujo maior êxito foi a revolução russa de outubro de 1917 e, de outro, a reação contra-revolucionária do nazi-fascismo da Alemanha e Itália. Nesse conturbado cenário surge em 1928 a obra extraordinária de Buñuel: primeiramente, o filme *Um cão andaluz*, e, dois anos depois, *A idade do ouro*.

Oriundo de uma abastada família de fazendeiros, Buñuel morou em Madrid, com 17 anos, quando entra em contato com diversas correntes de vanguarda da época, destacando-se, na esfera artística, o jazz norte-americano e na política, a ideologia revolucionária comunista. Entra também em contato com a célebre “Geração de 27”, amplo grupo constituído de intelectuais e artistas que se empenhavam em trabalhar com as tendências vanguardistas da arte e da poesia, destacando-se o poeta Federico García Lorca e Salvador Dalí, formando, com eles, um agitado círculo da boemia madrilenha, frequentadora de salões literários, cafés e bordéis.

Seu contato mais intenso com o cinema se dá em 1920, quando participa da criação do primeiro cineclube espanhol. Em 1925, muda-se para Paris, onde estuda cinema e começa a frequentar os literatos liderados por Breton. Já adepto da estética surrealista, realiza seus primeiros experimentos cinematográficos, e, em 1929, escreve o roteiro, em parceria com Dalí e dirige *Um cão andaluz*, verdadeiro manifesto estético cinematográfico, criado à luz da psicanálise, ao explorar o inconsciente humano, numa sequência de cenas oníricas, tornando-se verdadeiro marco na história do cinema.

Buñuel relata, na época, as perspectivas criativas que a linguagem cinematográfica lhe abria, contando com possibilidades técnicas e estéticas que lhe permitiam realizar quanto à desproporcionalidade de imagens oníricas, algo impossível em relação às artes tradicionais. Para Buñuel, a linguagem cinematográfica seria a mais completa tradução do automatismo psíquico perseguido pela estética surrealista.



Cena de *Um cão andaluz*

Realizado com a deliberada intenção de chocar e não de portar sentido, na acepção lógica tradicional, o filme *Um cão andaluz* é cinema surreal em estado puro: ao invés de algo como “era uma vez”, já começa lançando o espectador num atemporal “oito anos depois”, seguido de uma sucessão de imagens profundamente impactantes, a começar pela mais terrível, cruel e célebre dos quadros: um homem (o próprio Buñuel), empunhando uma navalha afiadíssima, faz um corte profundo no olho de uma mulher. Seguem cenas, ora com referências a amigos (a ex. do poeta García Lorca), ora apresentando obsessões pessoais (a ex. da mão cheia de formigas). Enfim, uma série de imagens e situações, sem qualquer narrativa linear aparentemente desbaratadas. Assim escreve o co-roteirista Salvador Dalí:

Meu ideal, ao escrever o roteiro com Buñuel, foi o de apresentar a linha reta e pura de conduta de um ser (para certos analistas Jesus Cristo) que persegue o amor em meio aos ignóbeis ideais humanitários, patrióticos e outros miseráveis mecanismos da realidade (catálogo de lançamento do Studio 28, completado por texto de Breton, [... e]. Aragon [...], *apud* CUNHA, 2003, p.613)

2.5. O Futurismo

Fechamos este capítulo com o Futurismo. Apesar de ser um dos primeiros movimentos estéticos do início do séc. XX, alinhado aos outros movimentos vanguardistas, conforme vimos até aqui analisando, deixamos sua abordagem para o final, devido ao seu caráter insólito.

Ao contrário das outras estéticas das vanguardas do início do séc. XX que resistem radicalmente ao maquinismo decorrente da sociedade urbano-industrial do capitalismo tardio, o Futurismo busca celebrar a máquina, a velocidade, o desenvolvimento tecnológico e o dinamismo do novo século, transformando as sensações provocadas por tal estado de coisas em experiência estética, conforme podemos ler em alguns fragmentos do manifesto do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, publicado no jornal francês *Le Figaro*, em 20 de fevereiro de 1909:

Nós queremos cantar o amor ao perigo, o hábito à energia e à temeridade.

Os elementos essenciais de nossa poesia serão a coragem, a audácia e a revolta.

Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passo ginástico, o salto mortal, a bofetada e o soco. Nós declaramos que o esplendor do mundo se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos com serpentes de fôlego explosivo ... um automóvel fugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a *Vitória de Samotrácia*.

[...] [...]

Nós queremos glorificar a guerra – única higiene do mundo – o militarismo, o patriotismo, o gesto destrutor dos anarquistas, as belas ideias que matam, e o menosprezo à mulher [grifos nossos].

É para a Itália que lançamos este manifesto de violência agitada e incendiária, pela qual fundamos hoje o Futurismo, porque queremos livrar a Itália de sua gangrena de professores, de arqueólogos, de cicerones e de antiquários (*apud* TELES, op. cit. pp. 91-92).

Mesmo próximo, em certo momento, de intelectuais de esquerda, inclusive do pensador e político marxista Antonio Gramsci (1891-1937), fundador da revista *Ordine Nuovo*, Marinetti manifestou seu apoio explícito ao fascismo o que o faz se afastar da esquerda italiana. Ao defender o reino do maquinis-

mo, os futuristas exaltavam igualmente uma arte da velocidade, da guerra, da violência e da destruição, o que levou à condenação de vários pensadores, vendo em tal concepção uma justificativa estética do facismo que se instalaria na Itália, na década de 1920.

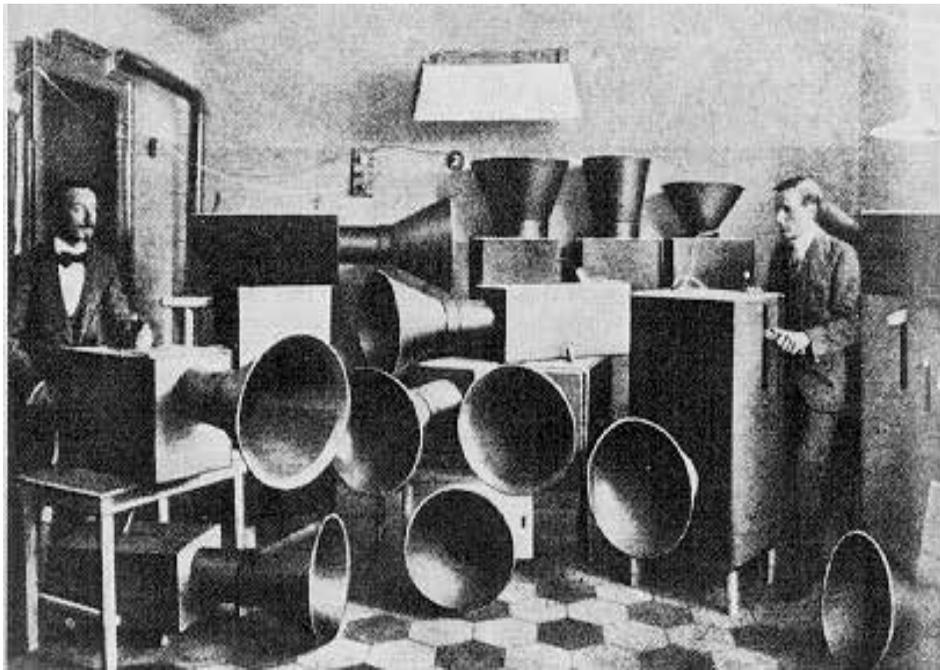
Um exemplo da apologia à velocidade e ao dinamismo da máquina encontramos no quadro *Automóvel + velocidade + luz*, do italiano Giacomo Balla (1871-1958) pintor que, em 1910, manifesta publicamente sua adesão ao movimento futurista.

Em 1913, surge uma importante vertente estética na música vinculado ao movimento futurista, quando o pintor/compositor Luigi Russolo (1885-1947) lança o manifesto *L'arte dei rumori* (a arte de ruídos), onde explicita suas bases conceituais. Para ele, os ruídos advindos da sociedade urbano-industrial aumentara significativamente nossa percepção para apreciar sons complexos (para além dos tradicionais sons musicais do código tonal, p.ex.).

Russolo concebeu vários instrumentos como o *intonarumori* (ruído de máquinas), que geravam rugidos, assovios, pancadas, gemidos e outras sonoridades do gênero, destinados a performances musicais orquestrais como o *Gran Concerto Futuristico* (1917), provocando reações violentamente hostis na ocasião.

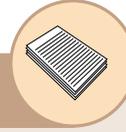


Automóvel + velocidade + luz, Giacomo Balla, Col. Particular



O intonarumori (ruído de máquinas) do músico/poeta Russolo

Texto complementar



Picasso em Barcelona

“Em Barcelona, um cabaré foi inaugurado [...], em 1897, a partir do modelo do *Chat noir* parisiense [famoso cabaré da *belle époque* parisiense frequentado, dentre outros boêmios, pelo pintor-ilustrador Toulouse-Lautrec] [...]. Ali se reúnem os jovens decididos a ajudar o futuro século XX a romper com o que o precede. É *El Quatre Gats* (onde dizemos que não haverá um gato pingado, os catalães dizem que haverá quatro), instalado na Casa Marti, uma construção neogótica do bairro velho. Pere Romeu, que também esteve em Montmartre, é o patrão, o animador desse estranho estabelecimento, que funciona como sala de exposição, teatro de marionetes e sombras chinesas, lugar de reunião da Sociedade Wagner e onde se encontram, com copos de cervejas na mão, artistas e escritores de vanguarda [... que] sentem-se em casa, e ali Pablo Picasso abre os olhos e o espírito a uma arte mais viva do que a ensinada nas escolas”.

(PLAZY, 2005, p.29s)

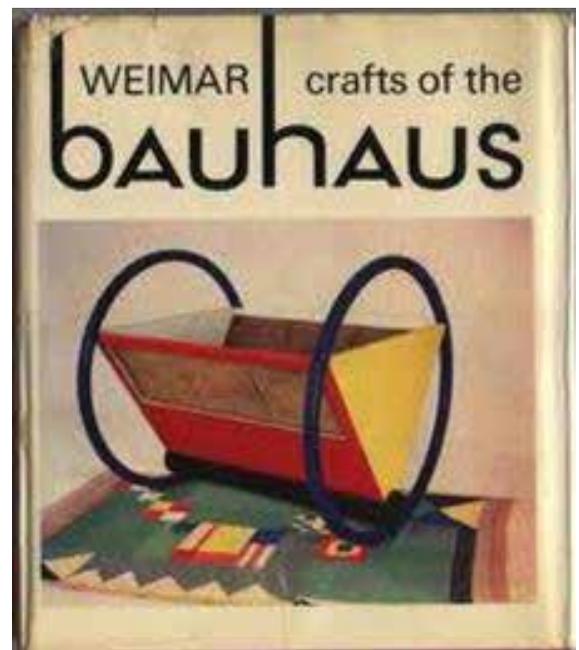
Triunfo e expansão do modernismo

3.1. A Escola de Bauhaus

A *Staatliches-Bauhaus* (em alemão, Casa estatal da construção, ou simplesmente Bauhaus, Casa da construção, como ficou conhecida) foi uma das experiências mais originais vivenciada durante a República de Weimar. Foi uma escola de artes pouco convencional ligada aos movimentos de vanguardas artísticas do séc. XX, fundada em 25 de abril de 1919, em Weimar, pelo arquiteto Walter Gropius (1883-1969), transferida em 1926, para Dessau, por motivos práticos e ideológicos, mantendo-se em intensa atividade artístico-pedagógica até a ascensão de Hitler em 1933, tornando-se uma das mais importantes expressões do design e da arquitetura funcional moderna, verdadeiro centro irradiador e renovador no campo das idéias do urbanismo, da compatibilização entre arte e tecnologia industrial e da própria educação das artes.

Para Gropius, seu ensino deveria dissolver a rígida separação entre as “belas artes”, noção que teve seu apogeu nos séc. XVIII/XIX, e as “artes decorativas”, criadoras de objetos para o dia a dia, e que ganharam grande impulso com as revoluções industriais da era moderna, propiciando inclusive o uso de novos materiais, a exemplo que ocorreu com a estética da Art nouveau. Por isso, o programa didático-pedagógico, com um acentuado caráter prático, visava desenvolver a capacidade dos alunos no domínio das possibilidades concretas e estéticas de materiais como pedra, madeira, metal, argila, vidro, têxteis, plásticos, direcionando-os para a fabricação de objetos da vida cotidiana, como móveis, talheres, louças etc.

A intenção primordial do projeto pedagógico de Bauhaus era desenvolver uma proposta de ensino das artes que desenvolvesse um aprendizado integrado, como explicita o crítico Michel Ragon: Bauhaus visava à reunião da “pintura, escultura, arquitetura, desenho industrial, numa mesma ação; reconciliar as artes e os ofícios, a artes e a técnica” (apud PROENÇA, op. cit., p.175).



Cartaz da Escola de Bauhaus

Para a proposta de Gropius, era fundamental o desenvolvimento de uma sensibilidade estética adquirida pela imersão dos jovens em práticas artístico-culturais para a realização de boas performances de futuros profissionais. Segundo suas próprias palavras,

Era objetivo da Bauhaus formar pessoas com talento artístico para serem designers na indústria, artesãos, escultores, pintores e arquitetos. [...] O fato de o homem de hoje estar desde o princípio por demais entregue à tradicional formação especializada – que só lhe pode transmitir saber especializado, mas não lhe torna compreensível o sentido e a razão do seu trabalho, nem sua relação do mundo como um todo – foi enfrentado pela Bauhaus mediante a ênfase, no primeiro plano da formação, não apenas e desde o início na profissão, mas no ser humano, em sua disposição natural de entender a vida como totalidade (GROPIUS, 1997, p. 38).

Dentro dos limites de uma escola de arquitetura e design industrial que buscavam aliar arte e tecnologia, mediante o desenvolvimento de habilidades que uniam o trabalho do artesão e do artista, a proposta de Bauhaus buscava a interatividade da dimensão estética, social e política de um projeto que perseguia a formação de jovens artistas de acordo com os anseios de uma sociedade baseada nos princípios de uma democracia liberal, onde as funções deveriam ser efetivadas pela complementaridade e não pela hierarquia.

Para a obtenção de tal objetivo, seu programa didático, além de compreender um currículo voltado ao estudo dos novos materiais, bem como a cor, base necessária para a formação técnica e estética da questão das formas, os alunos desenvolviam um programa cultural que compreendia técnicas do teatro experimental e outras atividades de cunho artístico-cultural.

Dentre os professores que passaram por Bauhaus, estiveram os famosos pintores representantes das correntes modernistas da Europa, como Wassily Kandinsky, o pintor suíço-alemão Paul Klee (1879-1940) e o húngaro Marcel Breue (1902-1981), que revolucionou o design mobiliário moderno com sua famosa cadeira criada em 1923.



Cadeira de Marcel Breue (1923)

3.2. O Modernismo nas Américas

3.2.1. A Semana de Arte Moderna (Brasil)

As ressonâncias das vanguardas modernistas se fazem sentir nas Américas. No Brasil, a Semana de Arte Moderna representou uma violenta lufada de renovação no mundo das artes nacionais. A Semana ocorreu em São Paulo, em 1922, quando a capital paulista já era uma metrópole de grande envergadura, movida sobretudo pelo mundo dos negócios do café, tornando-se um centro irradiador da cultura moderna do país.

Durante três dias, as diversas linguagens como a pintura, escultura, literatura, poesia e música, foram celebradas no palco do Teatro Municipal – prédio em estilo *Art nouveau* inaugurado 11 anos antes –, expressando uma espécie de gesto fundador, ao provocar uma guinada decisiva nos rumos das artes modernas brasileiras, pela sua ousadia na renovação daquelas linguagens pela busca de experimentação e liberdade inventiva de seus autores. As reverberações da Semana foram sentidas, posteriormente, de forma mais forte e incisiva.

Participaram da Semana os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o escultor Victor Brecheret, os poetas Menotti Del Pichia e Guilherme de Almeida, o compositor e maestro Heitor Villa-Lobos, os pintores Emiliano Di Cavalcanti e Anita Malfatti dentre tantos outros. O programa da Semana constou das seguintes atividades:

- **13 de fevereiro (2ª feira)** – Abertura oficial do evento com a conferência do escritor Graça Aranha, sobre o tema “A emoção estética da Arte Moderna”. Com o teatro lotado e o sagão abrigando várias pinturas e esculturas espalhadas pelo seu espaço, que provocam estupefação e repúdio por parte do público, o dia transcorreu com relativa calma.
- **15 de fevereiro (4ª feira)** – a pianista Guiomar Novaes, a despeito de não ser uma artista afinada com as propostas modernistas da Semana, interpreta alguns autores consagrados da música erudita, recebendo, por isso, restrições por parte dos modernistas. A atração da noite é a palestra de Menotti del Pichia que apresenta novos escritores e poetas, dentre estes Manuel Bandeira que tem um de seus poemas em estética moderna, *Os sapos*, lido por Ronald de Carvalho, sob os apupos da platéia, devido à acerba crítica ao parnasianismo. A noite termina em grande tumulto.
- **17 de fevereiro (6ª feira)** – noite dedicada à arte musical, com a presença de Heitor Villa-Lobos que se apresenta em trajes a rigor (casaca), calçando sapato num dos pés e noutro um chinelo, devido a um calo inflamado, interpretado pelo público como uma atitude “futurista” desrespeitosa, sendo por isso, violentamente vaiado.

Theatro Municipal
SEMANA DE ARTE MODERNA
 PROGRAMMA DO PRIMEIRO FESTIVAL
 SEGUNDA-FEIRA, 13 DO CORRENTE — A's 20.50 horas

<p style="text-align: center;">1.a PARTE</p> <p>Conferência de Graça Aranha: A êmoção esthetica na arte moderna. Ilustrada com musica executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho. Musica de camera</p> <p style="text-align: center;">VILLA-LOBOS</p> <p>1 — Sonata II de violoncello e piano — 1916. A (Alegro Moderato) — B (Andante) — C (Scherzo — D (Alegro vivace sostenuto e final). Alfredo Gomes e Lucília Villa-Lobos.</p> <p>2 — Trio Segundo (1916) violino, cello e piano. A (Alegro Moderato) — B (Andantino calmo (Berceuse-Barcarola) — C (Scherzo-Spiritoso) — (Moito Alegre e final. Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Fructuoso de Lima Vianna.</p>	<p style="text-align: center;">2.a PARTE</p> <p>Conferência de Ronald de Carvalho: A pintura e a escultura moderna do Brazil</p> <p>3 — Solos de piano — Ernani Braga. (1917) A (Valva Mystica — (Da simples collectanea (1919) B (Camponesa Cantadeira — "Da suite floral". (1921) C (A Fiandeira.</p> <p>4 Otetto — (Tres dansas africanas) A (Farrapos — (Dança dos moços) 1914. B (Kankulus — (Dança dos velhos) 1916. C (Kankulus — (Dança dos meninos) 1916.</p> <p>Violinos, Paulina d'Ambrosio, George Marinuzzi, Alto, Orlando Frederico, Violoncellos, Alfredo Gomes, Baixo, Alfredo Carazza, Flauta: Pedro Vieira, Clarino: Antão Soares. Piano: Fructuoso de Lima Vianna.</p>
---	--

Preços para as 3 recitas:
CAMAROTES e FRISAS, 186\$000 CADEIRAS e BALCÕES 20\$000
 Bilhetes á venda no theatro Municipal e na secretaria do Automovel Club de São Paulo.

Mesmo sem unidade de propósitos no seio modernista, seu ideário foi difundido por dois órgãos principais: a *Revista Klaxon*, cujo nome deriva da buzina externa dos automóveis da época e circula de maio de 22 a janeiro de 23; e a *Revista de Antropofagia*, que surge em consequência do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade e circula de maio de 1928 a fevereiro de 1929.

3.2.2. O Muralismo (México)

O movimento muralista mexicano, onde se busca a articulação estética da pintura, escultura e arquitetura, ocorre logo após à Revolução Mexicana, em 1910, a primeira grande mobilização social na América Latina no séc. XX, quando surgem os heróis populares Emiliano Zapata e Pancho Vila. Em que pesem as distinções estilísticas entre seus principais artistas, o movimento transmite uma idéia de monumentalidade atravessada por influxos do Realismo e de alguns estilos das vanguardas modernistas européias como o Expressionismo e o Cubismo.

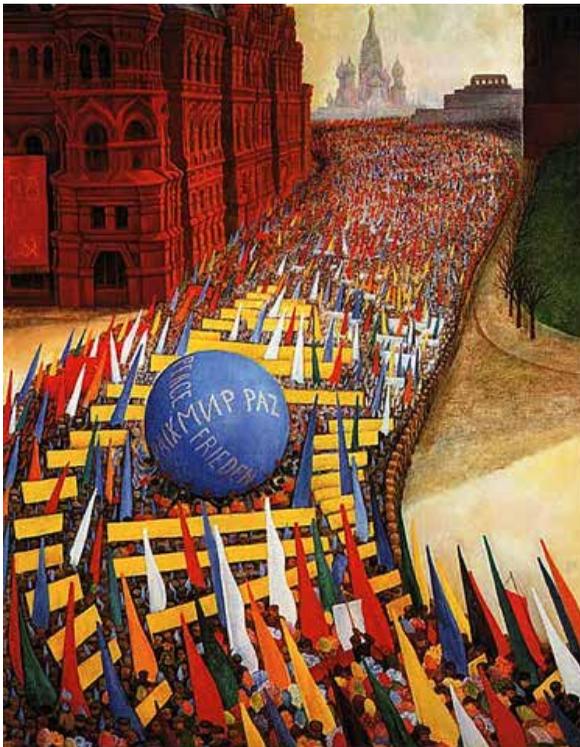
Para os três maiores artistas representantes do movimento – Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Siqueiros (1896-1974) –, a arte mural possibilitou uma arte pública e coletiva, que rompia com o individualismo da pintura de cavalete, a despeito de produções realizadas por eles desse modo. Para eles, a estética dos grandes painéis se apresentava como a forma mais adequada para denunciar as extrema injustiças e as desigualdades sociais de um país marcado pela violência contra as populações indígenas e camponesas do México.

Todos os três assumiram em vida firmes convicções da ideologia comunista, e, em termos estéticos, adotaram a perspectiva colocada na introdução

da *História da Arte I*, aos nos referirmos ao caráter inalienável da sociabilidade da obra de arte que se efetiva na fruição contemplante do outro.

A vida artística de Rivera possui dois episódios que revelam as contradições conflituosas entre a questão da autoria/autonomia da obra de arte e a propriedade privada de quem a encomenda. O primeiro episódio refere-se ao grande painel *Sonho de uma tarde dominical na Alameda Central*, pintado por Rivera, encomenda para o restaurante de um luxuoso hotel da capital do México, cujo dono, avocando o direito de propriedade da obra, impedia que o público a contemplasse, para desgosto do seu autor.

O outro episódio se passa em Nova Iorque. A declarada adesão ao comunismo não impediu que Rivera recebesse, em 1932, o convite do grande capitalista Nelson Rockefeller para pintar um grande mural para o *Radio Corporation Arts Building* no *Rockefeller Center*. A obra, iniciada em 1933, continha uma grande manifestação do Primeiro de Maio (data comemorada em praticamente todos os países do mundo, exceto nos EUA), com uma massa de trabalhadores, empunhando bandeiras vermelhas, liderada pela figura central de Lenin. Rockefeller não aceita o teor do painel e Rivera se recusa a modificá-lo. Sem acordo, o painel é destruído em nome dos direitos de propriedade privada sobre a obra de arte. Posteriormente, o painel é reconstruído pelo artista na Cidade do México sob o título *Homem, controlador do universo*. Eis um belo exemplar da arte mural de Diego Rivera, expressando dinamismo policrômico e monumentalidade.



Desfile do Primeiro de Maio em Moscou (1956)

3.2.3. O Expressionismo abstrato (Estados Unidos)

Se durante milênios, a arte ocidental teve como centro irradiador as culturas antigas ou clássicas do Oriente Médio e da Europa – Mesopotâmia, Egito, Grécia, Bizâncio, Itália, Holanda, França, Espanha, Inglaterra e Alemanha –, os dois grandes conflitos mundiais da 1ª metade do séc. XX desorganizaram a vida do Velho Mundo, deixando-o exausto e esgotado, provocando fortes ressonâncias em seu mundo artístico-cultural.



Foto de Pollock em ação

Com isso, será dos EUA que partirá um grande movimento de renovação arte do pós-guerra, provocando influxos inclusive no Velho Mundo, após receber ressonâncias tardias dos estilos vanguardistas europeus do início do séc. XX, sobretudo o Futurismo, o Expressionismo e o Cubismo: o chamado Expressionismo abstrato, nome atribuído ao crítico de arte norte-americano Harold Rosenberg, em 1952, tendo na figura do pintor Jackson Pollock (1912-1956) seu maior representante, com grande popularidade nos meios artísticos do país. A designação foi dada graças às afinidades estéticas com a grande intensidade emocional identificada no congêneres europeu, sobretudo o alemão, aliada à estética que dissolveu o figurativismo, postura presente em várias escolas abstratas da Europa como, por exemplo, o Futurismo e o Cubismo.

Concomitante às experiências americanas, ocorreu algo correspondente na França, cujo estilo foi denominado de Tachismo (do fr. *tache*, literalmente mancha ou borrão). Trata-se de um procedimento estético de puro uso da tinta, buscando efeitos nas formas, cores e luzes sem preocupações figurativistas. Mas foi Pollock que levou ao extremo o desenvolvimento dessa técnica ao se libertar inclusive do cavalete, ao colocar deitadas no chão suas imensas telas para, com a ponta dos pinceis, pingar e respingar linhas, em camadas superpostas de pigmentos, ou, então, espargir jatos de tinta, sempre de modo aleatório, obtendo formas de surpreendentes texturas.

Para Grombrich, o emaranhado obtido por Pollock

Satisfaz dois padrões opostos da arte do séc. XX: o anseio de simplicidade e de espontaneidade pueril, que suscita a lembrança de garatujas infantis numa época da vida anterior àquela que as crianças começam a formar imagens; e, na extremidade oposta, o interesse sofisticado pelos problemas de uma “pintura pura” (op. cit. p. 604)

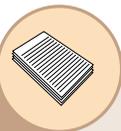
Utilizando-se da pintura automática, procedimento estético com afinidades à escrita automática dos surrealistas – ou com as improvisações jazzísticas –, Pollock foi saudado como um dos pioneiros da chamada *action painting*, a “pintura em ação”. Rodopiando ou dançando, Pollock, ao contrário do pintor contemplativo, se deixava levar pelo próprio ritmo dos

seus gestos que plasmavam as texturas policrômicas obtidas nas telas estiradas no chão.



Convergência de Pollock (1952)

Texto complementar



Antropofagia e modernismo de Oswald de Andrade

Tupi or not tupi that is the question.
 Ante dos portugueses descobrirem o Brasil,
 o Brasil tinha descoberto a felicidade.
 A alegria é a prova dos nove.
 (Fragmentos do Manifesto Antropófago de O. Andrade)
 O carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça.
 Pau-brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo.
 A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.
 (Manifesto da Poesia Pau-Brasil de O. Andrade)

Os manifestos oswaldianos, como boa parte do modernismo dos anos 20, procuram se livrar de um pesado fardo proveniente de uma tradição beletrista, considerada estéril, da cultura nacional. A radicalidade da proposta antropofágica pode ser aferida pelo ataque feroz que sua poética desfere contra os “epígonos do parnasianismo”, um Brasil visto pelos “mitos do bem dizer”, onde triunfava o “patriotismo ornamental”, no dizer de Antônio Cândido. [...] A exigência de novos postulados estéticos para a linguagem artística é, para Andrade, decorrência imperiosa de um *esprit nouveau* da época, por ele captado [...]. É nítida a contribuição recebida dos modernistas, sobretudo do dadaísmo.

Ver com olhos livres. A voracidade da estética antropofágica desenvolve uma dialética desconstrutivista/reconstrutivista, o que foi assinalado por Paulo Prado, no prefácio escrito em 1924 para o poema de Andrade, texto que mais parece ser um manifesto sobre o *Manifesto Pau-Brasil*. “A poesia ‘pau-brasil’ é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro... um período de construção criadora sucede agora às lutas da época de destruição revolucionária, das ‘palavras em liberdade’...Sejamos agora de novo, no cumprimento de uma missão étnica e protetora, jacobinamente brasileiros.

Libertemo-nos das influências nefastas das velhas civilizações em decadência ... Espere-mos também que a poesia 'pau-brasil' extermine de vez um dos grandes males da raça - o mal da eloquência balofa e roçagante" (Prado, in Andrade, 1990a, p.58s). A cabeça antropofágica é como a cabeça de Juno, de duas faces. Uma, a que dessacraliza, é desconstrutiva. A outra, a que rearticula os materiais anteriormente desererquizados e devorados / reinventados e reapropriados, é reconstrutiva.

Para Andrade, a nova linguagem poética possui bases sólidas na nova era industrial. Prefigura-se o desafio que uma arte, desaturizada pela indústria cultural, enfrentará a partir dos novos tempos. O dado novo precisa ser canibalizado. "Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo... Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas...Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo. Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski. A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas"(Andrade, 1990b, p.42). Mas talvez, o novo dado tecnológico a jogar um papel fundamental na linguagem antropofágica, via dadaísmo e outras expressões do modernismo europeu, é o cinema com sua linguagem fragmentada, com a montagem de imagens múltiplas, com a velocidade de um tempo elidido, com o abandono da idéia de "ilusão da realidade", e de um nova arte sujeita a seus próprios e novíssimos cânones. Em termos de proposição de novos postulados e paradigmas estéticos o cinema está para o antropofagismo, assim como a televisão estará, mais tarde, para o tropicalismo.

Nossa reflexão sobre o antropofagismo estaria incompleta se não abordássemos, ainda que sumariamente, a questão da concepção oswaldiana acerca do regionalismo e do nativismo indigenista. "Ser regional e puro em sua época". Andrade rejeita proclamações regionalistas estreitas e exclusivistas. Antropofagismo significa tensão dialética entre o regional e o universal. Ser regional é ser brasileiro na contemporaneidade universal. Mais uma vez o modelo dadaísta, no imaginário antropofágico: o movimento europeu exercia uma função crítica dessacralizante de contestação à arte aurática elitista e excludente. O triunfo da civilização tecnológica reveste-se de condições possibilitadoras da democratização dos bens culturais. No caso brasileiro, aquela função crítica possuía mais um front de combate - a consciência beletrista estéril, enraizada na ancestralidade bacharelesca e na mentalidade dos juriconsultos das tertúlias de salão, expressão de uma cultura livresca radicada numa economia atrasada agro-exportadora. Essa postura não podia escapar das presas antropofágicas. Como qualquer outro motivo de deglutição, era devorada e reinventada numa nova perspectiva.

Outro solo tropical bastante fértil onde o antropofagismo também vicejou foi o do embate travado no interior do próprio movimento modernista. Em 1926, as propostas mais radicais do movimento de Andrade sofreram um processo de diluição, com fortes traços de adernamento conservador. Essa versão edulcorada recebeu o nome de "verdamarelismo", liderada pelos escritores Plínio Salgado e Mennotti del Pichia, futuros participantes do Integralismo. [...] Contra o "verdamarelismo", O. Andrade irá cunhar a famosa frase, muito reverenciada pela Tropicália: "triste xenofobia que acabou numa macumba para turista". [...] Ao *bon sauvage* de Rousseau, aclimatado por José de Alencar e Gonçalves Dias, contrapõe o "mau selvagem", o canibal de Montaigne, para devorar as imposturas do civilizado.

(MIRANDA, 1997, pp. 136 a139).

Dos anos 1960 à contemporaneidade

Dissemos, na introdução deste livro, que a noção de arte contemporânea busca dar conta da produção artística dos anos 1960, época caracterizada pelo esgotamento das propostas das vanguardas iniciadas nos primeiros decênios do século. Define-se também essa mesma época como a era da morte da arte, tomando o conceito de Arte como foram entendidas durante séculos, as manifestações sensíveis expressas a partir da Renascença. Ou então, que o que realmente morreu não teria sido a arte mas a história da arte, conforme prefere Arthur Danto (2006). Costuma-se dizer também que vivemos na pós-modernidade, cujas criações artístico-culturais são de natureza acentuadamente fragmentada.

4.1. A Pop-art

As experimentações formais abstratas, perseguidas com afã radical, sobretudo na passagem da segunda metade do séc. XX, teriam levado alguns artistas se voltarem às figurações concretas, pelo uso de imagens de objetos do cotidiano dos expectadores, buscando, com isso, estabelecer um vínculo direto de suas vidas com a arte. Surgia, em Nova Iorque, em fins dos anos 1950, a Pop art, abreviação do inglês *popular art*, sendo Andy Warhol (1930-1987) e Roy Lichtenstein (1923-1997), dois marcos do novo estilo.

A intenção dessa tendência não era a representação realista de objetos prosaicos, mas a busca do imaginário estético popular do americano médio urbano interagindo com a sociedade.

Para isso, personagens de história em quadrinhos, *faits divers* das revistas de variedades, cartoons, bandeiras, embalagens, itens do cotidiano como eletrodomésticos, lâmpadas, pasta de dente, imagens de celebridades, enfim, um conjunto de produtos-símbolo das grandes massas americanas e da tecnologia industrial era tomado como tema. Em seus aspectos formais, os recursos expressivos da Pop-art se inspiravam nos métodos das mass mídia, como o cinema e a televisão, bem como nos procedimentos estéticos das campanhas publicitárias.

Os trabalhos mais famosos de Andy Warhol – e experimentador da videoarte – são as reproduções em série de personalidades míticas contemporâneas, como as atrizes Marilyn Monroe e Liz Taylor, o líder chinês Mao-tsé-tung, o cantor Elvis Presley, Che Guevara, Richard Nixon, Pelé, dentre outras, a partir de uma fotografia-modelo. Sem alterar as expressões, Warhol provoca alterações formais, num inusitado jogo de contrastes e saturação de cores, misturando técnica de reprodução mecânica com artesanania de uma refinada serigrafia, querendo talvez mostrar, pelo uso sutil de sua criação artística, que os mitos reproduzidos em série são manipulados para o consumo das grandes massas.



Marilyn Monroe de Warhol (1967)

A intenção de crítica ao consumismo contemporâneo parece estar igualmente presente nos trabalhos em que usa como inspiração as latas da sopa Campbell, ícone da praticidade da vida moderna americana por se tratar de uma sopa pronta para ser tomada. Trata-se de um produto onipresente, facilmente encontrável tanto nas gôndolas de qualquer supermercado como nas prateleiras de qualquer vendinha do interior norte-americano. Suas latas em cor vermelha e branca tornaram-se famosas





Garota com fita no cabelo de Lichtenstein (c.1965)

mundialmente, a partir da pintura do artista pop, conforme vemos na ilustração aqui apresentada.

Roy Lichtenstein buscou nos ícones dos super-heróis das histórias em quadrinhos, inspiração artística para expor sua crítica à cultura de massa. Em seus quadros a óleo e tinta acrílica expandiu os traços das histórias em quadrinhos e dos anúncios publicitários, reproduzindo manualmente com grande fidelidade seus procedimentos estéticos gráficos. O artista demonstrou

predileção por cores brilhantes, planas e bem delineadas como o azul marinho, amarelo, vermelho e branco, provocando grande impacto visual. O uso do preto em seus contornos realçava mais ainda suas pinturas.

Tanto Warhol como Lichtenstein, ao apresentar técnicas e temas próximos da percepção do cotidiano dos espectadores, pareciam ter uma preocupação comum: provocar no espectador um misto de percepção ambígua e marcos poucos nítidos entre a arte e o anúncio comercial.

4.2. A Op-art

Coetânea à Pop-art, surge igualmente nos anos 1960, a Op-art, abreviação do inglês *optical art*, “arte ótica”, cujo estilo apresenta figuras geométrizadas coloridas ou em preto e branco, que, ao serem combinadas de certa forma, provocam sensação de dinamismo e movimento no espectador.

Na verdade, este movimento estético buscou expressar, através do ilusionismo ótico, uma arte que deveria expressar a possibilidade constante das alterações da realidade em que o espectador vive. Este, p.ex., ao mudar do ponto do espaço de apreciação de um quadro da Op-art, deverá ter a impressão de que seus traços se alteram, as cores se modificam e as figuras se movem.

A Op-art tem como predecessor o estilo do artista francês de origem húngara Victor Vasarely (1908-1997). Vasarely teve contato com a experiência de Bauhaus conhecendo os trabalhos de Kandinsky e Paul Klee. Sentiu-se, na época, atraído pelo estilo de Piet Mondrian e Kasimir Malevich. Residindo em Paris, a partir dos anos 1930, começa a desenvolver o grafismo, época em que cria seu trabalho *Zebra*, considerada a primeira grande obra op-art. Nos decênios seguintes, inicia uma série de trabalhos num estilo geométrico abstrato, com efeitos óticos de movimento e instabilidade de formas, com preferência para redes e tramas, bem como um acentuado ilusionismo de perspectivas. Como a vida contemporânea, sua op-art buscava uma constante alteração.



Totem, escultura de Vasarely (s/d)

Land art

Também conhecida como *earth art* ou *earthwork*, mais uma linguagem surgida nos EUA, em fins dos anos 60, é uma modalidade de arte, cuja intervenção do artista se dá em terreno natural e aberto, igualmente trabalhado para integrar-se à obra, obtendo-se assim um resultado estético que integra a intervenção humana (o que Hegel denominava de belo humano) com a natureza (o belo natural, para o mesmo filósofo). A *land art* teria surgido como reação à exacerbação do minimalismo de certas tendências estéticas, pelo desencanto em relação às sofisticadas tecnologias da industrial cultural, reforçada pelo empenho de preservação da natureza expressa pela consciência ecológica de grupos de artistas da época. Por sua impossibilidade de exposição, a não ser por registros fotográficos ou outros meios, alguns viram nessa linguagem afinidades com a arte conceitual

4.3. As novas linguagens da contemporaneidade

Se abrimos o livro *História da Arte I* com a indagação *O que é arte?*, finalizamos, agora, esta *História da Arte II* com uma pergunta bastante mais contundente: *O que é arte hoje?* Se a pergunta já mostrava a pertinência de sua grande complexidade, tal traço encontra-se bastante exacerbado nos tempos hodiernos. O conceito contemporâneo de arte busca dar conta de um amplo e variado conjunto de manifestações e linguagens artísticas, tais como, a *pop-art* e *op art* (já apresentadas), a *Land art**, performances, happenings, instalações, fotografia conceitual, *body art*, Arte conceitual, Videoarte, com sua variedade infindável de estilos.

O artista multimídia pernambucano Paulo Bruscky (1949 -) apresentou na 29ª edição da Bienal de São Paulo (2010), fotos de sua performance, em que se vê o artista em várias situações nas ruas ou interiores das casas de Recife, a exemplo de um nicho envidraçado da Livraria Moderna, fazendo o papel de vitrine, onde o artista se apresenta portando no pescoço um letreiro feito à mão apresentando a seguinte questão: O que é arte? Para que serve a arte? numa típica performance de arte conceitual, conforme veremos mais adiante.

É quase impossível buscar um campo comum de caracterização da arte contemporânea, a não ser se consideramos que tal objetivo é alcançado pela coleção de características indicando os seguintes aspectos: nenhuma preocupação em atender uma determinada escola ou época, valendo-se do mix de vários estilos; tendência à desconstrução estética ou o mix de várias linguagens artísticas; primazia da experiência estética do espectador, em relação à obra de arte em si; “desestetização da arte” ou “repúdio da estética”; “eliminação do objeto de arte e sua substituição pela idéia”; dissolução do conceito “rígido” de arte: ela está em todos os lugares, nas prateleiras e gôndolas dos supermercados, nos letreiros de luz néon dos anúncios comerciais e lojas, nos cartazes, em qualquer performance com pretensão estética; relativização “absoluta” do critério do gosto; defesa radical da neutralidade estética; substituição do gozo estético pelo empenho interpretativo do espectador que consiste em acumular o máximo de esclarecimento e vivência anti-intelectual sobre a obra de arte e o mínimo de incompreensão da intenção do artista; o objeto de arte como mais um jogo de linguagem.

Na contemporaneidade, a arte conceitual, que finda por ser mais uma linguagem, e algumas linguagens como a performance, a instalação e a videoarte, têm se destacado no campo das manifestações artísticas, raramente, realizadas de forma isolada.

4.3.1. Arte conceitual

Toda arte, *lato sensu*, a rigor é conceitual, uma vez que qualquer obra de arte implica uma dimensão concreta sensível – uma escultura, uma pintura, uma

música – e uma dimensão abstrata que encerra uma espécie de conceitualização estética que representa ou expressa o belo, o sublime, a angústia, o medo, o espanto, a harmonia, enfim, um conceito abstrato.

Mas o termo arte conceitual, em seu estrito sentido histórico, usado pela primeira vez num texto do músico Henry Flynt, em 1961, ganha a seguir foros de legitimidade para designar um conjunto extremamente diversificado de formas e manifestações contra o que se dizia ser o racionalismo das artes “tradicionais” do séc. XX, i.e, as artes que até então eram vistas como linguagens de vanguarda.

Para a arte conceitual, a idealidade do conceito, encerrada na obra artística, passa a ter prevalência, no extremo, exclusividade, sobre o produto final concretizado no resultado sensível, podendo este ser até dispensável. Em suma, a tradicional máxima de que o sentido estético da arte, como uma pintura ou uma escultura, deveria se situar na materialidade do próprio objeto, passou a ser severamente contestada pela idéia de que, na práxis artística da contemporaneidade, o conceito e o contexto passaram a constituir sua dimensão fundamental.

Em certas circunstâncias, a exposição de uma obra conceitual, em sua forma mais típica, é acompanhada pela sua teorização. Abandona-se a materialidade do objeto estético em si para priorizar as discussões teóricas sobre a conceitualidade da linguagem artística, transformando-a, no limite, numa metalinguagem, em que o próprio discurso sobre arte se investe de valores estéticos de uma obra de arte. Serve-nos de exemplo ilustrativo a performance de Paulo Bruscky, narrada acima, em que o artista apresenta seu questionamento sobre o que é arte e sua utilidade, como metalinguagem da reflexão da própria arte e, a um só tempo, realiza um gesto artístico, portanto, uma obra de arte.

Conforme costuma acontecer na história das artes, suas origens não são facilmente detectáveis. Disseminando-se pelo mundo, nos anos 1960, alguns historiadores apontam a fase norteamericana de Marcel Duchamp, dos anos 1930, e a concepção da antiarte de seus *ready-mades*, como verdadeiro precursor da arte conceitual.

Esta teria também recebido grande influxo do artista alemão Joseph Beuys (1921-1986), com seu princípio estético “pensar é plasmar”, ou seja, “o fato de que o arranjo de certos elementos táteis e visuais serviria principalmente para desencadear pensamentos ou percepções inusuais, embora presentes na realidade cultural” (CUNHA, 2003, p 51).

Acrescenta ainda Cunha



O terno de feltro de Beuys (1970)

Este conceito de arte alargado ou de obra aberta exigiria, portanto, mais do que uma simples contemplação, dirigindo-se a uma atividade introspectiva ou meditativa. Avesso [às artes plásticas], o conceitualismo optou majoritariamente pelo uso, seleção, modificação ou correlação de objetivos já disponíveis ou fabricados (id., ib.).

4.3.2. A instalação e o *happening*

As instalações eram realizadas pela articulação de tensões estabelecidas entre seus diversos componentes e pela relação entre estes e os traços do entorno em que eles se inserem, ganhando assim, uma tridimensionalidade espacializada, ao estabelecer uma relação formal com o entorno. Uma instalação pode incluir performance teatral e/ou musical, objetos, fotografias, vídeos etc., tudo interagindo entre si, bem como com o público espectador. Tal interatividade passa a ser uma condição de necessidade fundamental para a efetivação da instalação.

Dessa forma, ao contrário das linguagens das artes tradicionais, que exigem um foco de contemplação (a escuta ou a visão, por exemplo), uma instalação provoca a fragmentação sensorial e a percepção de sentido do todo estético, unidade que é obtida pelo concurso de vários sentidos: visão, audição, tato e, até mesmo, o paladar, articulados pela experiência estética na sua integridade.

Uma forma afim com a instalação, guardando, no entanto, certa especificidade em suas origens, é o *happening* (acontecimento em português), termo cunhado pelo crítico norteamericano Allen Krapov, em Nova Iorque, nos anos 1960, espécie de versão cênica da pop-art, em que os artistas tentam ultrapassar as linhas que separam a arte da vida. Na verdade, tal tipo de atuação foi utilizado por artistas dadaístas e surrealistas, em ambientes fechados, no início do século.

Sua criação, realizando ações previstas, às vezes ensaiadas, combinadas com atos inesperados e únicos, semelhantes a atos cênicos, buscam provocar impacto no espectador a tomar consciência do seu corpo em relação ao tempo/ espaço de sua realidade.

Uma dos exemplos mais célebres ocorridos no Brasil, podendo ser apontado como ato pioneiro do *happening* nacional foi o desfile do artista plástico e escritor Flávio Resende de Carvalho (1899-1973), provocando uma intervenção impactante à luz do dia, em pleno Viaduto do Chá em 1956, realizando o evento *Experiência N° 3*, em que o artista veste saiotê e blusa de mangas curtas e folgadas, conjunto denominado *Traje Tropical*.



Flávio Carvalho em seu *Traje tropical* usado na *Experiência nº 3*

4.3.3. A performance

Com a fusão do *happening* com a arte conceitual, nos anos 1970, nasce a performance, via de regra, uma modalidade de linguagem artística envolvendo atividades cênico-gestuais, podendo ser mais intimista ou uma grande apresentação de cunho teatral, tendo um caráter minimalista de poucos minutos ou grandes cenas de várias horas, fruto de improvisos sem roteiro, ou intervenções bem ensaiadas. O termo performance tem sua origem no inglês, para significar a apresentação interpretativa de uma peça teatral, musical ou de dança. Assim como o *happening*, a performance pode combinar várias linguagens como música, poesia, dança, teatro, arte conceitual, fotocópias e vídeo, porém com uma diferença, pois, além de poder ser apenas registrada por vídeo ou fotos, sem a presença de espectadores, a performance não conta com a participação ativa do público.

No Brasil, mais uma vez, o pioneiro das performances foi Flávio Carvalho: em 1931, realizou sua *Experiência nº 2*, caminhando com um boné na cabeça e em sentido contrário, no meio de uma procissão de Corpus Christi, causando duplo estranhamento entre os participantes do ato religioso.

As origens mais recentes de experiências performáticas são encontradas no grupo *Fluxus*, que surge nos anos dos anos 60, integrado por artistas de várias linguagens como música, artes visuais, poesia, todos irmanados pela crítica acerba ao consumismo e ao mercado das artes. Assim como várias outras linguagens, deixaram-se influenciar no começo, pelos movimentos de vanguarda como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Construtivismo russo.

Anterior às novas tecnologias digitais, os integrantes do *Fluxus* estabeleceram um grande diálogo, em que trocavam idéias e elaboravam ousadas intervenções artísticas inovadoras, tudo difundido mediante uma rede de correspondência de interatividade estética, somente hoje possível pela internet. Nesses eventos, encontram-se os primeiros experimentos de arte conceitual, performances, arte-postal, manifestos, ficando patente a postura em prol de uma arte anti-intelectual, profundamente conectada com a vida cotidiana.

Por outro lado, as novas mídias têm permitido atuações performáticas isoladas, as chamadas performances de “estúdio”, em que a filmadora registra gestos intimistas do artista, quase sempre em situações ritualistas. São “casos particulares, exercícios executados no estúdio, filmados, não necessariamente apresentados. Em vez de objetos vendáveis [...], o processo físico de criação da arte tornou-se a própria obra. A filmadora representava ‘o outro’, ou o público” (RUSH, 2006, p. 41).

Essa vertente nos levanta uma questão bastante relevante para refletir sobre os rumos da arte contemporânea. Na extremidade oposta das intenções da publicização da obra de arte dos muralistas mexicanos que levaram às últimas consequências a constitutividade essencial da sociabilidade do fazer artístico, a performance “solitária”, ao contrário do princípio da “arte para os outros”, enfatiza a intenção de “arte para si”.

Muitas vezes, as performances apresentavam como suporte, o próprio corpo do artista, o que passou a ser conhecido como *body art*, também dos anos 60, cujos episódios mais chocantes são as automutilações com derramamento de sangue, atos que têm provocado sérios questionamentos quanto ao conceito formal e às intenções éticas dessas manifestações.

4.3.4. A Videoarte

Esta modalidade artística é, certamente, a linguagem que melhor traduz os rumos e tendências da arte contemporânea. Graças ao grande impulso inovador das novas tecnologias digitais, de raríssima veiculação na mídia tradicional, como a TV e o cinema comercial, a videoarte busca circuitos alternativos na internet, entre seus praticantes e aficionados, além do acolhimento em espaços tradicionais como as galerias e os museus.

O uso e a prática intensiva da videoarte fizeram com que se abandonasse a nomenclatura tradicional de artes plásticas para artes visuais com vistas a incluir outros meios como o cinema, a fotografia, a televisão a arte-postal, a própria videoarte etc., além da pintura, escultura, gravura, desenho, e, no limite, a arquitetura.

Em termos técnicos, a videoarte é a linguagem que se utiliza de imagens elaboradas eletronicamente, digitalizadas mediante as novas tecnologias e apresentadas em monitores, aparelhos de televisão, telas, podendo ser armazenadas em mídias como DVDs, CDs ou pen-drives, daí sua quase ilimitada e extrema facilidade de acesso e manuseio para realizar experimentos de forma mais abrangente e aberta.

A videoarte teria seus experimentos pioneiros com o artista Andy Warhol, realizador de vários filmes experimentais, mas sua expressão artística com maior visibilidade se dá com o músico sulcoreano Nam June Paik (1932-2006), integrante do grupo *Fluxus*, que usa o vídeo como elemento principal interagente para imagens e espectadores. Auxiliado pelas novas tecnologias, a videoarte consegue projetar imagens para uma miríade de direções, obrigando o público a interagir de modo imediato com as mesmas.

Em 1956, Paik passou a residir na Alemanha onde estuda história da música na Universidade de Munique. Em sua estada germânica, entra em contato com o compositor Karlheinz Stockhausen e o músico minimalista norte-americano John Cage, trabalhando com ambos no estúdio de música eletrônica. O artista também conhece o arteconceitualista Joseph Beuys. A partir de então, Paik se inspira para criar arte eletrônica. É quando começa a participar do grupo *Fluxus*, considerado um movimento de arte neo-dadaísta. Influenciado pelo minimalismo de Cage e pelo uso de sons e ruídos do cotidiano em suas músicas, Paik faz sua grande estréia na exibição conhecida *Exposition of Music-Electronic Television*, no qual espalhou aparelhos de tv em vários lugares, e utilizou ímãs para distorcer as imagens. Esta obra, conhecida por *TV Magnet*, é vista como a primeira intenção de realização da videoarte.

Mudando para Nova Iorque, em 1964, Paik inicia seus trabalhos como a violoncelista Charlotte Moorman, e, juntos, começam a desenvolver uma estética combinando vídeo, música e performance. É desse período o trabalho *TV Cello*, em que os dois fazem uma pilha de televisores que toma a forma de um violoncelo. Quando Moorman friccionava seu arco sobre as cordas do instrumento, suas imagens e dos demais violoncelistas que participavam da performance, surgiam nas telas dos televisores.

O episódio de Paik gravando o papa Paulo VI na Quinta Avenida, em Nova Iorque, em 1965, com uma câmera Portapak, um aparelho portátil de gravação de vídeo feita a partir do interior de um taxi, de forma tosca e pouco elaborada, depois exibido para amigos e artistas no *Café à Gogo*, é apontado por outros como o ato fundador da videoarte (v. RUSH, 2006, pp. 77-78).



Fingerprints de Paik (2006)

A videoarte surgiu como veículo de manifestação estética no contrafluxo do seu uso comercial na televisão empresarial, mídia ícone da cultura de consumo, escolhendo-a como alvo preferido de seus ataques. Os artistas do *Fluxus* procuravam, mediante novos suportes audiovisuais, criar uma espécie de “anti-televisão”, pela crítica radical aos seus ideais e aos modelos comerciais da época, invertendo seu uso mais frequente. Num rico contexto febril de ações de natureza artístico-cultural, várias linguagens se entreteciam – artes plásticas, música, poesia, dança e teatro – propiciando uma febril troca de idéias protagonizada pelo *Fluxus*, onde novas tecnologias já eram experienciadas e testadas de forma adequada como expressões artísticas.

Nos anos 1980, o uso das imagens da videoarte buscou provocar novas sensibilidades estéticas. Nos anos 1990, a partir do uso comercial privado da internet e o franco desenvolvimento das novas tecnologias digitais, o uso das redes das comunidades virtuais interconectadas desenvolveu e difundiu ainda mais suas possibilidades estéticas, trazendo um novo aporte para a videoarte, propiciando-lhe um sensível salto de qualidade.

Com os softwares atuais, os avanços tecnológicos permitem ampliar o leque de suas possibilidades criativas. As novas tecnologias voltadas para o mundo das artes e da cultura, seja para fruição, criação ou troca de informações, passam a exercer um novo papel na interconexão de seus usuários. Revolucionou-se, assim, o circuito criação, comunicação e fruição, fora da cadeia tradicional, cujos setores encontravam-se bastante seccionados.

Criou-se no mundo das virtualidades um novo espaço denominado cibercultura. Segundo o pensador Pierre Lévy “a quantidade bruta de dados

disponíveis se multiplica e se acelera. A densidade dos links entre as informações aumentam vertiginosamente nos bancos de dados, nos hipertextos e nas redes” (1999, p. 13), possibilitando que as pessoas se banhem no que Lévy denomina de “dilúvio informacional”.

O ciberespaço permite uma fluidez maior daqueles diferentes setores, possibilitando “contatos transversais entre os indivíduos” (id.ib.). O mesmo agente pode exercer múltiplas funções, onde permite uma fluidez plástica dos seus respectivos papéis. O ciberespaço permite igualmente os processos apropriativos e re-significativos dessas tecnologias, possibilitando os nexos entre agentes, invenções e recursos técnicos para experimentos, fazendo com que tais recursos, associados às redes, propiciem criações solidárias à distância.

Os ambientes virtuais da cibercultura, ao abrir possibilidades infindáveis de links, bancos de dados, hipertextos, etc., disponibilizam experiências estéticas das mais diversas modalidades. Enfim a cibercultura se investe de uma valia incomensurável para a formação da cultura de fruções estéticas diversificadas. Nesse contexto, as experiências da videoarte alcançam uma possibilidade de expansão praticamente ilimitada.

A videoarte tem permitido a expressão estética para diversos tipos de militância contemporânea, como manifestações pró questões de gênero, opção sexual, defesa do meio ambiente, minorias étnicas, contra a globalização etc.

Reflexões finais

Recuperando toda a história das artes ocidentais – dos primórdios artísticos das inscrições rupestres à contemporaneidade – perpassada por marcantes épocas, com seus grandes estilos, escolas e artistas, períodos vistos como expressão de grande transcendência estética, alguns pensadores vislumbram uma interessante abordagem que identifica três grandes momentos definidores da natureza, intenção, forma e conteúdo da produção artística desse imenso arco de tempo:

(a) *a arte antes da era da arte*, compreendendo o largo período que se inicia no paleolítico superior, com as primeiras manifestações protoartísticas até chegar a arte do medievo, quando a criação artística dependia exclusivamente de instâncias externas à sua própria manifestação;

(b) *a arte na era da arte*, compreendendo o momento propriamente de uma arte que busca sua afirmação autônoma, com a irrupção autoral e busca de autonomia da arte renascentista até chegarmos às ressonâncias tardias das vanguardas modernistas dos anos 1960;

(c) *a arte após o fim da arte* (também definida como *era da morte da arte*), compreendendo toda a produção estética que ignora totalmente a tradição canônica das artes, dissolvendo, em consequência, o conceito “rígido” de arte, conforme já apontamos: desconstrução de substancialidade material da obra de arte, cedendo lugar ao conceito ou à experiência estética da recepção; fragmentação infindável de estilos; manifestação coletiva das várias linguagens anulando suas respectivas especificidades; conceito de pan-esteticismo proferindo que a arte está em todos os lugares e que todos nós somos artistas, ou, “todo mundo é artista”, conforme proclamou Joseph Beuys, nos anos 1950; afirmação da neutralidade estética pela relativização “absoluta” do critério do gosto; posturas éticas questionáveis, como insinuação de pedofilia, cropofilia e automutilação (cf. RUSH, op. cit.); uma arte solipsista, ou seja, ações performáticas solitárias, negadoras da sociabilidade da arte tradicional.

O solipsismo estético tem sido um dos traços mais questionáveis e combatidos do fazer artístico da contemporaneidade. Alguns textos contundentes, contendo severas críticas a traços acima apontados, podem ser encontrados no artigo *Arte contemporânea – tolerância até de mais* do filósofo francês Dany-Robert Dufour, em *Le Monde Diplomatique*, edição brasileira, abril de 2010, e no livro *A grande feira, uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea* (2009), do crítico de arte Luciano Trigo. No primeiro texto, o filósofo coloca em cheque precisamente a criação de espaços restritos auto-referentes entre artistas para a emulação recíproca de apreciação de suas obras. Afirma textualmente o filósofo:

A arte contemporânea funciona da seguinte maneira: pela provocação, eu chamo o outro a me seguir, desafiando-o a ousar fazê-lo. Dessa forma, trago o outro para o meu nível, circunscrevo um lugar onde ficamos entre nós, círculo restrito de espíritos superiores, onde tudo pode ser dito. E ninguém ousa discordar (DUFOUR, 2010. p. 36).

No mesmo artigo, o filósofo denuncia o que considera um engodo escolológico do belga Jan Fabre, fazendo referência a uma apresentação recente feita no Museu do Louvre, onde expõe “uma seleção de excreções diversas do próprio mestre [sic]” (id. ib.). O autor cita um “artigo corajoso” do sociólogo francês Jean Baudrillard (pensador insuspeito pelo bom trânsito que desfruta no meio artístico contemporâneo), que, para ele, desmontou o engodo: “Toda essa mediocridade pretende sublimar-se passando ao segundo e irônico nível da arte. Mas é tão nula e insignificante no segundo nível como no primeiro. A passagem ao nível estético não salva nada, bem ao contrário: é uma mediocridade à segunda potência” (*apud* DUFOUR, passim). Fazendo referência à dimensão negativa que a arte carrega (sua força de dizer não à realidade fática existente), Baudrillard via nessa nulidade à segunda potência um total desperdício. Para Baudrillard, no que concorda Dufour,

A arte possui de essencial a capacidade de se desfazer das certezas mais arraigadas, com o único propósito de relançar a busca pelo sentido, a busca por sentidos novos. A arte não se reduz a um discurso, a uma mensagem, ela diz o que ainda não sabemos, torna visível o que ainda não estava no repertório, agrega outras perspectivas ao mundo conhecido (*apud* DUFOUR, *passim*).

Já o livro de Luciano Trigo direciona sua crítica às artimanhas do mundo dos negócios da arte contemporânea, envolvendo artistas, galerias, marchands e museus, com repercussões no próprio conceito de arte, tomando como caso emblemático de sua reflexão a obra *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (“A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo”), do artista plástico inglês Damien Hirst, destacado membro da Young British Artists.

A obra consiste no trabalho criado em 1992, um tubarão-tigre morto num tanque de formol, vendido em 2004, por 12 milhões de dólares ao administrador de fundos americanos Steven Cohen, na época a operação mais cara no mercado de arte contemporâneo. Em 2006, o administrador recebeu uma má notícia: “o tubarão estava se decompondo. O pequeno alvoroço no mundinho da arte foi logo abafado. Artista e colecionador negociaram a substituição do animal original e não se falou mais no assunto” (TRIGO, 2009, p. 7).



A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo de Hirst (1992)

Para Trigo, o episódio é paradigmático por adensar aspectos relevantes para a discussão sobre a arte contemporânea: a especulação desenfreado do mercado de artes, a importância do marketing, o papel dos atores (artista, marchands, críticos, produtores culturais, investidores de arte e das redes sociais do campo da arte) e, sobretudo, os conceitos, valores e sentidos esté-

ticos, incluindo autoria, inventiva criativa, diálogo com as vanguardas modernas e relevância histórica, aspectos apontados por Baudillard e mencionados pelo filósofo Dufour.

Atividades de avaliação



1. Apresente e reflita sobre as principais correntes do modernismo de vanguarda das primeiras décadas do século XX: escolha dois ou três estilos, enfatizando sua estética e suas intenções.
2. Que repercussões foram sentidas no novo mundo (continente americano) provocadas pelas correntes européias de vanguardas?
3. Faça uma reflexão bem pessoal sobre as principais mudanças da estética e intenção das artes contemporâneas.
4. Qual a linguagem artística contemporânea com que você mais se identifica? Por que?

Leituras, filmes e sites



Filmes

O mistério de Picasso (1956)

Documentário do diretor francês Henri-Georges Clouzot que registra durante 78 minutos, o próprio artista pintando uma série quadros, na verdade, lâminas de vidro que, por acordo prévio, foram quebradas após a filmagem. No filme, podemos apreciar, em tempo real, o surgimento de diversas obras do genial pintor, sua técnica e forma de trabalho, no momento de sua própria criação – desde os primeiros esboços que induzem a enganos de expectativas do que está sendo pintado, as transformações em curso das formas, até a figuração final das obras.

Modigliani: paixão pela vida (2004)

Do diretor e roteirista Mick Davis, trata-se de uma interessante cinebiografia do famoso artista italiano de origem judaica Amedeo Modigliani (1884-1920), na performance do ator Andy Garcia. A narrativa do filme possui um duplo eixo: a rivalidade artística e pessoal de Modigliani com Picasso e seu trágico romance com Jeanne Hebuterne (inspiradora da estética alongada das figuras femininas do artista), cuja família católica interfere na sua relação com o artista judeu. Outras figuras históricas surgem no decorrer do filme como

a escritora Gertrude Stein, a artista Frida Kahlo e Olga, esposa de Picasso, Jean Cocteau, Diego Rivera, dentre outros (v. menção ao filme em Miranda, *História da Arte I*, 2010).

Frida (2004)

Da diretora norte-americana Julie Taymor, o filme retrata a vida atribulada da pintora mexicana Frida Kahlo (Salma Hayek), desde a adolescência, quando contrai poliomielite, até a sua morte. Frida foi uma das principais protagonista da cena artística e política mexicana, tendo inclusive casado com o muralista Diego Rivera, numa relação aberta que causou grandes conflitos com o artista. Apesar de uma existência cheia de sofrimentos, inclusive físicos, decorrente de um grave acidente de trânsito num bonde, quando seu corpo foi transpassado por um para-choque, Frida, filiada ao partido comunista mexicano, não deixou de criar e participar ativamente da vida política e cultural do México. Entre seus relacionamentos, consta Leon Trosky que viveu exilado no México, onde foi assassinado a mando de Stalin.

Pollock (2000)

Comovente cinebiografia do primeiro artista a se tornar uma celebridade da pintura norte-americana, trata-se de um projeto pessoal do ator/diretor Ed Harris, no papel do artista. O filme aborda a vida e a obra do artista (1912-1956), que, até falecer num acidente de carro, teve uma trajetória de fama e decadência ao longo da existência marcada por uma inventiva singular, sobretudo em sua fase de criatividade do que passou a ser conhecida como Expressionismo abstrato caracterizado pelas grandes telas colocadas no chão para receber pinceladas vigorosas ou pingos de tinta espargidos em sua superfície, tendo como resultado, uma obra de impressionante textura policrômica. Seus procedimentos criativos receberam a denominação de *action painting*.

O sorriso de Monalisa (2003)

Fazendo referência ao famoso quadro Monalisa de Leonardo da Vinci, o filme dirigido por Mike Newell, a despeito de não ter sido bem recebido pela crítica, apresenta um tema interessante sobre a questão do que é arte e suas mudanças de conceito na contemporaneidade. A ficção fílmica recria os usos e costumes de uma atmosfera típica americana, no início dos anos 1950, quando uma jovem professora de artes (Julia Roberts), que recebera uma educação liberal na Universidade de Berkeley, Califórnia, passar a dar aula de história da arte numa escola feminina tradicionalista, a Wellesley College, cujo objetivo maior era educar jovens para um excelente casamento com futuros maridos bem sucedidos no mundo político e de negócios dos EUA. A atuação da professora liberal provoca o previsível choque de visões de mundo e conflitos, não só com as jovens alunas mas também com a direção da tradicional instituição de ensino norte-americano.

Baskiat: traços de uma vida (1996)

Filme norte-americano, dirigido por Julian Schnabel, narra a história do artista Jean-Michel Baskiat de origem haitiana, que, até ter sua carreira impulsionada por Andy Warhol, era um desconhecido grafiteiro dos muros das ruas de Nova Iorque. A partir daí, passa a ter uma rápida ascensão, cuja fase mais criativa se dá entre 1982-85, tornando-se uma celebridade no mundo das artes plásticas, cujas obras passam a ser adquiridas por colecionadores do mundo todo.



MICHAEL HALSBAND
Andy Warhol and Jean Michel Basquiat

Referências



ANDRADE, Oswald. **Pau Brasil**. São Paulo: Ed. Globo, 1990a.

_____. **A Utopia Antropofágica**. São Paulo: Ed. Globo, 1990b.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna** do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia Das Letras, 2008.

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUMGART, Fritz. **Breve história da arte**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2007.

- CUNHA, Newton. **Dicionário da cultura**. São Paulo: Perspectiva/SESC-SP. 2003.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**. São Paulo: EDUSP/ODYSSEUS, 2006.
- DENVIR, Bernard. **Impressionismo**. Barcelona: Editorial Labor, 1976.
- _____. **O fovismo e o expressionismo**. Barcelona: Editorial Labor. 1977.
- DUFOUR, Dany-Robert. **Arte contemporânea – tolerância até de mais**, In Le Monde Diplomatique, edição brasileira, abril de 2010.
- GAY, Peter. **A cultura de Weimar**. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1978.
- _____. **Modernismo o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco**. São Paulo: Cia Das Letras, 2009.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão** um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes. 2007.
- _____. **A história da arte**. Rio de Janeiro, LTC, 2008.
- GROPIUS, Walter. **Bauhaus: novarquitectura**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 1999.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Editora 34. São Paulo: 1999.
- MIRANDA, Dilmar. **História da arte I** (da pintura rupestre ao neoclassicismo. Fortaleza: 2010.
- _____. **Carnavalização e multidentidade cultural: antropofagia e tropicalismo**. In Revista Tempo Social; USP, S. Paulo, 9(2): outubro de 1997.
- PROENÇA, Graça **História da arte**. São Paulo: Editora Ática. 1989
- TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- TRIGO, Luciano **A grande feira**, uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- PLAZY, Gilles. **Picasso**. Porto Alegre: L&PM pocket. 2007.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Sobre o autor

Dilmar S. Miranda é Doutor pela Universidade de São Paulo, área de concentração em Sociologia da Música, é professor associado do curso de Filosofia do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, sendo responsável pelas disciplinas Estética e Filosofia da arte. Possui vários ensaios publicados sobre Filosofia da Música como *Razão, sentidos e estética musical*, *Natureza e linguagem musical* e *Tristão e Isolda: o anúncio dionísíaco da dissolução do pacto tonal*. Lançou em 2009 o livro *Nós a música popular brasileira*.