

a

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

MARIO DE MICHELI

Martins Fontes

Expressionismo, cubismo, futurismo, realismo, abstracionismo, dadaísmo, surrealismo; todas as correntes artísticas que surgiram na Europa no início do século como ruptura com a arte do passado são tratadas neste livro, cuja importância pode ser atestada pelas inúmeras edições publicadas na Europa e nos Estados Unidos. Mario De Micheli procura as causas que provocaram o fenômeno da arte moderna na determinação específica do seu caráter e das suas tendências.

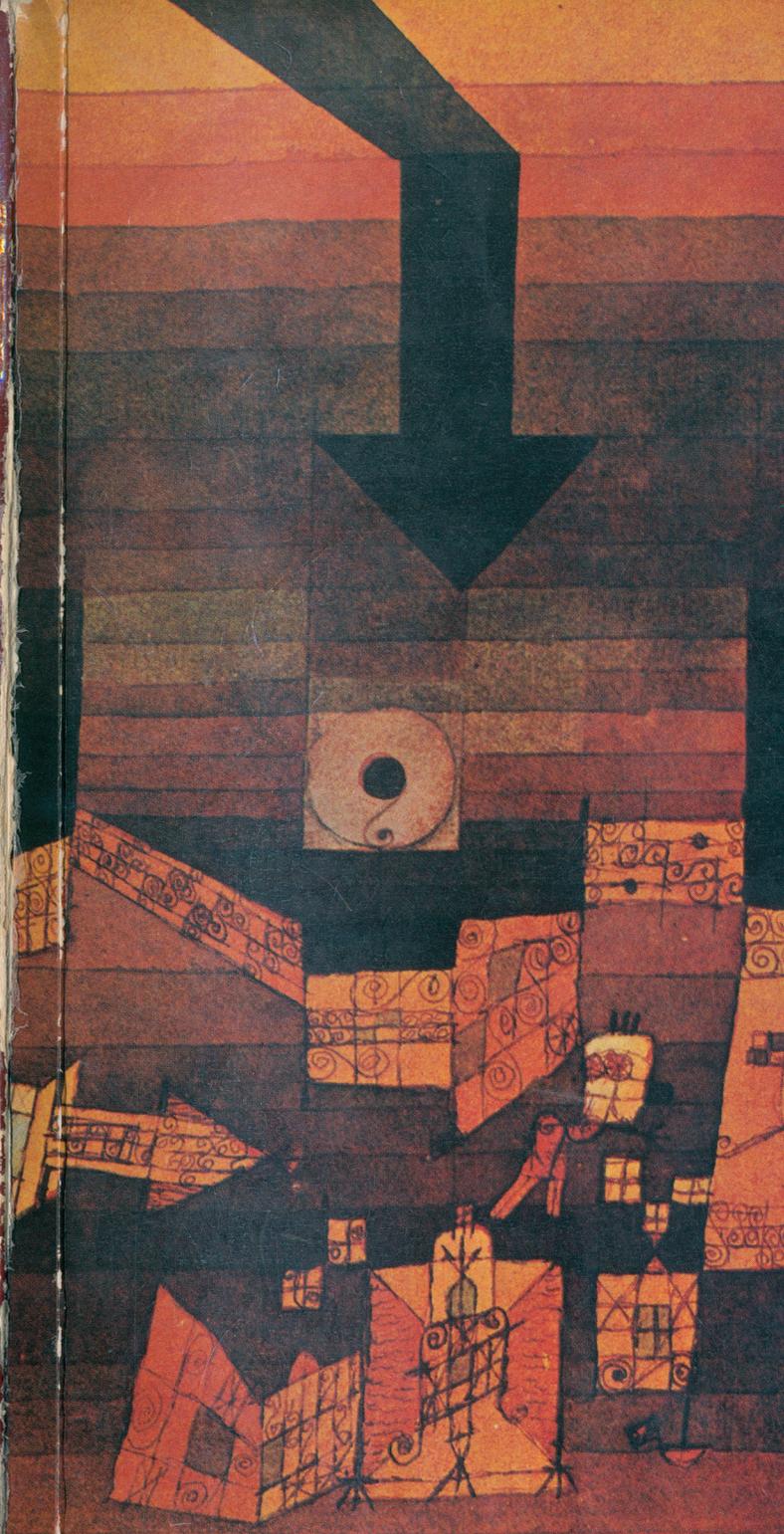
O livro examina as idéias, as teorias, a poética no seu devenir concreto, focalizando o exercício criativo dos principais protagonistas da arte moderna.

ISBN 85-336-0027-5



AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

MARIO DE MICHELI



a

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

MARIO DE MICHELI

Martins Fontes

COLEÇÃO **a**

- Teorias da arte moderna — H. B. Chipp
- Intuição e intelecto na arte — R. Arnheim
- Escultura — R. Wittkower
- Conceitos fundamentais da história da arte — H. Wölfflin
- História da história da arte — G. Bazin
- Saber ver a arquitetura — Bruno Zevi
- Pedagogia da Bauhaus — R. Wick
- Diários — P. Klee
- Pintura e sociedade — P. Francastel
- A arte antiga — E. Faure
- A arte medieval — E. Faure
- A arte clássica — H. Wölfflin
- Norma e forma — E. H. Gombrich
- A arte renascentista — E. Faure
- Do espiritual na arte — W. Kandinsky
- Olhar sobre o passado — W. Kandinsky
- A arte moderna — E. Faure
- Sintaxe da linguagem visual — D. A. Dondis
- História do impressionismo — J. Rewald
- A arte italiana — A. Chastel
- As vanguardas artísticas — M. Micheli
- História da arte como história da cidade — C. G. Argan

Próximos lançamentos

- As pedras de Veneza — J. Ruskin
- O dever das artes — G. Dorfles
- Correspondência — P. Cézanne

AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

MARIO DE MICHELI

TRADUÇÃO
PIER LUIGI CABRA

Martins Fontes

Título original: LE AVANGUARDIE ARTISTICHE DEL NOVECENTO
Copyright © by Giangiacomo Feltrinelli Editore
Copyright © by Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,
para a presente edição

1.^a edição brasileira: novembro de 1991

Tradução: Pier Luigi Cabra
Revisão da tradução: Luiz Eduardo de Lima Brandão
Revisão tipográfica: Flora Maria de Campos Fernandes
Rafaelle Ravasio Neto

Produção gráfica: Geraldo Alves
Composição: Artel — Artes Gráficas

Capa — Projeto: Alexandre Martins Fontes

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

De Micheli, Mario.

As vanguardas artísticas do século XX / Mario De Micheli ; [tradução Pier Luigi Cabra ; revisão da tradução Luiz Eduardo de Lima Brandão]. — São Paulo : Martins Fontes, 1991.

1. Arte moderna — Século 20 — História 2. Vanguarda (Estética) I. Título.

91-2492

CDD-701.17
-709.04

Índices para catálogo sistemático:

1. Século 20 : Arte moderna : História 709.04
2. Vanguarda : Estética : Arte 701.17

ISBN 85.336.0027-5

Todos os direitos para o Brasil reservados à
LIVRARIA MARTINS FONTES EDITORA LTDA.
Rua Conselheiro Ramalho, 330/340 — Tel.: 239-3677
01325 — São Paulo — SP — Brasil

SUMÁRIO

Nota para a vigésima edição	1
Capítulo 1. Unidade do século XIX	
Arte e realidade	5
O conteúdo e a forma	8
Rejeição da arte pela arte	11
Epílogo trágico	14
Capítulo 2. Os sinais da crise	
O drama histórico de Van Gogh	17
O moralismo irônico de Ensor	28
Munch, ou do terror	33
Capítulo 3. Os mitos da evasão	
Tornar-se selvagens	39
Vanguarda e decadentismo	45
Primitivismo e negrismo	52
Capítulo 4. O protesto do expressionismo	
Contra o otimismo positivista	59
A situação francesa	62
Na Alemanha	71
O grupo da "Ponte"	80
O "Cavaleiro azul"	85
O realismo expressionista	102
Na Bélgica	114
Expressionismo eslavo	118
Expressionismo italiano	122

Capítulo 5. A negação dadaísta

Uma definição de Tzara	131
O Cabaret Voltaire de Zurique	133
Os manifestos	135
Dadá em Nova York	139
Dadá na Alemanha	140
Dadá em Paris	146

Capítulo 6. Sonho e realidade do surrealismo

O problema da liberdade	151
Posição política	154
O automatismo	155
A expressão figurativa	158
A cisão do grupo	170

Capítulo 7. A lição cubista

Ciência e arte	173
Cézanne e o problema da forma	176
O começo	182
A teoria	184
Braque e Léger	189
A verdade de Picasso	194

Capítulo 8. Contradições do futurismo

A situação italiana	201
O conceito de modernidade	212
A poética	215
Síntese de cubismo e divisionismo	224
Significado de Boccioni	225

Capítulo 9. A regra do abstracionismo

Duas tendências	229
O abstracionismo na Rússia	231
De Stijl	247

NOTA PARA A VIGÉSIMA EDIÇÃO

Esta nota substitui a que escrevi em 1966 para a primeira edição deste volume. Feltrinelli. Antes disso, em 1959, *As vanguardas artísticas do século XX* haviam sido publicadas pelo editor Schwarz, alcançando duas edições. A republicação feita pela Feltrinelli hoje, revista e ampliada, é a vigésima. Isso demonstra que o livro obteve uma aceitação toda especial, se levarmos em consideração também as numerosas traduções publicadas na Europa e na América (atualmente está sendo publicada numa revista árabe da Síria).

Na nota de 1966 eu destacava alguns aspectos que gostaria de colocar em evidência aqui também. Estas páginas, dizia eu na época, nasceram da exigência de entender os motivos fundamentais das vanguardas, tendo como objetivo sublinhar sua validade histórica e sua herança além dos incontáveis disfarces que o gosto assume. É uma consideração que, depois de tantos anos, não me parece inútil reafirmar numa situação como a de hoje, em que mais de um pressuposto das vanguardas históricas não me parece interpretado de forma diferente desde que o livro foi escrito.

A partir deste ponto de vista, a postura geral do ensaio e seu tom crítico particular, às vezes não destituído de vibração, mantiveram assim, a meu ver, sua atualidade e por isso não me pareceu necessário intervir para modificá-los. Se houve alguma mudança, isso se verificou apenas em raros e muito específicos detalhes.

Nestas páginas, história, crônica, política, sentimentos se entrelaçam estreitamente com os problemas da cultura. Para o que me diz respeito, nunca consegui, na minha investigação crítica, separar, dividir e reduzir a fragmentos isolados esta "matéria" tão rica e complexa, em cujo strito as imagens da arte, junta-

Il faut être absolument moderne.

RIMBAUD

mente com os artistas que as concebem e realizam, também nascem e vivem. Este livro, repito, é justamente o fruto desta convicção.

Milão, 27 fevereiro de 1988

MARIO DE MICHELI

O texto deste volume não procede segundo a ordem estritamente cronológica das fases históricas, mas antes segundo o ritmo das ideias e dos problemas da arte contemporânea. O caso de alguns dos movimentos fundamentais da arte moderna — uma que parte do expressionismo e a outra que parte do cubismo — e se segue respectivamente, embora levando em consideração todas as fases técnicas, ou apenas os pontos de contato entre elas. A intenção do presente livro estende-se ao geral das ideias e dos problemas da arte de 1848, sobretudo no caso de França, já que em 1848 ocorreu uma revolução que marcou um termo e uma mudança de precedente histórico das vanguardas.

1

UNIDADE DO SÉCULO XIX

Arte e realidade

A arte moderna não nasceu como uma evolução da arte do século XIX; ao contrário, ela surgiu de uma ruptura dos valores daquele século. Entretanto, não foi uma questão de simples ruptura estética. Procurar uma explicação das vanguardas artísticas europeias investigando apenas as mudanças do gosto é algo que não pode chegar a bom termo. De fato, a uma investigação desse tipo escapariam inevitavelmente as causas que geraram o fenômeno da arte moderna.

O que então provocou tal ruptura? A resposta a esta pergunta só pode ser buscada numa série de razões históricas e ideológicas. No entanto, a mesma pergunta coloca implicitamente um outro problema: o da unidade espiritual e cultural do século XIX. De fato, é esta unidade que se rompeu, e é da polêmica, do protesto, da revolta que explodiram no interior de tal unidade que surgiu a arte nova.

O século XIX europeu conheceu uma tendência revolucionária básica, em torno da qual organizaram-se o pensamento filosófico, político, literário, a produção artística e a ação dos intelectuais. Isso ocorreu de uma forma mais acentuada nos trinta anos que precederam o ano das revoluções, 1848. Namier colocou acertadamente em evidência este “momento” unitário do século XIX: “O continente europeu”, escreve ele, “reagiu aos impulsos e ao íntimo dinamismo da revolução com uma uniformidade considerável, apesar das diferenças de língua e de raça, bem como de nível político, social e econômico dos Países envolvidos. Entretanto, naquela época, o denominador comum era ideológico, até mesmo literário, e havia no mundo intelectual do continente europeu uma unidade e coesão fundamentais, como costuma ocorrer nos períodos culminantes do seu desenvolvimento espiritual. O ano de 1848 não che-

gou como repercussão da guerra e da derrota, como tantas revoluções do século seguinte, mas foi o resultado de trinta e três anos de paz européia, paz mantida com grande cuidado numa base conscientemente contra-revolucionária. A revolução brotou, quase em igual medida, de esperanças e insatisfações. Odilon Barrot, um dos chefes da oposição dinástica sob a monarquia de julho, escreve: 'Nunca paixões mais nobres tinham movido o mundo civil, nunca um clã mais universal de almas e de corações havia percorrido a Europa de um lado a outro'...'¹

Durante os trinta anos que antecedem 1848, as idéias e os sentimentos que tinham encontrado uma vitoriosa afirmação na Revolução Francesa alcançam a sua maturidade. Nesta época, ganha consistência a moderna noção de povo e os conceitos de liberdade e de progresso adquirem nova força e concretude. A ação para a liberdade é um dos eixos da concepção revolucionária do século XIX. As idéias liberais, anárquicas e socialistas impulsionavam os intelectuais a combater, não apenas com suas obras, mas também com as armas nas mãos. Philippe de Chennevières, ao descrever as gloriosas jornadas parisienses de fevereiro de 1848, conta: "Algumas horas mais tarde, fiquei sabendo que o meu amigo Baudelaire fora visto entre os insurretos carregando no ombro um fuzil. Nunca tantos literados e poetas se misturaram desta forma a uma revolução..."² Naqueles dias, o próprio Baudelaire deu vida a um jornal revolucionário, *Le Salut Public*, e ainda em 1852 escrevia o prefácio para as poesias de Pierre Dupont, *Chant des ouvriers*, em que, entre outras coisas, definia como "pueril" a teoria da arte pela arte. As páginas deste prefácio são um documento bastante significativo de sua atitude, típica do ano de 1848. Falando dos versos de Dupont, ele de repente exclama: "Desapareçam, então, sombras falazes de René, de Obermann e de Werther; fujam na neblina do nada, monstruosas criações da preguiça e da solidão; como os porcos no lago de Genezaré, voltem a mergulhar nas florestas encantadas de onde as fadas inimigas as trouxeram, ovelhas colhidas pela vertigem romântica. O gênio da ação não mais lhes deixa lugar entre nós... O fato de ter, primeiro dentre todos, arrombado a porta será uma eterna honra de Pierre Dupont. Com o machado nas mãos, ele rompeu as correntes da ponte levadiça da fortaleza; agora a poesia popular pode passar... Vá então cantando rumo

ao porvir, ó poeta, que surgiste no momento oportuno, os teus cantos são o molde luminoso das esperanças e das convicções populares."³

Portanto, no curso do movimento revolucionário burguês, a pressão das forças populares, que durante todo esse período tornou-se cada vez mais enérgica, é percebida pelos intelectuais como um elemento decisivo da história moderna. Assim, a arte e a literatura também são vistas como espelho desta realidade, expressão ativa do povo. Nas aulas dadas no Collège de France, justamente na véspera da revolução de 1848, Jules Michelet sublinhava com insistência a necessidade da presença do povo na cultura: "A geração passada foi uma geração de oradores, a atual compõe-se de verdadeiros produtores, de homens de ação, de trabalho social. E de ação em muitos sentidos. A literatura, surgida das sombras da fantasia, tomará corpo e realidade, será uma forma da ação; ela não mais será diversão de algum indivíduo, ou de preguiçosos, mas a voz do povo ao povo."

Michelet reafirmará os mesmos conceitos na famosa aula sobre Géricault, que, no entanto, ele não pronunciou, uma vez que o seu curso acabou suspenso por intervenção do governo. Nesta aula, ele incitava os artistas a "percorrer a imensidão das profundezas sociais, em vez de permanecer na superfície e de ceder às comodidades para subir". Segundo Michelet, deste ponto de vista Daumier era o artista mais significativo, pois sua arte revelava-se exatamente como uma daquelas formas de ação que ele preconizava. Convidado disso, Michelet escrevia a ele: "Vejo com prazer que se aproxima o dia em que, chegando o povo ao governo e tornando-se assim educador, fará certamente apelo ao seu gênio. Muitos são agradáveis, mas só o senhor tem a força. E é através do senhor que o povo poderá falar ao povo."⁴

A clareza, a evidência e o empenho constituíam o caráter fundamental em que a arte, em sua tendência geral, devia se inspirar. Por volta do fim de sua vida, ou seja, no final de 1830, o próprio Hegel não tinha acentuado, em suas aulas de estética, o mesmo problema? "O artista pertence ao seu tempo, vive dos seus hábitos e dos seus costumes, compartilha as suas concepções e representações... Além disso, é preciso dizer que o poeta cria para o público e, em primeiro lugar, para o seu povo e a sua época, os quais têm o direito de exigir que uma obra de arte seja compreensível ao

1. Lewis B. Namier, *La rivoluzione degli intellettuali*, Einaudi, Turim, 1957, p. 18.

2. Philippe de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts*, "Le Musée du Louvre en 1848", Paris, 1886. Cf. *Europe*, Paris, janvier-mars 1948, p. 221.

3. Baudelaire, *Riflessioni sui miei contemporanei*, L'Esame, Milão, 1945, editado por A. Donaudy, pp. 92-97.

4. Cf. A. Alexandre, *H. Daumier*, cartas de Michelet a Daumier, Laurens, Paris, 1888.

povo e esteja próxima dele.” Diferentemente do formalismo estético kantiano, o idealismo objetivo de Hegel reintegrava na atividade estética um conteúdo histórico específico. Afinal, ainda em 1891, Engels aconselhava a Conrad Schmidt a leitura do texto hegeliano.

De resto, é natural que, num período como este, de combustão revolucionária, a *realidade* se tornasse o problema central até mesmo na produção estética, da poesia às artes figurativas. Eis porque a grande era do realismo alcança o seu máximo esplendor exatamente então. Em todos os campos, é a realidade que pressiona, que irrompe, que decide. As instâncias da liberdade são instâncias reais, concretas, definidas: sociais, políticas, culturais. E tais instâncias são interdependentes, impensáveis separadamente. Esta descoberta da realidade dava a Belinski quase uma sensação de ebbriedade: “No crisol do meu espírito começou a forjar-se um significado particular da grande palavra realidade: eu olho a realidade por mim antes tão desprezada e tremo... Realidade — digo eu ao levantar da cama e na hora de ir dormir, de dia e de noite, e a realidade me envolve, sinto-a em toda a parte e em cada coisa, até em mim mesmo, naquela nova transformação, que dia a dia torna-se em mim cada vez mais evidente.”⁵ No entanto, esta *realidade*, que nos anos 30 ainda era, para Belinski, algo a ser aceito incondicionalmente, mesmo em seus aspectos negativos inelutáveis, depois de 1840 tornou-se matéria de transformação por parte do homem. O poeta deve viver no “desenvolvimento do espírito do tempo”, escrevia ele. E este espírito era justamente o de 1848. “O poeta”, continuava Belinski, “não pode viver no mundo dos sonhos, ele já é cidadão do reino da realidade dele contemporânea; todo o passado deve viver nele. A sociedade quer ver nele não mais um consolador, mas um intérprete da própria vida espiritual, ideológica, um oráculo que responde às perguntas mais árduas...”⁶

O conteúdo e a forma

A rejeição do romantismo já é algo claro, intransigente. O próprio Goethe, em seus colóquios com Eckermann, havia emitido um juízo fulminante a respeito esta questão: “Todas as épocas de regressão e dissolução são *subjetivas*, enquanto todas as épocas pro-

5. Cf. K. Lowith, *Da Hegel a Nietzsche*, Einaudi, Turim, 1949, p. 231.

6. Cf. Z. V. Smirnova, *Arte e Letteratura nell'URSS; Il problema del realismo nell'estetica di Belinskij*, Ed. Sociali, Milão, 1950, p. 21. Cf. também V. Belinski, *Textes philosophiques choisies*; “L'idée de L'art”; Editions en langues étrangères, Moscou, 1948.

gressistas têm uma direção *objetiva*.” Ora, nos anos que nos interessam, de fato, esta *objetividade* manifesta-se nas obras mais significativas. E isso pela razão profunda de que, na realidade, no choque das suas próprias contradições, manifestava-se *objetivamente* o movimento tendencial revolucionário das forças burguesas-populares. Até mesmo um escritor como Balzac, que declarava explicitamente escrever “à luz de dois sumos princípios: Deus e a Monarquia”, revelava mais tarde nas páginas dos seus romances a verdade do movimento histórico, a ponto e tornar-se o escritor preferido de Marx. Com efeito, olhando para a realidade sem que uma lente deformadora se intromettesse entre o seu olho de artista e os fatos em seu desenvolvimento, Balzac era obrigado, ainda que a contragosto, a contradizer suas próprias convicções políticas.

A realidade histórica torna-se, assim, *conteúdo* da obra através da força criadora do artista, o qual, em vez de trair suas características, colocava em evidência seus valores. Em outras palavras, a realidade-conteúdo, agindo com o seu prepotente impulso dentro do artista, determinava também a fisionomia da obra, a sua forma. Este é outro ponto fundamental da estética que amadureceu particularmente naqueles anos do século XIX. Citaremos ainda Hegel: “É o conteúdo que decide, tanto na arte como em todas as obras humanas.”

No entanto, se, em Hegel, em última instância, o conteúdo histórico e social da arte é sempre a “Idéia”, que se realiza no aspecto sensível da “Beleza”, o mesmo não ocorre em De Sanctis, que submete a estética hegeliana a uma crítica enérgica, ressaltando como, nela, a unidade de conteúdo e forma esteja comprometida exatamente pela preexistência da “Idéia”. O crítico hegeliano, afirma De Sanctis, “em teoria fala da unidade orgânica, mas na prática sente uma tentação irresistível a separar da forma o conteúdo e do conteúdo a idéia. Para ele, o problema é procurar antes de mais nada a idéia e depois comparar a forma com ela: há um antes e um depois...” Segundo De Sanctis, ao contrário, “a forma não é uma idéia, mas uma coisa; portanto, o poeta tem diante de si coisas e não idéias”.⁷

Esses pensamentos de De Sanctis datam de 1858, mas já há tempos sua convicção fundamentava-se em tais pressupostos, pelo menos desde que ele havia começado a ensinar na escola napolitana, pouco antes de se postar com todos os seus alunos nas barricadas de 1848 e de ser feito prisioneiro. Este fato transparece claramente no seu livro de memórias, *La giovinezza*. “Eu dizia: ‘O estilo é

7. F. De Sanctis, *Opere complete*, Cortese, Nápoles, 1940, pp. 239-244.

a coisa', e entendia por coisa aquilo que, mais tarde, foi chamado de *argumento* ou *conteúdo*. Se o estilo é a expressão, esta extrai a sua substância e o seu caráter da coisa que se deseja exprimir: nela está a sua razão de ser... Mas a *coisa* não devia ser considerada de uma maneira *isolada*. A *coisa* vive no espaço e no tempo, que formam a sua atmosfera, haurindo modo e cor deste ou daquele século, desta ou daquela sociedade. Esses elementos tinham enorme importância na determinação do estilo. Expressar a coisa em sua verdade, isso era o *estilo*.”⁸

De Sanctis enriquecerá esse núcleo de pensamento estético, que vê no conteúdo uma realidade viva e determinante, com uma série de formulações ulteriores, segundo as quais a arte não pode ser nada mais que uma representação objetiva da realidade, uma expressão não deformada dela. A partir desta posição nascerá também a sua conformidade com o naturalismo zoliano. Tal concepção da arte porém já se difundira, conquistando definitivamente artistas e escritores. Em dezembro de 1861, quando um grupo de jovens lhe pedira que abrisse uma “escola realista”, Courbet não se expressara em termos muito diferentes. De fato, ele também entendia que “o belo, como a verdade, está ligado ao tempo em que se vive e ao indivíduo que é capaz de percebê-lo”, e que a arte consiste tão somente “em saber encontrar a expressão mais completa da coisa existente”.⁹

Mas, reportando-nos mais uma vez aos anos que prepararam 1848, faz-se evidente, portanto, o motivo pelo qual o subjetivismo romântico era julgado de uma forma bastante severa, ou rejeitado com drástica condenação. Somente um romantismo baseado no curso veemente da história e nos sentimentos que nela surgiam podia obter uma adesão plena. Ou seja, somente um romantismo de fundo realista, como o de Petöfi, que, em 1847, dois anos antes de sua morte no último assalto da cavalaria húngara em Segesvar, dirigindo-se aos poetas do século XIX, escrevia: “Ninguém faça vibrar fatuamente as cordas da lira / Para grande obra se volte / quem agora toca estas cordas / Se só sabes cantar / a tua alegria ou a tua preocupação / não és útil ao mundo / Deixa então de lado aquele sagrado instrumento.” Ou como o de Heine na *Canção dos tecelões da Silésia*; ou ainda como o de Victor Hugo, o poeta que desde 1835, no prefácio ao *Anjo*, tinha escrito: “No século em que vivemos, o horizonte da arte se ampliou grandemente. Tempos atrás o poeta dizia: o público; hoje o poeta diz: o povo.”

8. F. De Sanctis, *La giovinezza*, in *op. cit.*, p. 105.

9. G. Coubert, *Il realismo*, Colip. Milão, 1954, pp. 35-36.

Rejeição da arte pela arte

A doutrina da arte pela arte encontrara na França as condições mais favoráveis durante o período da Restauração, mas já a revolução de 1830 dera um sério golpe nessa teoria. As “três gloriosas jornadas” de julho haviam exaltado artistas e poetas. Daumier descobrira-se desenhista e Delacroix pintara *A liberdade sobre as barricadas*. O governo de Luís Felipe, todavia, logo revelaria a sua verdadeira essência. Com Luís Felipe, segundo escreveu Stendhal no *Lucien Leuwen*, coube ao governo o “Banco, esta nova nobreza obtida esmagando a cabeça da revolução de julho”. No *National* de 18 de março de 1838, Alexandre Decamps descrevia muito bem os gostos estéticos da nova burguesia financeira que dominava a França: “As obras de arte de uma originalidade por demais independente, de uma execução por demais ousada, ofendem os olhos da nossa sociedade burguesa, cujo espírito acanhado não pode abraçar nem as amplas concepções do gênio, nem os generosos impulsos de amor da humanidade. A opinião marcha rente ao chão; tudo o que é por demais amplo, tudo o que se eleva acima dela lhe escapa.” O conformismo, de fato, ampliara-se rapidamente, as telas em celebração a Luís Felipe multiplicavam-se junto com os quadros religiosos. No ano de 1833, Thiers, em nome do governo, afirmara: “No que diz respeito aos quadros de igreja, o governo não mais os encomenda: perdeu-se o gosto por eles entre os artistas, e quase todos estes os rejeitam.”¹⁰ Alguns anos mais tarde, entretanto, as coisas haviam mudado. O clero readquirira sua influência e, assim, as encomendas oficiais para os quadros de tema religioso haviam recomeçado. No Salão de 1837, o número de quadros religiosos superava o de batalhas!

No entanto, as forças políticas e culturais mais abertas reagiam com eficácia, preparando o clima de 1848. A consciência da estreita relação existente entre a arte e o povo, entre a arte e a sociedade, revelava-se bastante viva. Seria suficiente dar uma folheada no órgão dos republicanos democráticos, *La Réforme*, ou o jornal dos republicanos burgueses, *Le National*, para encontrar em cada número os artigos que reafirmam sempre com a maior insistência, esse ponto essencial.

Nos escritos de Courbet essa consciência manifesta-se da maneira mais nítida. “Sem a revolução de fevereiro”, ele confessa a Castagnary em 8 de outubro de 1868, “talvez nunca se houvesse

10. Cf. L. Rosenthal, *Du Romantisme au Réalisme*, Laurens, Paris, 1914, p. 53.

visto a minha pintura.” Alguns anos mais tarde, voltando ao mesmo argumento, afirma: “Renegando o ideal falso e convencional, em 1848, ergui a bandeira do realismo, a única que coloca a arte a serviço do homem. Por esta razão, lutei logicamente contra todas as formas de governo autoritário e de direito divino, desejando que o homem governasse a si mesmo segundo a suas necessidades, em seu direto proveito e seguindo uma concepção própria.”¹¹

Os que tinham apoiado o romantismo e o clacissismo saíam derrotados pela força histórica destas convicções. O *homem*, além das exaltações místicas e das abstrações acadêmicas, “sem coturnos nos pés nem auréolas na cabeça”¹², tornava-se o centro da nova estética. Nascia o socialismo científico, o espírito da ciência difundia-se em cada disciplina, os progressos da técnica davam um cunho diferente à vida, a exigência de uma visão forte e verdadeira impunha-se em todos os campos. Assim, o realismo tinha origem nesta densa confluência de circunstâncias históricas e, para os realistas, justamente, o homem era o eixo em torno do qual se reuniam todas essas circunstâncias. Regra fundamental do realismo era, então, a ligação direta com todos os aspectos da vida, mesmo com os aspectos mais imediatos e cotidianos: nada de mitologia, nada de quadro de evocação histórica, nada da beleza convencional dos padrões clássicos. E a esta regra, a esta poética da realidade foram fiéis, cada um seguindo as suas próprias inclinações, as próprias idéias particulares, os artistas mais representativos da escola realista: Courbet, Daumier, Millet. “Pintando [os camponeses e os burgueses] no tamanho natural, e dando a eles o vigor e o caráter que até então haviam sido reservados aos deuses e aos heróis”, escreve Castagnary, “Courbet levou a cabo uma revolução artística.”¹³

A insistência sobre a França (e podemos dizer melhor: sobre Paris) deve-se à tipicidade da situação francesa. Paris é, de fato, no século XIX, a capital das artes e das novas idéias políticas. De fato, junto com os patriotas exilados, os refugiados, os poetas e os literatos revolucionários, ali chegavam de todas as partes os artistas democráticos que queriam renovar e criar uma arte nova. Porém, o processo revolucionário já atingia também aqueles países da Europa que não possuíam ainda uma verdadeira cultura nacio-

11. G. Courbet, *op. cit.*, pp. 71-72.

12. Marx e Engels, *Sur la littérature et l'art*, organizado por Fréville, Editions Sociales, Paris, 1936, p. 132. A expressão é de Marx.

13. G. Courbet, *Sa vie et ses oeuvres*, Pierre Cailler, Genève, 1948, p. 101.

nal, como a Hungria, a Romênia ou a Bulgária. Exatamente nesses anos desenvolve-se nesses países uma consciência renovadora, começam a florescer os estudos sobre a história da pátria e a arte se desvincula do bizantinismo para voltar-se à observação da realidade. De resto, mesmo para a Itália essa época marca o despertar da cultura nacional e da arte figurativa em particular. Qualquer que possa ser o juízo específico acerca da arte do nosso século XIX, não pode haver dúvidas sobre este fato. Os novos artistas, de Nápoles a Florença, de Milão a Turim, são justamente aqueles mais ligados aos acontecimentos e aos sentimentos do Risorgimento* “Eu era o caixeiro-viajante da revolução”, Fattori gostava de repetir. Mais tarde, lembrando os históricos fatos de 1859, numa memória autobiográfica ele escreverá: “Chegou o ano de 1859 e foi uma revolução de redenção pátria e de arte, e surgiram os *macchiaioli***.” Os ideais democráticos e patrióticos do Risorgimento penetram em toda a parte e acendem o espírito dos intelectuais, dos escritores, dos artistas, na Itália como em outras partes. Caem primeiro as fórmulas do neoclassicismo imperante, em favor de um romantismo de inspiração histórica, até que toma impulso uma arte fresca e vital. As escolas regionais são animadas por este impulso e, sobretudo, os *macchiaioli*. As famosas reuniões de 1850 no Caffè Michelangelo, de Florença, reuniões que culminaram com a posterior formação do grupo, acolhiam quase todos os pintores que tinham participado da campanha da Lombardia em 1848 e concorrido à defesa de Veneza, de Bolonha e de Roma em 1849. As discussões que aconteciam durante esses encontros muitas vezes assumiam, como costuma ocorrer entre artistas, um caráter técnico. A partir dessas discussões surgiu justamente a teoria de pintar a mancha. Entretanto, o fundo da questão não era técnico, ou somente técnico. A teoria da mancha nada mais era, como escreveu Fattori, que “uma nova busca de verismo, o qual vem presentemente se desenvolvendo, busca essa que proporciona a realidade da verdadeira impressão do verdadeiro”¹⁴. As palavras *verismo* e *realismo* apareciam com frequência nestas discussões. Os *macchiaioli* tendiam exatamente sobretudo a isto: a sinceridade de expressão, verdade, aderência às coisas.

* Movimento do século XIX que levou à unificação da Itália e à proclamação da independência nacional. (N.T.)

** Escola toscana que entrepunha ao academismo uma técnica impressionista que maximizava os efeitos da cor (*macchia*). (N.T.)

14. Cf. *Lettere dei macchiaioli*, Einaudi, Turim, 1953, p. 93, inclusive para a citações anteriores.

Por tais motivos o movimento artístico italiano mais avançado orientava-se na mesma direção em que se movia toda a arte européia democrática, ou seja, uma arte vivamente relacionada aos problemas, à vida, às preocupações da história em curso. Portanto, do ponto de vista das posições culturais, não se pode dizer que os artistas italianos também não estivessem numa linha correta e atual. Se os resultados estéticos nunca chegaram a ter a amplitude nem tampouco a intensidade daqueles alcançados por outros artistas franceses, isso talvez deva ser imputado aos próprios limites do nosso Risorgimento, que nunca teve nem a profundidade nem o caráter conseqüente do processo histórico francês.

Epílogo trágico

De qualquer maneira, é essa “unidade” histórica, política e cultural das forças burguesas-populares por volta de 1848 que nos interessa sobretudo destacar neste momento, pois é exatamente a partir da “crise” dessa unidade, e, portanto, da “ruptura” desta unidade, que nasce, como dissemos, a arte de vanguarda e grande parte do pensamento contemporâneo. É óbvio observar que, dentro do próprio movimento geral, que tem como eixo os acontecimentos de 1848, já existiam contradições e divergências, que mais tarde se tornarão mais fortes e serão causa da crise; mas, até esta época o movimento histórico das forças burguesas-populares, salvo em circunstâncias específicas, conserva um caráter que pode sem dúvida ser definido como unitário. O ano de 1848, justamente, é o ápice desta unidade. Portanto, é a partir da análise dos fatores que determinaram a crise que se pode reconhecer o significado que os elementos surgidos da própria crise aos poucos vão adquirindo: eles se definirão pela própria maneira como intervirão na crise. Pode-se, entretanto, dizer desde já que esta crise decerto não eclodiu por causas metafísicas, ou seja, não se gerou em função do gradativo desaparecimento ou do apagar-se de um espírito de transcendência, como alguns críticos mostram acreditar. As razões estão e permanecem na história.

Em linhas gerais, pode-se fazer coincidir o início da crise com a conclusão das revoluções européias por volta da metade do século XIX. Trata-se, porém, apenas de um início. Mais evidentes serão os sinais após 1871, depois dos trágicos acontecimentos da Comuna de Paris. Esta página de história tem uma importância decisiva pois representa uma das últimas vezes em que um amplo setor de escritores, poetas e artistas, participou de uma ação política

de excepcional alcance¹⁵ e também porque, exatamente a partir da derrota da Comuna, as contradições, já existentes no corpo da sociedade surgida das revoluções burguesas, adquiriram em toda a Europa uma violência extrema, acelerando o desenvolvimento da crise em andamento.

O trauma desta derrota influirá de uma forma bastante dura sobre muitos intelectuais. Claro, nem todos os intelectuais da época estiveram com a Comuna. A unidade que se estabelecera por volta de 1848 já havia sofrido choques profundos; apesar disso, o da Comuna foi um extremo e glorioso episódio daquela unidade. Depois desse episódio, podia-se considerar encerrado o período em que pensadores, literatos e artistas diretamente empenhados. Agiram no seio da vida social e política, não pensando, em geral, deverem apartar-se da mesma. A crise, que se revelara depois de 1848, precipita-se agora, depois dos tristes episódios de 1871. O dissídio entre os intelectuais e a sua classe torna-se agudo, as rachaduras subterrâneas afloram — o fenômeno generaliza-se, a ruptura da unidade revolucionária do século XIX já é um fato consumado. Durante longos anos, até a nossa época, as suas conseqüências dominarão os problemas da cultura e da arte.

15. Quando, em 5 de abril, Courbet lançou um apelo convocando os artistas da capital sitiada pelas tropas prussianas, o grande anfiteatro da Faculdade de Medicina encheu-se de pintores e escultores. Entre os nomes dos membros que foram eleitos para o comitê da Federação dos Artistas apareciam aqueles dos maiores mestres franceses: Corot, Courbet, Daumier, Manet. A adesão dos artistas à Comuna foi tão pronta, espontânea e ardorosa que, apenas com as suas forças, eles constituíram uma companhia completa de combatentes. Por outro lado, verificou-se uma pronta adesão também de cientistas, músicos, atores e estudantes. Quanto aos escritores e aos poetas, basta lembrar Paul Verlaine, que exerceu a função de chefe da Central de Imprensa da Comuna e que, mais tarde, refugiado em Londres, continuará ligado ao ambiente dos proscritos comuneiros, escrevendo para o jornal de Eugène Vermersch, o poeta amigo de Courbet, um grupo de quartetos agressivos e incendiários contra os homens de Versalhes. Rimbaud também participou da Comuna. Alguns dos seus escritos sobre o assunto foram perdidos, restando porém duas poesias: *Les mains de Jeanne-Marie*, dedicada a uma garota proletária, e *Paris se repeuple*, sobre a volta da “corte” de Thiers a Paris. A essas duas poesias deve-se acrescentar a *Lettre du Baron de Petdechèvre*, descoberta somente em 1848, um agudo escrito polêmico sobre os maus costumes de Versalhes. A Comuna acabou com os massacres perpetrados pelas tropas de Thiers: trinta mil parisienses fuzilados.