

GIULIO CARLO ARGAN

ARTE MODERNA
Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos

Tradução:
DENISE BOTTMANN
e FEDERICO CAROTTI

Prefácio:
RODRIGO NAVES

Projeto gráfico:
M.A.S.

2ª edição
3ª reimpressão



COMPANHIA DAS LETRAS

Título original:

L'arte moderna

Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei

Capa e projeto gráfico:

M.A.S. (Marisa Moreira Salles, Leticia Dias de Moura e Suzi Solon) sobre A dança, de H. Matisse, 1910, Museu Ermitage, São Petersburgo

Indicação editorial e seleção das ilustrações:

Rodrigo Naves

Preparação:

Márcia Copola

Revisão:

Ana Maria Barbosa

Marcos Luiz Fernandes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Argan, Giulio Carlo, 1909-1992.

Arte moderna / Giulio Carlo Argan : tradução Denise Bottmann e Federico Carotti — São Paulo : Companhia das Letras, 1992.

ISBN 978-85-7164-251-5

1. Arte moderna - História I. Título.

92-3071

CDD-709.03

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte moderna : História 709.03

2010

Todos os direitos desta edição reservados à

EDITORA SCHWARCZ LTDA.

Rua Bandeira Paulista, 702, cj. 32

04532-002 — São Paulo — SP

Telefone: (11) 3707-3500

Fax: (11) 3707-3501

www.companhiadasletras.com.br

CAPÍTULO UM

CLÁSSICO E ROMÂNTICO

Quando se fala da arte que se desenvolveu na Europa e, mais tarde, na América do Norte durante os séculos XIX e XX, com frequência se repetem os termos *clássico* e *romântico*. A cultura artística moderna mostra-se de fato centrada na relação dialética, quando não de antítese, entre esses dois conceitos. Eles se referem a duas grandes fases da história da arte: o “clássico” está ligado à arte do mundo antigo, greco-romano, e àquela que foi tida como seu renascimento na cultura humanista dos séculos XV e XVI; o romântico, à arte cristã da Idade Média e mais precisamente ao Românico e ao Gótico. Também já se propôs (Worringer) uma distinção por áreas geográficas: clássico seria o mundo mediterrâneo, onde a relação dos homens com a natureza é clara e positiva; romântico, o mundo nórdico, onde a natureza é uma força misteriosa, frequentemente hostil. São duas concepções diferentes do mundo e da vida, associadas a duas mitologias diversas, que tendem a se opor e a se integrar à medida que se delineia nas consciências, com as ideologias da Revolução Francesa e das conquistas napoleônicas, a idéia de uma possível unidade cultural, talvez também política, européia. Tanto o clássico como o romântico foram teorizados entre a metade do século XVIII e a metade do século seguinte: o clássico sobretudo por Winckelmann e Mengs, o romântico pelos defensores do renascimento do Gótico e pelos pensadores e literatos alemães (os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck, para os quais a arte é revelação do sagrado e tem necessariamente uma essência religiosa). Teorizar períodos históricos significa transpô-los da ordem dos fatos para a ordem das idéias ou modelos; com efeito, é a partir da metade do século XVIII que os tratados ou preceitísticas do Renascimento e do Barroco são substituídos, a um nível teórico mais elevado, por uma filosofia da arte (estética). Se existe um conceito de arte absoluta, e esse conceito não se formula como norma a ser posta em prática, mas como um modo de ser do espírito humano, é possível apenas tender para este fim ideal, mesmo sabendo que não será possível alcançá-lo, pois alcançando-o cessaria a tensão e, portanto, a própria arte.

Com a formação da estética ou filosofia da arte, a atividade do artista não é mais considerada como um *meio* de conhecimento do real, de transcendência religiosa ou exortação moral. Com o pensamento clássico de uma arte como mimese (que implicava os dois planos do modelo e da imitação), entra em crise a idéia da arte como dualismo de teoria e práxis, intelectualismo e tecnicismo: a atividade artística torna-se uma experiência primária e não mais derivada, sem outros fins além do seu próprio fazer-se. À estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (*poética*).

Exatamente no momento em que se afirma a autonomia da arte, coloca-se o problema de sua articulação com as outras atividades, isto é, de seu lugar e sua função no quadro cul-

tural e social da época. Afirmando a autonomia e assumindo a total responsabilidade do seu agir, o artista não se abstrai da realidade histórica; declara explicitamente, pelo contrário, ser e querer ser do seu próprio tempo, e muitas vezes aborda, como artista, temáticas e problemáticas atuais.

A cesura na tradição se define com a cultura do Iluminismo. A natureza não é mais a ordem revelada e imutável da criação, mas o ambiente da existência humana; não é mais o modelo universal, mas um estímulo a que cada um reage de modo diferente; não é mais a fonte de todo o saber, mas o objeto da pesquisa cognitiva. É claro que o sujeito tende a modificar a realidade objetiva, seja nas coisas concretas (especialmente a arquitetura, a decoração etc.), seja no modo como passa a ter noção e consciência dela: o que era o valor *a priori* e absoluto da natureza, como criação *ne varietur* e modelo de toda invenção humana, é substituído pela ideologia como imagem formada pela mente, como ela gostaria que fosse tal realidade. O fato de o móvel ideológico, que tantas vezes se transforma em explicitamente político, ocupar o lugar do princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento. A diferença consiste sobretudo no tipo de postura (predominantemente racional ou passional) que o artista assume em relação à história e à realidade natural e social.

O período que se estende aproximadamente entre a metade do século XVIII e a metade do século XIX é geralmente subdividido da seguinte maneira: 1) uma primeira fase pré-romântica, com a poética inglesa do sublime e do horror e com a paralela poética alemã do *Sturm und Drang*; 2) uma fase neoclássica, coincidindo *grosso modo* com a Revolução Francesa e o império napoleônico; 3) uma reação romântica, coincidindo com a intolerância burguesa às obtusas restaurações monárquicas, com os movimentos de independência nacional, com as primeiras reivindicações operárias entre 1820 e 1850, aproximadamente. Mas esta periodização não se sustenta por vários motivos: 1) já nos meados do século XVIII, o termo *romântico* é empregado como equivalente de *pitoresco* e referido à jardinagem, isto é, a uma arte que não imita nem representa, mas, em consonância com as teses iluministas, opera diretamente sobre a natureza, modificando-a, corrigindo-a, adaptando-a aos sentimentos humanos e às oportunidades de vida social, isto é, colocando-a como ambiente da vida; 2) as poéticas do “sublime” e do *Sturm und Drang*, um pouco posteriores à poética do “pitoresco”, não se opõem, mas simplesmente refletem uma postura diferente do sujeito em relação à realidade: para o “pitoresco”, a natureza é um ambiente variado, acolhedor, propício, que favorece nos indivíduos o desenvolvimento dos sentimentos *sociais*; para o “sublime”, ela é um ambiente misterioso e hostil, que desenvolve na pessoa o sentido de sua solidão (mas também de sua individualidade) e da desesperada tragicidade do existir; 3) as poéticas do “sublime”, que são definidas como proto-românticas, adotam como modelos as formas clássicas (caso de Blake e Füssli), e assim constituem um dos componentes fundamentais do Neoclassicismo; na medida, porém, em que a arte clássica é dada como o arquétipo da arte, os artistas não a repetem academicamente, mas aspiram à sua perfeição com uma tensão nitidamente romântica. Pode-se, pois, afirmar que o Neoclassicismo histórico é apenas uma fase do processo de formação da concepção romântica: aquela segundo a qual a arte não nasce da natureza, mas da própria arte, e não somente implica um pensamento da arte, mas é um pensar por imagens não menos legítimo que o pensamento por puros conceitos.

Assim entendida, é arte romântica a que implica uma tomada de posição frente à história da arte. Até o final do século XVII existiu uma tradição “clássica” muito viva, cujas forças não se desgastavam, e sim aumentavam, conforme era remodelada em formas originais



Heinrich Füßli: *Falstaff na cesta* (1792);
tela, 1,37 × 1,70 m. Zurique, Kunsthaus.

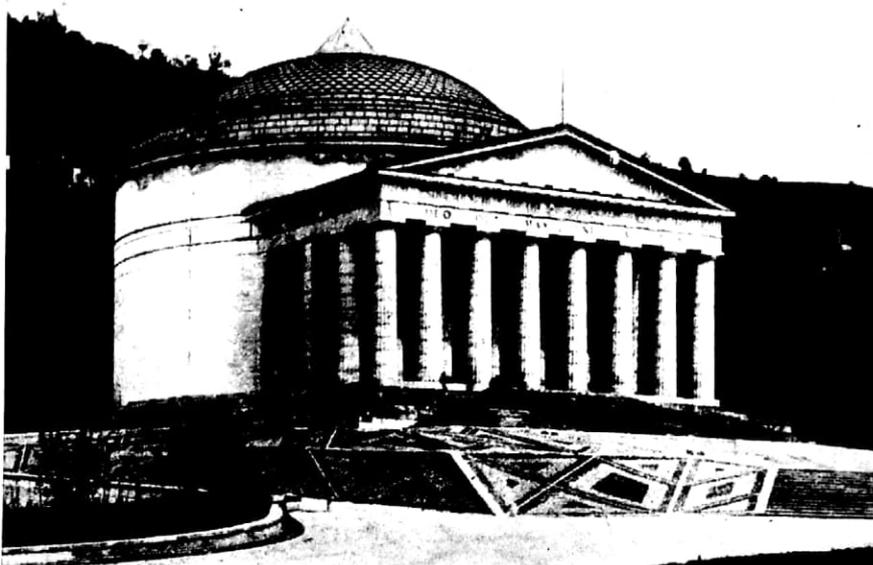


Anne-Louis Girodet: *O sepultamento de Atala* (1808); tela, 2,10 × 2,67 m.
Paris, Louvre.



Bertel Thorvaldsen: *Ganimedes e a águia de Júpiter* (1817); mármore. Copenhague,
Museu Thorvaldsen.

por uma imaginação inflamada (como a de Bernini). Com o anti-historicismo próprio do Iluminismo, essa tradição se interrompe: as artes grega e romana se identificam com o próprio conceito de arte, podem ser apreciadas como exemplos supremos de civilização, mas não prosseguem no presente e não ajudam a resolver seus problemas. Aquela felicidade criativa perdida pode ser evocada e imitada (Canova, Thorvaldsen), revivida como em sonhos (Blake) ou reanimada com a imaginação (Ingres). Pode também ser violentamente recusada (Courbet). Só mais tarde, porém, com os impressionistas, sairá definitivamente do horizonte da arte.



Antonio Canova
(com a colaboração
de G. A. Selva, P. Bosio,
A. Diecio): *Templo
de Positano* (1819-30).

O ideal neoclássico não é imóvel. Certamente não se pode dizer, entre o final do século XVIII e o século XIX, que a pintura de Goya seja neoclássica; mas a sua violência anticlássica também nasce da ira de ver o ideal racional contrariado por uma sociedade retrógrada e carola, e como não pintar monstros se o sono da razão gera-os e com eles preenche o mundo? Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as “escolas” nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa com o império napoleônico.

A crise ocasionada pelo término desse universalismo abre, também na cultura artística, uma problemática nova: recusada a restauração monárquica anti-histórica, as nações precisam encontrar em si mesmas, em sua história e no sentimento dos povos, as razões de uma autonomia própria e, numa raiz ideal comum, o cristianismo, o conteúdo para uma coexistência civil. Assim nasce, no âmbito global do Romantismo, que incluía a ideologia neoclássica decaída, o *Romantismo histórico*, que se lhe contrapõe como alternativa dialética opondo à racionalidade derrotada a profunda e irrenunciável religiosidade intrínseca da arte.

Entre os motivos daquilo que poderíamos chamar de fim do ciclo clássico e início do romântico ou moderno (e mesmo contemporâneo, porque chega até nós), destaca-se a transformação das tecnologias e da organização da produção econômica, com todas as consequências que comporta na ordem social e política. Era inevitável que o nascimento da tecnologia industrial, colocando em crise o artesanato e suas técnicas refinadas e individuais, provocasse a transformação das estruturas e da finalidade da arte, que constituíra o ápice e o



William Blake: *A escada de Jacó* (1808); aquarela sobre papel, 0,37 x 0,29. Londres, British Museum.



Gottfried von Schadow: *As princesas Luísa e Federica* (1795); grupo em mármore, 1,62 m de altura. Berlim, Staatliche Museen.



Jean-Baptiste Carpeaux: *A dança* (1865-69); modelo em gesso para o grupo do Opéra de Paris. Paris, Musée d'Orsay.



Bertel Thorvaldsen: *As três Graças* (1821); relevo em mármore. Copenhague, Museu Thorvaldsen.



Dominique Ingres: *Retrato de Mademoiselle Rivière* (1805-1806); tela, 1 × 0,70 m.
Paris, Louvre.



Jacques-Louis David: *Retrato de Madame Récamier* (1800); tela, 1,73 × 2,43 m.
Paris, Louvre.



Antoine-Jean Gros: *Carga de cavalaria guiada por Murat na batalha de Abukir*, detalhe (1806); tela, conjunto 5,78 × 9,68 m. Versailles, Musée.

modelo da produção artesanal. A passagem da tecnologia do artesanato, que utilizava os materiais e reproduzia os processos da natureza, para a tecnologia industrial, que se funda na ciência e age sobre a natureza, transformando (e freqüentemente degradando) o ambiente, é uma das principais causas da crise da arte.

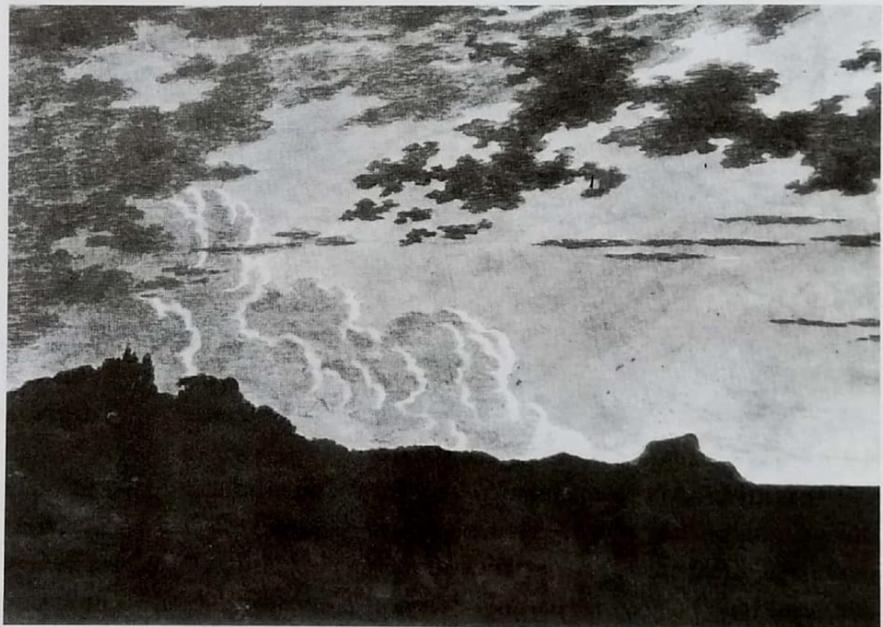
Excluídos do sistema técnico-econômico da produção, em que, no entanto, haviam sido os protagonistas, os artistas tornam-se intelectuais em estado de eterna tensão com a mesma classe dirigente a que pertenciam como dissidentes. O artista *bohémien* é um burguês que repudia a burguesia, da qual despreza o conformismo, o negociismo, a mediocridade cultural. Os rápidos desenvolvimentos do sistema industrial, tanto no plano tecnológico como no econômico-social, explicam a mudança contínua e quase ansiosa das tendências artísticas que não querem ficar para trás, das poéticas ou correntes que disputam o sucesso e são permeadas por uma ânsia de reformismo e modernismo.

PITORESCO E SUBLIME

Dizer que uma coisa é bela é um juízo; a coisa não é bela em si, mas no juízo que a define como tal. O belo já não é objetivo, mas subjetivo: o “belo romântico” é justamente o belo subjetivo, característico, mutável, contraposto ao “belo clássico” objetivo, universal, imutável. O pensamento do Iluminismo não considera a natureza como uma *forma* ou *figura* criada de modo definitivo e sempre igual a si mesma, que se pode apenas representar ou imitar. A natureza que os homens percebem com os sentidos, apreendem com o intelecto, modificam com o agir (é do pensamento iluminista que nasce a tecnologia moderna, que não obedece à natureza, mas a transforma) é uma realidade interiorizada que tem na mente todos os

seus possíveis desenvolvimentos, mesmo de ordem moral. Distinguindo um “belo pitoresco” e um “belo sublime” (termos que já possuíam um significado nos discursos sobre a arte), Kant distingue, na verdade, dois juízos que dependem de duas posturas diversas do homem frente à realidade: é sobre elas e sua inter-relação que, de fato, ele funda sua “crítica do juízo”.

O “pitoresco” é uma qualidade que repercute na natureza pelo “gosto” dos pintores, e especialmente dos pintores do período barroco. Foi um pintor e tratadista, ALEXANDER COZENS (c. 1717-86), que o teorizou, preocupado em dar à pintura inglesa do século XVIII, predominantemente retratista, uma escola de paisagistas. Seus fundamentos são: 1) a natureza é uma fonte de estímulos a que correspondem sensações que o artista esclarece e transmite; 2) as sensações visuais se apresentam como manchas mais claras, mais escuras, variadamente coloridas, e não num esquema geométrico como o da perspectiva clássica; 3) o dado sensorial é naturalmente comum a todos, mas o artista o elabora com sua técnica mental e manual, e assim orienta a experiência que as pessoas têm do mundo, ensinando a coordenar as sensações e emoções, e também atendendo com o paisagismo à função educativa



Alexander Cozens: *A nuvem*; 0,21 × 0,30 m
Londres, coleção Oppé.

que o Iluminismo setecentista atribuía aos artistas; 4) o ensino não consiste em decifrar nas manchas imprecisas a noção do objeto a que correspondem, o que destruiria a sensação primária, mas em esclarecer o significado e o valor da sensação, tal como é, tendo em vista uma experiência não-nocional ou particularista do real; 5) o valor que os artistas buscam é a variedade: a variedade das aparências dá um sentido à natureza tal como a variedade dos casos humanos dá à vida; 6) não se busca mais o universal do belo, mas o particular do característico; 7) o característico não se capta com a contemplação, e sim com a argúcia (*wit*) ou a presteza da mente, que permite associar ou “combinar” idéias-imagens, mesmo muito diversas e distantes. Naturalmente, as manchas variam segundo o ponto de vista, a luz, a distância. Assim, o que a “mente ativa” capta é um contexto de manchas diferentes, mas relacionadas entre si: a variedade não impede que os múltiplos componentes da paisagem concorram para transmitir um sentimento de alegria ou calma ou tristeza. A poética do “pitoresco” medeia a passagem da *sensação ao sentimento*: é exatamente nesse processo do físico ao moral que o artista-educador é guia dos contemporâneos.

A tese da subjetividade das sensações e, portanto, da função não mais condicionante, e

sim apenas estimulante, da natureza em relação ao pensamento já está presente na filosofia de Berkeley; Goethe, com maior amplitude de análise, ao enunciar no final do século XVIII sua teoria das cores e ao tomar como objeto de pesquisa não a luz (como Newton) mas a atividade do olho, lançou uma ponte entre o cientificismo objetivista e o subjetivismo romântico.

A natureza não é apenas fonte de sentimento; induz também a pensar, especialmente na insignificante pequenez do ser humano frente à imensidão da natureza e suas forças. O “pitoresco”, tanto quanto na pintura, expressava-se na jardinagem, que era essencialmente um educar a natureza sem destruir a espontaneidade; mas diante de montanhas geladas e inacessíveis, do mar borrascoso, o homem não pode experimentar outro sentimento senão o da sua pequenez. Ou, num louco acesso de soberba, imaginar-se um gigante, um semideus ou mesmo um deus em revolta que incita as forças obscuras do Universo contra o Deus criador. Não mais agradável variedade, mas assustadora fixidez; não mais concórdia de todas as coisas de uma natureza propícia, mas discórdia de todos os elementos de uma natureza rebelde e enfurecida; não mais sociabilidade ilimitada, mas angústia da solidão sem esperança.

As características do “sublime” foram definidas por Burke (*Investigação filosófica sobre a origem das nossas idéias do sublime e do belo*, 1757) quase ao mesmo tempo em que Cozens definia o “pitoresco”: são estas, portanto, as duas categorias em que se assenta a concepção da relação humana com a natureza, a qual se pretende utilizar em seus aspectos domésticos e usufruir como fonte cósmica de energias sobre-humanas.

Os modos da representação pictórica também são diferentes. O “pitoresco” se exprime em tonalidades quentes e luminosas, com toques vivazes que põem em relevo a irregularidade ou o caráter das coisas. O repertório é o mais variado possível: árvores, troncos caídos, manchas de grama e poças de água, nuvens móveis no céu, choupanas de camponeses, animais no pasto, pequenas figuras. A execução é rápida, como se não fosse preciso dar muita atenção às coisas. Sempre exata a referência ao lugar, quase seguindo o gosto pelo “turismo” que vinha se difundindo. O “sublime” é visionário, angustiado: cores às vezes foscas, às vezes pálidas; desenho de traços fortemente marcados; gestos excessivos, bocas gritantes, olhos arregalados, mas a figura sempre fechada num invisível esquema geométrico que a aprisiona e anula seus esforços.

Cada uma dessas categorias tem seus precedentes históricos: o belo, já prestes a desaparecer, vem de Rafael; o “sublime”, de Michelangelo; o “pitoresco”, dos holandeses. Além dos Cozens, pai e filho, que foram os pioneiros do “pitoresco”, pertencem a essa corrente os grandes paisagistas, como R. Wilson e, principalmente, J. Constable e W. Turner; mas há também um pitoresco social, em sintonia com as teses de J.-J. Rousseau sobre a relação entre sociedade e natureza, e cujo maior representante é T. Gainsborough, intérprete da sociedade elegante e sensibílíssimo retratista que influenciou também sobre Goya. O mundo oficial, por sua vez, teve seu historiador num grande retratista, J. Reynolds, sutil escritor de arte e teórico do “belo” rafaelesco, ainda que nos últimos anos, ante o afirmar-se da poética neoclássica do sublime, tenha se convertido, pelo menos em palavras, a Michelangelo.

Os dois pilares da poética do “sublime” foram J. H. FÜSSLI (1741-1825) e W. BLAKE (1757-1827). Füssli, suíço de nascimento e, quando jovem, adepto do extremismo romântico do *Sturm und Drang*, morou alguns anos na Itália, estudando, mais que os antigos, os desenhos de Michelangelo e dos maneiristas. Foi também escritor, e sobre a arte antiga teceu juízos opostos aos de Winckelmann, tentando interpretá-la não como cânone, mas como experiência vivida e por vezes dramática. Sua idéia do “sublime” se completa com a exaltação do “gênio”. O ponto de referência era Michelangelo, como exemplo supremo de artista “inspirado”, que capta e transmite mensagens ultraterrenas; mas, na verdade, ao “gênio”

demiurgo preferia o “gênio” extraordinariamente vital de Shakespeare, capaz de passar do trágico ao grotesco. E foi o maior ilustrador de Shakespeare. Sua pintura visionária, de uma elegância que oscila entre a perfeição e a perversidade, contradiz intencionalmente a tese da racionalidade, no plano intelectual, e da didática, no plano moral. É uma mescla de rigor no traço e fantasia visionária: evidentemente, em seu romantismo a fantasia não era arbítrio — tinha suas leis talvez até mais rígidas que as da razão.

W. Blake, que trabalhou nesses mesmos anos, foi pintor e poeta; como poeta, ligado à revelação de Homero, da Bíblia, de Dante, de Milton, nos quais via os portadores de mensagens divinas. Quando se ultrapassa o limiar do “sublime”, as sensações se desvanecem e entra-se em contato direto não mais com o criado, mas com as forças sobrenaturais, divinas da criação. As sensações, que a tradição empirista colocara no princípio do conhecimento, são, pelo contrário, vãs ilusões, que impedem de captar as verdades supremas, expressas por sinais ou símbolos arcanos. Renuncia-se ao caráter físico da cor, prefere-se o desenho ao traço. Porém o traço, ainda que nítido e duro, não define a construção formal das figuras; define, pelo contrário, sua indefinibilidade, sua imensidão, sua deslumbrante e imóvel imanência. Poética do absoluto, o “sublime” se contrapõe ao “pitoresco”, poética do relativo. A razão é consciente de seus limites terrenos, para além dos quais só pode existir a transcendência ou o abismo, o céu ou o inferno. Mas apenas do ponto de vista da razão pode-se colocar o problema daquilo que a ultrapassa. Assim como Füssli vive de pesadelos, Blake vive de visões: em ambos é dominante o pensamento do passado, que, no entanto, é mais mitologia do que história. Para Blake, a verdade está nas coincidências e divergências entre as mitologias, que apenas a arte (certamente não a ciência) tem o poder de evocar.

Justamente por ser concebido como um universal abstrato, o classicismo é problematizado. Admira-se em Michelangelo o gênio inspirado, solitário, sublime, o demiurgo que põe em comunicação o céu e a terra. Mas o que mais pode ser o transcendentalismo de Michelangelo senão a superação do classicismo entendido como perfeito equilíbrio de humanidade e natureza? A poética do “sublime” exalta na arte clássica a expressão total da existência, e nisso é neoclássica. Entretanto, visto que considera esse equilíbrio como algo que não continua e que está perdido para sempre, podendo apenas ser reevocado, já é romântica, já é a concepção da história como *revival*.

A poética iluminista do “pitoresco” vê o indivíduo integrado em seu ambiente natural, e a poética romântica do “sublime”, o indivíduo que paga com a angústia e o pavor da solidão a soberba do seu próprio isolamento; mas ambas as poéticas se completam, e na sua contradição dialética refletem o grande problema da época, a dificuldade da relação entre indivíduo e coletividade. Constable e Turner, na vertente do “pitoresco”, Füssli e Blake na do “sublime” trabalham durante os mesmos anos. A existência, que já não se justifica com uma finalidade no além, tem de encontrar seu significado no mundo: ou se vive da relação com os outros e o *eu* se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o *eu* se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte. Na arte moderna, a dialética dos dois termos mudará constantemente de aspecto, mas permanecerá fundamentalmente inalterada. Como a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma solução que não anule o uno no múltiplo, nem a liberdade na necessidade.

O NEOCLASSICISMO HISTÓRICO

Tema comum a toda a arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó. Adotando a arte greco-romana como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condenam-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros. Como a técnica estava a serviço da imaginação e a imaginação era ilusão, a técnica era virtuosismo e até trucagem. A teoria arquitetônica de Lodoli, a crítica da arquitetura de Milizia, mesmo antes da imitação dos monumentos clássicos, pregam a adequação lógica da forma à função, a extrema sobriedade do ornamento, o equilíbrio e a proporção dos volumes: a arquitetura não deve mais refletir as ambiciosas fantasias dos soberanos, e sim responder a necessidades sociais e, portanto, também econômicas: o hospital, o manicômio, o cárcere etc. A técnica, por sua vez, não mais deve ser inspiração, habilidade, virtuosismo individual, mas um instrumento racional que a sociedade construiu para suas necessidades e que deve servir a ela.

A primeira “Estética” é de Baumgarten, em 1735; sua problemática encontrará um amplo desenvolvimento na obra filosófica de Kant e sobretudo na de Hegel. A estética é algo muito diferente das teorias da arte, às quais correspondia uma práxis e, portanto, pretendiam estabelecer normas e diretrizes para a produção artística. A estética é uma filosofia da arte, o estudo, sob um ponto de vista teórico, de uma atividade da mente: a estética, de fa-



Jacques-Louis David: *As Sabinas que interrompem o combate entre Romanos e Sabinos* (1794-99); tela, 3,86 × 5,20m. Paris, Louvre.

to, se situa entre a lógica, ou filosofia do conhecimento, e a moral, ou filosofia da ação. É também, notoriamente, a ciência do “belo”, mas o belo é o resultado de uma escolha, e a escolha é um ato crítico ou racional, cujo ponto de chegada é o conceito. Não se pode, contudo, dar uma definição absoluta do belo; como é a arte que o realiza, só se pode defini-lo enquanto realizado pela arte. É verdade, porém, que se faz uma distinção entre o belo da arte e o belo da natureza, mas as duas formas do belo estão em estreita relação: como a arte, por definição, é imitação, não existiria o belo artístico se não se imitasse a natureza; no entanto, se a arte não ensinasse a escolher o belo entre as infinitas formas naturais, não teríamos noção do belo da natureza. Para Winckelmann, a arte grega do período clássico é a que a crítica aponta como a mais próxima ao conceito de arte; por conseguinte, a arte moderna que imita a antiga é, simultaneamente, arte e filosofia sobre a arte. Quase na mesma época, Mengs indica outros períodos ou momentos da história da arte como modelos da arte moderna: portanto, mais importante do que escolher um determinado modelo em vez de outro é possibilitar que a atividade artística se inspire em períodos ou momentos da arte abstraídos da história e elevados ao plano teórico dos modelos. Tampouco é indispensável identificar modelos históricos precisos. Em *O juramento dos Horácios*, David se inspira na moral da Roma republicana sem se remeter, a não ser pela imaginação, à arte romana daquele período.

A premência dos problemas suscitados pelas rápidas transformações da situação social, política, econômica, bem como pelo impetuoso crescimento da tecnologia industrial, sem dúvida contribui para a identificação do ideal estético com “o antigo”. A razão não é uma entidade abstrata; deve dar ordem à vida prática e, portanto, à cidade como local e instrumento da vida social. Sua crescente complexidade leva à invenção de novos tipos de edifícios (escolas, hospitais, cemitérios, mercados, alfândegas, portos, quartéis, pontes, ruas, praças etc.). A arquitetura neoclássica tem um caráter fortemente tipológico, em que as formas atendem a uma função e uma espacialidade racionalmente calculadas. O modelo clássico permanece como ponto de referência para uma metodologia de projetos que se coloca problemas concretos e atuais, mas sua influência sobre o agir presente não é maior que a do “modelo” humano de Brutus ou de Alexandre sobre as decisões políticas de Robespierre ou as estratégias de Napoleão.

As escavações de Herculano e Pompéia, duas cidades romanas destruídas por uma erupção do Vesúvio (79 d.C.), que revelaram, juntamente com a decoração e os ornamentos, os hábitos e os aspectos práticos da vida cotidiana, contribuíram para transformar e, ao mesmo tempo, definir melhor o conceito de classicidade. Já se pode estudar também a pintura antiga, antes conhecida através de poucos exemplares e pelas descrições dos literatos. Com Champollion, que ajudou nas campanhas de Napoleão no Oriente, descobre-se quase com assombro a refinadíssima civilização artística do antigo Egito — outro componente da cultura neoclássica, sobretudo do “estilo império”.

Começa a surgir a idéia de que a cidade, não sendo mais patrimônio do clero e das grandes famílias, mas instrumento pelo qual uma sociedade realiza e expressa seu ideal de progresso, deve ter um afeito e um aspecto racionais. A técnica dos arquitetos e engenheiros deve estar a serviço da coletividade para realizar grandes obras públicas. Os pintores, também eles com os olhos postos na “perfeição” do antigo, parecem preocupados sobretudo em demonstrar sua modernidade: dão preferência ao retrato, com o qual procuram definir simultaneamente a individualidade e a socialidade da pessoa; aos quadros mitológicos, em que projetam na evocação do antigo a “sensibilidade” moderna, e aos quadros históricos, em que refletem seus ideais civis. Os marceneiros e os artesãos, aos quais se deve a difusão da cultura figurativa neoclássica entre os costumes sociais, descobrem que a simpli-

cidade construtiva do antigo se presta admiravelmente à produção já parcialmente em série, e assim favorecem o processo de transformação do artesanato em indústria.

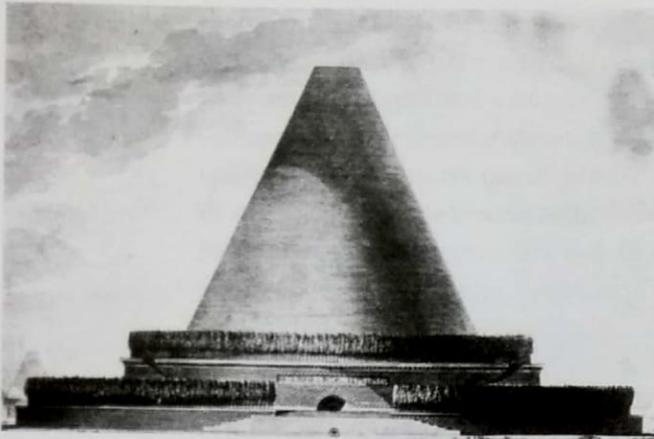
No campo arquitetônico se forma a nova ciência da cidade, a *urbanística*. Pretende-se que a cidade tenha uma unidade estilística correspondente à ordem social. Ela é prenunciada pelos chamados arquitetos “da revolução”, em primeiro lugar BOULLÉE (1728-99) e LEDOUX (1736-1806); terá o seu grandioso apogeu no ambicioso sonho napoleônico de transformar não apenas as arquiteturas, mas também as estruturas espaciais, as dimensões, as funções das grandes cidades do império: imensas praças, ruas longas e muito largas, ladea-



Étienne-Louis Boullée: *Projeto de igreja metropolitana* (1780-1800). Paris, Bibliothèque Nationale.

das por grandes edifícios severamente neoclássicos, quase sempre destinados a funções públicas. O público deveria sempre prevalecer sobre o privado, e, se o sonho de uma urbanística européia em grande parte permaneceu nos projetos dos arquitetos, a culpa é da restauração clérigo-monárquica e, a seguir, da burguesia, que reforçaram o princípio da propriedade privada e da livre disponibilidade, geralmente com finalidades especulativas, dos terrenos urbanos. A nova ciência urbanística, porém, não está exclusivamente ligada à Revolução Francesa e a Napoleão, ainda que, no início do século passado, tenha-se estudado para muitas cidades européias uma reforma do espaço urbano e de suas estruturas que se remete às grandiosas transformações de Paris na época de Napoleão: não só todas as nações, mas quase todas as cidades européias têm uma fase neoclássica, que manifesta uma vontade de reforma e adequação racional às exigências de uma sociedade em transformação.

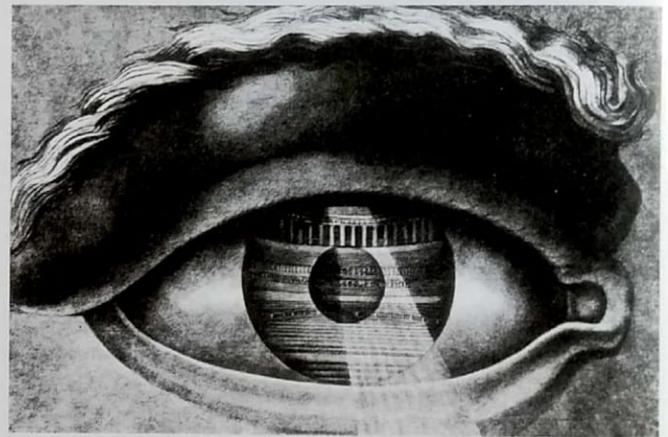
O Neoclassicismo não é uma estilística, mas uma poética; prescreve uma determinada postura, também moral, em relação à arte e, mesmo estabelecendo certas categorias ou tipologias, permite aos artistas certa liberdade de interpretação e caracterização. A imagem da Milão austríaca, como se deduz da arquitetura severa e elegante de Piermarini e que se estende ao campo dos costumes através da “modelística” de Albertolli, é certamente mais conservadora do que revolucionária, e pode-se dizer o mesmo sobre a Veneza modernizada por Selva; demonstra-o o fato de ANTOLINI (1754-1842), querendo dar a Milão um aspecto “napoleônico”, ter mudado radicalmente a escala das dimensões e a articulação dos espaços. A expansão neoclássica de Turim manifesta mais uma vontade de ordem e simetria do que uma ambição de grandeza. Em Roma, VALADIER (1762-1839) reflete o gosto de uma nascente burguesia culta, tentando corrigir os chamados excessos barrocos, reduzindo as escalas de grandeza, preferindo a elegância ao fausto e, principalmente, mantendo a relação (que, depois, no século passado e no atual, foi brutalmente destruída) entre as formas arquitetônicas e os espaços abertos (os jardins, o Tibre, os arredores). Na Alemanha, em Berlim, SCHINKEL (1781-1841) talvez seja o primeiro arquiteto a considerar sua função como a de um técnico rigoroso a serviço de uma sociedade a qual atende, porém evita julgar. Seus exórdios são ao mesmo tempo neoclássicos e românticos, mas, após uma viagem à Inglaterra, na época o país industrialmente mais avançado, não hesitou em se dedicar ao neogótico, interessado também nos problemas técnicos que ele comportava.



Étienne-Louis Boullée: *Projeto de cenotáfio* (1780-1800); gravura, 0,39 x 0,63 m. Paris, Bibliothèque Nationale.



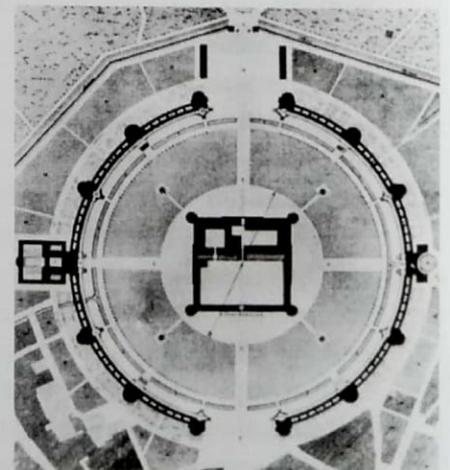
Claude-Nicolas Ledoux: *Projeto de forno a lenha para a "ville sociale" em Chaux* (1892).



Claude-Nicolas Ledoux: *Projeto para o teatro de Besançon*; desenho do tratado "L'Architecture considérée sous le rapport de l'Art des Moeurs et de la Législation" (1804).



Giovanni Antonio Antolini: *Projeto para a disposição do Foro Bonaparte em Milão* (1806), a partir de uma gravura.



Giovanni Antonio Antolini: *Planta do Foro Bonaparte em Milão*.

A escultura neoclássica teve seu epicentro em Roma, nas diferentes interpretações que CANOVA e o dinamarquês THORVALDSEN deram à relação com o antigo.

Canova se formara num ambiente onde o gosto pela cor também dominava a escultura, e em suas primeiras obras romanas (monumentos fúnebres de Clemente XIII e Clemente XIV, entre 1783 e 1792) mostra-se sensível à tradição barroca, sobretudo às vibrações berninianas da matéria na luz. Manteve relações com Batoni, cujo classicismo era acima de tudo uma moderação civil e laica dos impulsos oratórios: um artista que agradava aos ingleses, principalmente a Reynolds. Sua escultura é tensa busca do belo ideal a partir do antigo, que, no entanto, não é um frio modelo acadêmico, mas uma realidade bela e perdida que se quer reanimar com seu calor. Chega-se ao belo por um processo de sublimação daquilo que de início era um estado de violenta e dramática emoção.

Ainda hoje, uma parte da crítica exalta os esboços canovianos (a maioria na gipsoteca de Possagno) pelo modelado impetuoso e acidentado, os soerguimentos e os deslizamentos da luz. Magnífica escultura, sem dúvida, mas não é lícito julgar um artista pelas fases preparatórias do seu trabalho: por mais que os esboços improvisados sejam fascinantes, a verdadeira escultura de Canova é a das estátuas geralmente executadas por seus colaboradores técnicos, e depois cuidadosamente polidas e envernizadas. É por esse processo, ao qual Canova chamava “sublime execução”, que a obra escultural, nascida de uma forte agitação da alma e de um impulso do gênio, deixa de ser uma expressão individual, constitui-se como valor de beleza, vive no espaço e no tempo “naturais”, transmite a quem a olha e entende o desejo de transcender o limite individual e elevar-se ao sentimento universal do belo. O processo eletivo, portanto, não segue do sentido para o intelecto, e sim para o sentimento. Apesar da glória agora universal do jovem Canova (predileto também de Napoleão), já nos primeiros anos do século XIX um crítico alemão, Fernow, contrapõe ao belo vivo e palpitante de Canova o neoclassicismo teoricamente mais rigoroso de Thorvaldsen (em Roma desde 1797).

Thorvaldsen também não copia o antigo: considera-o como um mundo de arquétipos. As próprias figuras mitológicas são arquétipos, e arquétipos são seus atributos: propõe-se, portanto, reconstruir, a partir das tantas imagens de Hermes ou de Atena, os “tipos” de Hermes e de Atena. Recusa como lisonja fácil a relação que com tanta facilidade as estátuas canovianas encontram com a atmosfera, o espaço da vida, mas sobretudo com a alma de quem as olha. Um mundo de “tipos” é um mundo sem emoções nem sentimentos, destituído de qualquer relação com o mundo empírico, absoluto. Não importa que o antigo tenha, em certa época, possuído uma realidade histórica: na poética-filosofia de Thorvaldsen não há espaço nem tempo, natureza nem sentimentos, mas apenas conceitos expressos em figuras ou apenas figuras levadas à imutabilidade e universalidade dos conceitos. É como a arquitetura de Schinkel, com seu cálculo exato dos pesos e empuxos dos cheios e dos vazios, da qualidade dos materiais.

Fundamental para toda a arte neoclássica, trate-se de arquitetura, das artes figurativas ou das artes aplicadas, é a ideação ou projeto da obra: um projeto que pode ser impulsivo como nos esboços canovianos, ou friamente filológico como em Thorvaldsen. O projeto é desenho, o traço que traduz o dado empírico em fato intelectual. O traço não existe senão na folha onde o artista o traça, é uma abstração também da estátua antiga que está sendo copiada. Naturalmente, na época neoclássica atribui-se grande importância à formação cultural do artista, a qual não se dá pelo aprendizado junto a um mestre, e sim em escolas públicas especiais, as academias. O primeiro passo na formação do artista é desenhar cópias de obras antigas: portanto, pretende-se que o artista, desde o início, não reaja emotivamente ao modelo, mas se prepare para traduzir a resposta emotiva em termos conceituais.



Domenico Merlini: *Salão de baile do Palácio Łazienki em Varsóvia.*



Carlo Rossi: *Palácio do grão-duque Miguel (1819-23) em Leningrado.*



Baltimore, casa no 107 West Monument Street (início do século XIX).



Christian Hansen: *Interior da Vor Frue Kirke (1811-29) em Copenhague.*



Giuseppe Valadier: *Desenho de cassino de dois andares com cúpula.*



Friedrich Schinkel: *Palácio da Nova Guarda* (1816-18) em Berlim.



Leo von Klenze: *O Walhalla* (1830) nos arredores de Donaustauf.



Cadeira (final do século XVIII). Castlecoole, Enniskillen (Irlanda), coleção Earl of Belmore.



Turibulo (início do século XIX); madeira e bronze. Florença, palácio Pitti.

O ROMANTISMO HISTÓRICO

O final da epopéia napoleônica trouxe profundas conseqüências para a arte. À queda do herói segue-se uma sensação de vazio, o desânimo dos jovens destituídos de seus sonhos de glória (pense-se em Stendhal). O horizonte se estreita, mas intensifica-se o sentimento dramático da existência. O refluxo envolve também as grandes ideologias da revolução. Ao teísmo do Ente Supremo contrapõe-se o cristianismo como religião histórica; ao universalismo do império, a autonomia das nações; à razão igual para todos, o sentimento individual; à história como modelo, a história como experiência vivida; à sociedade como conceito abstrato, a realidade dos povos como entidades geográficas, históricas, religiosas, lingüísticas. Volta-se à idéia da arte como inspiração; mas a inspiração não é intuição do mundo, nem revelação ou profecia de verdades arcanas, e sim um estado de recolhimento e reflexão, a renúncia ao mundo pagão dos sentidos, o pensamento de Deus. Os grandes expoentes do Romantismo histórico são alguns pensadores alemães do início do século XIX: os dois Schlegel, Wackenroder, Tieck. Por trás do pensamento religioso deles encontra-se ainda o desejo de revalorizar a tradição cultural germânica, repleta de temas místicos, como alternativa ao universalismo classicista. Em suma, não se trata de uma concepção nova e orgânica do mundo que se segue a uma outra, decaída, mas de um aprofundamento do problema da relação entre os artistas e a sociedade do seu tempo. Para os neoclássicos, a arte era uma atividade mental distinta da racional, e provavelmente mais autêntica: agora se reconhece que o binômio ciência-técnica vem se impondo, desde que, após a ânsia anti-histórica de restauração das velhas monarquias, a burguesia industrial iniciou sua rápida ascensão. É justamente em relação a essa burguesia, que afinal pode ser a única clientela, que os artistas se sentem hostis, em perpétua polêmica.

Por outro lado, o mundo que não apenas é, mas quer ser, a qualquer preço, moderno, exerce sobre os artistas uma forte atração: não podem deixar de perceber que as técnicas industriais, apesar de seu vínculo com a ciência, constituem uma grande força criativa. É necessário, por seu próprio interesse, recusar o que na burguesia há de estreiteza mental, con-

formismo, negocismo, e estimular o que nela há de coragem, genialidade, espírito de aventura. É fácil compreender como, na organização imposta pelo industrialismo, não era mais possível conceber a técnica como um bem cultural de toda a sociedade: pelo contrário, é a prerrogativa cultural da classe dirigente. Mais tarde chegar-se-á simplesmente à concepção da técnica como comportamento expressivo individual.

O desejo de uma arte que não seja apenas religiosa, mas expresse o *ethos* religioso do povo (os românticos, com efeito, falam de povo, não mais de sociedade) e restitua um fundamento ético ao trabalho humano, que a indústria tende a mecanizar, leva à revalorização da arquitetura gótica, que passa a ser o modelo em lugar da clássica. A arquitetura gótica é antes de mais nada cristã, sua tendência para o alto e sua insistência nas verticais manifestam um desejo de transcendência; é burguesa porque nasce nas cidades com o refinado artesanato dos séculos XIII e XIV; exprime não só o sentimento popular, como também a história das comunidades, porque cada catedral é o produto de várias gerações; demonstra visualmente, com o arrojo e a complexidade de suas estruturas, e também com a variedade e a riqueza de suas decorações, o alto nível de experiência técnica e gosto atingido pelos artesãos locais. Na arquitetura gótica a nova civilização industrial vê não só um antecedente, mas a prova de uma “espiritualidade” que o tecnicismo moderno, pelo menos em teoria, não deveria negar, e sim exaltar.

Ao seu tecnicismo espiritualista deve-se também que a arquitetura gótica não tenha sido desautorizada e rejeitada de todo pelo racionalismo iluminista. A revalorização do gótico se inicia na Inglaterra no começo do século XVIII; o ensaio de Goethe (que depois se tornará classicista) sobre a catedral de Estrasburgo e a arquitetura gótica data de 1772; Hegel,



Colônia, interior da Catedral (concluída em 1840-80).



Charles Barry e Augustus Pugin: *Palácio da Câmara dos Comuns e Torre do Relógio* (1840-68) em Londres.

no início do século XIX, incluirá o Gótico em seu projeto histórico da arte como expressão típica do *ethos* cristão. Essa revalorização, ademais, marca a desforra da arte nórdica contra o classicismo e o barroco romanos. No princípio do século XIX, Schinkel não só admira a sutil sabedoria construtiva dos arquitetos góticos, como também não tem dificuldades em admitir que, se a arquitetura classicista era apropriada à expressão do sentido do Estado, a arquitetura gótica, por seu lado, exprimia a tradição religiosa da comunidade.

Observa-se ainda que, mesmo nas bases de uma nova concepção da técnica construtiva e de uma nova relação entre o espaço urbano e o “monumento”, isto é, a catedral, a arquitetura gótica tem características estruturais e decorativas diferentes na França, Alemanha, Itália, Espanha e Inglaterra; disso se deduz que, ao contrário da estilística neoclássica, o Gótico reflete as diversidades de línguas, tradições, costumes dos diversos países ou, mais precisamente (visto que este conceito se torna cada vez mais forte), das várias nações europeias. Há casos em que se atribua às catedrais góticas um significado não só cívico, mas também patriótico; com o acabamento-recomposição da catedral de Colônia (1840-80), pretende-se mostrar que esse monumento é o baluarte ideal para a defesa, sobre o Reno, da nação alemã.

O Neogótico também teve seus teóricos. Na Inglaterra, os dois PUGIN, pai e filho, montaram acurados índices tipológicos da arquitetura e decoração góticas, extraíndo-os dos edifícios medievais, pela primeira vez convertidos em objeto de estudo, e generalizando-os ou, melhor, descaracterizando-os para obter modelos facilmente repetíveis, mesmo industrialmente — o palácio de Westminster, sede do Parlamento inglês, é simplesmente um mostruário da morfologia neogótica. É então que se forma o conceito de “estilo”, como redução a esquemas de manual dos elementos recorrentes ou mais comuns da arquitetura de uma determinada época, tendo em vista sua repetição banal e adaptação artificial a funções e condições de espaço totalmente diferentes (por exemplo, a aplicação da morfologia de uma catedral à sede de um banco).

Muito mais importante, também pela sua ligação com as novas técnicas, é o trabalho teórico e histórico de VIOLLET-LE-DUC (1814-79), sem dúvida o maior pioneiro do *revival* gótico na França. Aprofundou o estudo direto, filológico dos monumentos góticos, investigou os sistemas construtivos e a concepção espacial e de material que implicavam, estabeleceu e aplicou princípios e métodos para sua conservação e restauração. Intuiu que o Gótico era mais uma linguagem do que um “estilo”. Ele próprio restaurou não poucos monumentos — o que chamava de “restauração interpretativa”, que se baseia na convicção de que o monumento era sempre (e não era nunca) uma construção unitária, da qual era necessário retirar o que não coubesse na lógica do esquema. Os resultados, em geral, não foram positivos, porque o edifício quase sempre havia crescido no decorrer do tempo, era obra de várias gerações, tivera uma vida histórica própria. Mas Viollet-le-Duc, além de escritor e restaurador, era engenheiro, dos primeiros a sentir as possibilidades que ofereciam os novos materiais, a começar pelo ferro. Percebeu que o emprego desses materiais mais resistentes e elásticos transformava em dinâmica a antiga concepção estática: com o ferro (e depois com o cimento), seria possível criar espaços arquitetônicos não muito diferentes dos da arquitetura gótica, com os grandes vãos abertos entre pilares em tensão e arcos lançados com extrema ousadia. Deve-se a Viollet-le-Duc o fato de se ter restituído aos monumentos medievais, já desprezados como documentos de barbárie, uma razão de ser na cidade moderna, mas também a ele se deve o fato de a arquitetura mais tecnicamente avançada, dita “dos engenheiros”, ter podido construir para si uma ascendência histórica, e assim não mais se apresentar como uma antiarquitetura, boa apenas para fazer pontes e alpendres.



Eugène Viollet-le-Duc: *Castelo de Pierrefonds* (1858-67) nos arredores de Paris.

Na Alemanha, GOTTFRIED SEMPER defende a prioridade da função e a finalidade em relação às escolhas estilísticas e ao gosto neogótico do *revival*.

FRIEDRICH SCHINKEL, talvez espelhando o pensamento de Hegel (ou talvez influenciando o filósofo contemporâneo a ele), apresenta o clássico e o gótico como dois “gêneros” que, no fundo de suas diferenças, têm o mesmo rigor estrutural do “desenho” arquitetônico.

O pensamento de Wackenroder e dos Schlegel encontra uma repercussão imediata no “revivalismo” dos *nazarenos*, um grupo de pintores que se formou em torno de F. OVERBECK (1789-1869) e F. PFORR em Viena, criou uma confraria e depois se estabeleceu em Roma, num convento às margens do Pincio, com o propósito de recuperar não só a inspiração ascética, como também a honesta profissão e a expressão pura dos pintores do *Quattrocento* italiano. O resultado foi decepcionante, mas com isso se reafirmava a identidade romântica entre arte e vida, inspiração e fé religiosa, espiritualidade e beleza.

Desse grupo de alemães deriva o *Purismo* italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), com um claro programa de recuperação da simplicidade estilística e do puro sentimento da natureza, próprios dos artistas anteriores a Rafael. O próprio Ingres, em Roma, é tocado por esse apelo à pureza expressiva. O movimento na Inglaterra foi mais forte do que em outros lugares: a partir da metade do século, dirigida por D. G. ROSSETTI (filho de um exilado político italiano), formou-se a Irmandade dos Pré-Rafaelitas, que já no nome mostra seu desejo de se remeter a uma época em que a arte não tinha qualquer relação com o orgulho intelectual do conhecimento, sendo pelo contrário busca do sagrado na “verdade” das coisas, sentimento simultâneo da Natureza e de Deus. Preconiza-se a técnica pura, sem artifícios nem seduções, como uma prática religiosa e, ao mesmo tempo, um retorno à condição social, ao ofício humilde, cuidadoso, moral e religiosamente saudável dos antigos artistas-artesãos. Encontram seu defensor e teórico no maior crítico inglês do século, J. Ruskin; o próprio Ruskin e depois dele — e com maior vigor — W. MORRIS, no final do século, revelaram como essa técnica “religiosa” era a antítese da técnica atéia e materialista da indústria. O artista já não é apenas um visionário isolado do mundo, mas um homem em polêmica com a sociedade, a qual gostaria de reconduzir à solidariedade e ao empenho progressivo coletivo de todos os povos e todos os homens. É a partir desse momento que o protesto religioso contra o industrialismo e suas técnicas mecânicas, sua busca exclusiva do lucro, a exploração do homem pelo homem, se transforma numa postura política mais ou menos declaradamente socialista.

O centro do debate das idéias sobre a arte continua a ser a França. Depois da morte de David, o máximo expoente da pintura neoclássica, esboça-se um nítido antagonismo entre o “purismo” rafaelesco de INGRES e a impetuosa genialidade de DELACROIX, guia reconhecido do romantismo artístico, como Victor Hugo para o romantismo literário. Durante toda a primeira metade do século, manteve-se entre os dois grandes artistas uma tensão, quase uma disputa infundável, que, no entanto, não é uma oposição entre clássico e romântico ou acadêmico e libertário, e sim uma divergência sobre o significado histórico do ideal romântico e a sociedade em que se situa. Ingres, que prefere trabalhar em Roma a fazê-lo



Franz Pforr: *A entrada de Rodolfo de Habsburgo em Basileia em 1273* (1810); tela, 0,95 × 1,19m.
Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut.

em Paris, está tão persuadido quanto seu rival de que a pintura nasce não tanto da cópia da natureza, mas da interpretação da história, isto é, dos mestres. Remonta de David a Poussin, de Poussin a Rafael; seu historicismo, porém, que quer ser superação da contingência ou catarse, não é em absoluto um *revival*, como tampouco o é o historicismo tempestuoso de Delacroix; para este é como se os fatos do passado, mesmo remoto, estivessem ocorrendo sob seus olhos, e ele participasse pessoalmente deles. Delacroix pretende ser, como o definirá seu grande amigo Baudelaire, o pintor do seu próprio tempo; no entanto, vivendo o presente, revive o passado, torna-o flagrante. Há uma ascendência sua, formada pelos artistas mais emotivos e dramáticos: Michelangelo, Rubens, Goya. Como o passado é imóvel, morto, se não se acende com o calor da paixão, é preciso reinventá-lo, animá-lo, agitá-lo. Ingres certamente tem algo de acadêmico e Delacroix algo de retórico; para o primeiro, a arte é meditação e escolha; para o segundo, genialidade e paixão. Porém ambos olham, de dois pontos diferentes, um mundo que se transforma rapidamente: Ingres se abstém com prudência, Delacroix se lança com ímpeto, mas a ambos é comum a preocupação pela nova sociedade, na qual o artista não está mais integrado como componente necessário e modelo de comportamento.

Contudo, não se pode compreender o contraste entre Ingres e Delacroix sem considerar a figura fulgurante, e logo desaparecida, de GÉRICAULT: um pintor que parte da tradição davidiana e certamente se rebela contra o classicismo acadêmico, mas intui que a verdadeira antítese a se resolver numa síntese não é entre o classicismo e o romantismo, e sim entre o

classicismo e o realismo. O classicismo e o romantismo são duas maneiras diferentes de idealizar, mesmo que o primeiro pretenda ser clareza superior e o segundo passionalidade ardente. Ora, a antítese justa, radical, é entre o ideal e o real; mas não há sentido em se propor a encarar diretamente, sem pressupostos, descomprometidamente, a realidade — o problema é sempre um problema de cultura, e só se pode alcançar a realidade destruindo qualquer veleidade de idealizar, de fugir à pressão do presente. Mais que um romântico, Géricault é um anticlássico e um realista: embora não deixe de ter pontos de contato com os exórdios de Delacroix, sua obra é, na verdade, uma ponte entre o classicismo superado de David e o realismo ainda não nascido de Courbet.

Ao lado do problema da sociedade, cuja rápida transformação não pode deixar de ser constatada, permanece, todavia, o problema da natureza. Qual é a posição do artista moderno em relação a ele? O que ele “ensina” a ver, já que esta (como define Ruskin) é sua tarefa específica? Não esqueçamos que a grande pintura francesa do século passado nasceu do contato com a pintura inglesa, especialmente o paisagismo, sobre o qual se realizou em 1824 uma grande exposição em Paris. Constable, com certeza, liga-se diretamente à poética do “pitoresco”, da qual se vale não só para notar a infinita variedade dos aspectos naturais, mas também a infinita variação dos tons, dos matizes das cores. A natureza, para ele, é um universo totalmente diferente do social: infinitamente mutável, porém constante em seu variar, que a torna extremamente interessante e, ao mesmo tempo, repousante para quem consegue subtrair-se por alguns momentos ao cinza fumacento das cidades industriais. TURNER, que trabalha nos mesmos anos, também parte do “pitoresco”, especialmente do gosto pela mancha (*blot*), teorizado por COZENS como estímulo fantástico à interpretação da natureza: e seu ideal é a interpretação da natureza como partícipe dos impulsos espirituais, da sensibilidade, do dinamismo da sociedade moderna.

A pintura romântica quer ser expressão do sentimento; o sentimento é um estado de espírito frente à realidade; sendo individual, é a única ligação possível entre o indivíduo e a natureza, o particular e o universal; assim, sendo o sentimento o que há de mais natural no homem, não existe sentimento que não seja sentimento da natureza. Desse modo pensa o maior paisagista francês do século XIX, COROT, cuja pintura é muito menos “sentimental” e mais “realista” quando se afasta dos temas paisagísticos para representar a figura. Quando jovem, na Itália, Corot por algum tempo seguiu paralelamente a Ingres, na busca de uma extrema clareza e sobriedade da imagem; mesmo depois, considerou a nitidez e a harmonia da imagem paisagística como a projeção de qualidades interiores, de afinidades eletivas, de equilíbrio entre o mundo moral dos sentimentos e o mundo natural.

Uma clara intenção realista, de franco registro dos momentos uníssonos entre o mundo interior e o exterior, leva THÉODORE ROUSSEAU, por sua vez, a tentar eliminar todos os pressupostos, mesmo poéticos, da representação da natureza: sua morfologia e tipologia, seus traços de caráter são igualmente aspectos “humanos” da natureza. Também de intenções realistas é a busca dos “*macchiaioli*”^{*} toscanos, mas acompanhada por uma vontade de pureza lingüística (evocação do *Quattrocento* toscano).

COURBET, por volta dos meados do século, tentou a via do realismo integral. Desde 1847 afirma que a arte, em sua época, não tem mais razão de ser se não for realista. Mas o realismo não significa a diligente imitação da natureza; pelo contrário, o próprio conceito de natureza deve desaparecer, enquanto resultante de escolhas idealistas no ilimitado mun-

(*) *Macchiaioli*: movimento surgido em Florença, em meados do século XIX, que utilizava uma técnica baseada em manchas (*macchie*) de cores luminosas. (N. T.)

do do real. O realismo significa encarar a realidade de frente, prescindindo de qualquer preconceito estético, moral, religioso.

Politicamente, Courbet é socialista e revolucionário (depois da Comuna, terá de sair da França), mas não põe a arte a serviço da ideologia, como faz Daumier com suas litografias agressivas. Segundo Courbet, a realidade para o artista não é em nada diferente do que é para os outros: um conjunto de imagens captadas pelo olho. Porém, se essas imagens precisam ter um sentido para a vida, devem tornar-se coisas, ser reconstruídas pelo homem. Apenas dessa maneira serão coisa sua, fato de sua existência. Em termos simples, a realidade não é o modelo admirado pelo artista, é sua matéria-prima. E aqui Courbet se rebela contra a nova técnica industrial, que embrutece os trabalhadores e não lhes dá qualquer experiência do real. O tempo do artista-artesão terminou; o tempo do artista-intelectual (Delacroix) é uma ficção da cultura burguesa. Em todo caso, a arte não mais oferecerá modelos, não mais servirá para melhorar as coisas que o homem produz, a qualidade de vida para os privilegiados que podem usufruí-la. Mas é concebível um mundo em que as aparências perdem todo o significado, um mundo cego? Num mundo apenas de coisas, as imagens também são coisas, e o artista é quem as fabrica. Não as inventa, constrói-nas: dá a elas a força para competir, impor-se como mais reais do que a própria realidade, porque não foi Deus, e sim o homem que as fez. Pintar significa dar ao quadro um peso, uma consistência maior das coisas vistas: em suma, fazer o que se vê não é o mesmo que imitar a natureza. Qual é a distância e o percurso entre a coisa vista, que logo desaparece, e a mesma coisa pintada, que permanece? Nada mais do que a feitura, o trabalho manual do artista (Marx teria dito: força de trabalho). Assim, o trabalho do artista se torna o paradigma do *verdadeiro* trabalho humano, entendido como presença ativa ou mesmo indistinção entre o homem social e a realidade. O artista é um trabalhador que não obedece à iniciativa e não serve ao interesse de um patrão, não se submete à lógica mecânica das máquinas. É, em suma, o *tipo de trabalhador livre*, que alcança a liberdade na práxis do próprio trabalho. Eis por que Courbet, que tinha idéias políticas muito claras, nunca pôs sua pintura a serviço delas. Sua posição ideológica não condiciona a pintura a partir do exterior e não se realiza *através*, e sim *na* pintura. Por isso, a pintura de Courbet é o corte para além do qual se abre uma problemática inteiramente nova, que não mais consistirá em perguntar o que o artista *faz da* realidade, mas o que *faz na* realidade, entendendo por realidade as circunstâncias históricas ou sociais, tanto quanto a realidade natural.