

O NASCIMENTO DA PINTURA MODERNA

Marta Dantas *

Resumo:

A História da Arte não é a história das aplicações progressivas de princípios estéticos, pelo contrário, é o relato da quebra de valores estéticos e sócio-culturais. O nascimento da Arte moderna representa uma ruptura radical de valores estéticos que tiveram origem no Renascimento, o que nos permite considerar os acontecimentos ligados ao mundo das artes, na segunda metade do século XIX, como uma "revolução estética". Revolução esta que pôs fim ao imaginário coletivo, aos modelos de beleza, a concepção de mundo hierarquizado e fez emergir uma percepção essencialmente individual.

Palavras-Chave:

História, história da arte, história da cultura, estética.

"Tanto quanto no passado, a arte hoje não se revela como aplicação progressiva de um princípio."

Pierre Francastel

A importância de estudarmos as origens da pintura moderna está, entre outras coisas, no fato de a História da Arte não ser a história de aplicações progressivas de princípios estéticos mas, pelo contrário, em vários momentos ela é o relato da quebra de valores estéticos e sócio-culturais.

O nascimento da pintura moderna é um marco importante na história da cultura ocidental, porque ele representa uma ruptura radical de uma estética e de valores que tiveram origem no Renascimento. Essa "revolução estética" ocorreu na segunda metade do século XIX.

Antes, porém, falaremos de uma primeira ruptura na História da Arte anterior a que deu origem a pintura moderna, aquela que separa a arte medieval da arte renascentista. Essa primeira cisão começa quando a pintura se torna independente

* Mestre em História pela UNESP - Assis/SP e Professora de História da Arte, do Departamento de Ciências Humanas e Sociais da UNIARA.

da arquitetura, quando ela passa a ter o seu próprio suporte (a tela). Soma-se ao aparecimento do suporte a descoberta da tinta a óleo pelos flamengos. A arte deixa de servir exclusivamente à Igreja e o artista, que na Idade Média não passava, muitas vezes, de um artesão desconhecido, sai do anonimato e passa a ser figura requisitada nas cortes dos monarcas. Surge um novo personagem no cenário histórico – o mecenas: burguês, monarca ou príncipe que financiava e protegia os artistas. O aprendizado ocorre através da relação entre mestre e discípulo: assistimos ao fim das corporações de ofício medievais.

Com o advento do Renascimento, a arte passou a sofrer influências do espírito científico da época: ciência e arte passam a caminhar juntas. A invenção da perspectiva matemática pelo arquiteto florentino Filippo Brunelleschi e o seu aperfeiçoamento pelo arquiteto Leon Batista Alberti – a perspectiva linear – permitiu ao espaço, que antes era representado pela justaposição de imagens, ser representado de forma racional, criando a ilusão de profundidade e dando aos objetos e à natureza retratada uma aparência natural. Os jogos de luz e sombra (“sfumato”) permitiram criar a ilusão de volume (privilegio até então da escultura e dos relevos). O estudo da anatomia contribuiu para o desenho idealizado do corpo humano. A representação deste era relacionada a certas leis, consideradas absolutas, do universo – a doutrina do macrocosmo-microcosmo – que afirmava que um microcosmo sempre representa a ordem do macrocosmo; logo, acreditava-se que a proporção do corpo humano refletia a ordem do universo. Essa idéia registrada no “Tratado de Desenho” de Leonardo Da Vinci persistiu durante 250 anos nos Tratados de Belas Artes e Arquitetura.

O antropocentrismo levou o homem do século XV até meados do século XIX a uma revalorização da estética greco-romana e da teoria aristotélica da arte. Esta última afirmava ser a função da arte não somente reproduzir a natureza mas apreender sua verdade ideal. Apesar do surgimento de movimentos que reagiram ao espírito racionalista e científico do Renascimento – o Maneirismo e o Barroco – a fé na razão e na ciência, a crença de que o verdadeiro é o natural e o natural é o racional, predominou.

Em meados do século XVIII e até a primeira metade do XIX, a idéia de beleza continuava diretamente ligada à idéia de simetria (proporção): a aplicação rígida desta levou ao academicismo da forma e, por isso, a atividade do pintor passou a ser guiada por manuais (particularmente o de autoria de Johann Winckelmann) e regras estilísticas, estudadas nas academias e que tinham como base a arte clássica e renascentista. Portanto, era considerado bom pintor não aquele que criava formas mas sim o que dominava com maestria as técnicas do desenho, as receitas descritas nos manuais. A técnica, mais uma vez, se sobrepunha à criatividade e à imaginação do homem e, conseqüentemente, o desenho era valorizado em detrimento da cor. Os temas considerados “dignos” pela pintura eram muito pouco variados: temas religiosos, mitológicos, históricos ou retratos, pois não podemos esquecer que desde o Renascimento a burguesia deixava-se retratar para guardar para a posteridade sua

imagem.

As escavações e os estudos arqueológicos feitos em Pompéia e Herculano – duas cidades romanas destruídas pela erupção do Vesúvio – entre os anos de 1738 e 1780, trouxeram à tona ornamentos, decorações e aspectos da vida cotidiana, permitindo aos pintores transporem para as suas telas detalhes do mundo clássico e uma melhor definição acerca do conceito de “clássico”. A Itália se tornava, novamente, o centro artístico por excelência; lá ocorria o maior concurso de pintura – o “Prix de Rome” – ambição máxima dos pintores da época.

Esse movimento, que nasceu como reação ao “mau gosto” da estética barroca e como herdeira dos valores estéticos renascentistas e clássicos, foi denominado Neoclassicismo ou Academicismo. O seu caráter decorativo, a ausência de sentimentos e de fantasias, decorre tanto dos rígidos códigos de normas e fórmulas plásticas, nas quais essa pintura se baseava, quanto de sua preocupação com a satisfação intelectual e lógica.

Mas esses valores estéticos tão rígidos herdados do Classicismo e do Renascimento, que não permitiam ao artista expor a sua individualidade, tenderam a desaparecer, visto que a modernidade não comportava mais essa concepção de mundo tão fechada, imutável, estática, organizada, rígida e idealizada; concepção esta que, segundo Pierre Francastel, revela mais os poderes da tradição medieval do que forças inovadoras. Essa nova ruptura deu origem ao que chamamos de pintura moderna. O homem não reflete mais o macrocosmo; o mundo não é mais estável nem imóvel e muito menos finito. Uma nova arte começa a ser elaborada em função de uma concepção dinâmica do mundo e das coisas.

Segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1993), a natureza, a partir da segunda metade do século XIX, “não é mais a ordem revelada e imutável da criação ... 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”. A arte afirma assim a sua autonomia e o artista não se abstrai da realidade histórica; agora ele se declara querer ser de seu próprio tempo.

Mas, e se tivéssemos que precisar uma data ou um acontecimento que marcasse o início da pintura moderna e, portanto, o momento de ruptura entre a tradição e o que estaria por vir? Sem dúvida, esta não é uma pergunta fácil de responder, pois os historiadores da arte não são unânimes, não há um consenso e, muitas vezes, suas opiniões são divergentes. O interessante, porém, é confrontar a opinião dos especialistas.

Para o historiador da arte E. Gombrich, o terreno da tradição européia no campo da arte vai cedendo pouco a pouco. O advento da Revolução Francesa em 1789 fez eclodir espíritos libertários e rebeldes que não se satisfaziam em pintar cenas de um mundo e de um imaginário distante, no tempo e no espaço. Aqueles temas tradicionais pareciam ser agora sem sentido para muitos artistas. O centro de difusão e discussão artística se desloca, então, de Roma para a França.

Os ventos da revolução burguesa fizeram com que alguns artistas sentissem estar vivendo em tempos heróicos; os pintores ligados ao movimento revolucionário passaram a registrar os grandes acontecimentos do seu tempo, pois acreditavam ser estes tão dignos quanto os episódios da história grega ou romana. Jacques Louis David (1748-1825) foi o maior representante dessa pintura neoclássica histórica e sua obra *A morte de Marat*, que data de 1793, ilustra de forma exemplar a transformação do mártir revolucionário em herói do povo. Como exímio pintor neoclássico, a obra de David é impregnada de conhecimentos acadêmicos; os músculos do corpo de Marat, por exemplo, são modelados com a precisão da escultura grega e romana, a aparência é de uma beleza nobre, contudo, o ideal clássico não é para ele inspiração poética, é modelo ético. Há total ausência de emoção, pois David não comenta o fato, apresenta-o. Todavia, a pintura neoclássica não era a expressão da individualidade do artista. Esta, segundo E. Gombrich (1988), só se fazia incidentalmente “tal como nos expressamos em tudo o que fazemos – seja ao ascender um cachimbo ou ao correr para apanhar um ônibus”.

Simultaneamente ao neoclassicismo, o espírito romântico já se pronunciava, alto e em bom tom. Eugène Delacroix (1798-1863), expoente máximo da pintura romântica, pregava o predomínio da cor sobre o desenho e julgava ser a imaginação mais importante do que o saber. Em sua obra, os contornos nítidos desaparecem e dão lugar a cores exuberantes que ele havia descoberto em uma viagem ao Norte da África em 1832. O terreno da tradição cedia mais um pouco, o que permite a Gombrich considerar o Romantismo como a primeira etapa de uma grande revolução estética que marcaria o século XIX.

Se o primeiro passo dessa revolução estética dizia respeito à cor, o segundo estaria relacionado ao tema e teria em Gustave Courbet (1819-1877) o precursor de uma pintura que não pretendia ser agradável mas que desvelasse a verdade, dando início ao movimento Realista. Camponeses, homens comuns, situações cotidianas e tudo que parecia ofender os olhos da burguesia agora passavam a ser temas privilegiados desta pintura. Assim, a poética do movimento realista está relacionada às ideologias operárias que passaram a ocupar espaço importante no cenário histórico e político europeu. O próprio Courbet participou das barricadas de 1848 que pôs fim ao governo de Luís Filipe e instaurou a Segunda República na França, era o início da “primavera dos povos”. Sua participação no movimento contribuiu, de maneira inegável, para que ele repensasse acerca da participação da arte na realidade.

Contudo, se o realismo inovou no que diz respeito à temática, o mesmo não ocorreu quanto à forma de representar a realidade. Os pintores realistas ainda estavam “presos” aos ensinamentos da pintura acadêmica e, portanto, do ponto de vista estético, eram conservadores. Mais um passo foi necessário para, na opinião de Gombrich, a permanente revolução estética do século XIX se consubstanciasse.

A terceira e última etapa dessa revolução teria se iniciado com Eduard Manet (1832-83) quando, em 1863, teve suas obras recusadas na exposição oficial – o

Salão dos Artistas Franceses. As conseqüentes agitações levaram as autoridades a expor as obras negadas no “Salão dos Recusados”. Nesse momento, ficou mais do que clara a divisão entre pintores tradicionais, que não questionavam o gosto oficial, e aqueles que buscavam uma linguagem original. Manet e seus seguidores, os impressionistas, provocaram uma modificação radical no que diz respeito a reprodução das cores. Descobriram que, ao contrário do que pensavam os pintores acadêmicos, ao ar livre, natureza e objetos não possuem uma cor própria mas uma mistura de matizes que se misturam em nossa mente. Os impressionistas alimentavam um total desinteresse pelo objeto representado, fixavam sua atenção nos estudos sobre as sombras coloridas e a relação entre as cores complementares. Tinham objetivos muito claros: apreender, através da percepção imediata, o efêmero. Seus esforços consistiram numa tentativa deliberada de fundar a pintura sobre as leis científicas da visão – a óptica.

Enfim, a pintura tradicional teria despencado no abismo. Não havia mais uma tendência a ser seguida mas a procura de soluções estéticas individuais. Enquanto os impressionistas queriam apreender a efemeridade das coisas e a fluidez das formas, Cézanne se preocupava em representar a solidez das mesmas nos objetos; Paul Gauguin retomava a idéia roussoniana do bom selvagem e partiu para o Taiti em busca de uma estética que conciliasse homem e natureza, de um retorno àquilo que é primordial, reação pessoal às imposições do mundo industrial.

Gaëtan Picon, como o próprio nome de seu livro indica, *1863. Naissance de la peinture moderne*, especifica uma data para o momento de ruptura, pois esta não ocorreria por etapas, como pensava Gombrich. Para ele, se é que é possível especificar um momento de ruptura, este momento seria o ano de 1863, com o Salão dos Recusados. E se ainda tivesse que especificar um artista responsável por ela, este seria Eduard Manet com seu quadro intitulado *Le déjeuner sur l'herbe*. Para Picon, este quadro marca o fim do imaginário coletivo, fim dos modelos de beleza, de ideais morais, fim do mundo como hierarquia. Fim, portanto, de alguns paradigmas e, conseqüentemente, surgimento do homem fragmentado, que não consegue restituir a totalidade de suas experiências, do mundo e da cultura e nascimento de uma percepção essencialmente individual. Esta percepção individual é que guiará os rumos de uma nova pintura, de uma nova arte.

A opinião de Jorge Coli no artigo *Manet: o enigma do olhar*, vem confirmar a importância deste pintor para a modernidade. Ao se referir ao texto do poeta e crítico Charles Baudelaire, *O pintor da vida moderna*, ele contraria a opinião deste que toma o pintor e gravador Constantin Guys como aquele que funda a modernidade na pintura. No decorrer do texto, Coli destaca as características que tornam Manet o verdadeiro pintor da vida moderna: o seu poder de síntese, capaz de associar imagens de origem diversas mas que são completamente renovadas; a presença da cor negra, já constatada por Baudelaire como a cor da modernidade, que se apresenta não mais na função de figurar a sombra mas sim como elemento constitutivo comum a todas

as cores; o processo rigoroso de composição onde volumes e modelados são radicalmente simplificados; sua resistência às tentações impressionistas em privilegiar a relação da natureza com a atmosfera, pois para ele é o ser humano que o interessa e a atualidade da sua temática, o mundo da moda, da elegância mas também da prostituição. O olhar de Manet é desprovido de memória, de história, traduz a impossibilidade de compreensão de um mundo que se tornou um enigma.

Na verdade, se o nascimento da pintura moderna começou com o romantismo histórico de Delacroix ou com Manet importa menos do que o fato de que a pintura moderna é o sintoma de um novo mundo onde o homem não se percebe mais enquanto sujeito histórico mas sim como mais um, entre tantos, fragmento que compõe o quadro da modernidade.

Abstract:

The History of Art don't is a history by progress applications of esthetic principles, on the contrary, is the break report of esthetics values and social-cultural. The birth of modern Art represent a radical rupture of esthetics values that had been origin in Renaissance, what permit us to considers the happens connected by the worlds of arts, in the second half of XIX century as a "esthetic revolution". Revolution this is that put an end to the imaginary collective, to models of beauty, to a conception of hierarchied world and did to arise a perception essentially individual.

Keywords:

History, history of art, history of culture, esthetic.

Referências bibliográficas:

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: _____ **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

COLI, J. Manet. O enigma do olhar. In: AGUIAR, F. et al. **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1973.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

PICON, G. 1863. **Le naissance de la peinture moderne**. Paris: Gallimard, 1996.