

Os Salões de Arte e o Surgimento da Cultura de Massa nos Séculos XVIII e XIX

Pedro de Andrade Alvim, Departamento de Artes Visuais, Universidade de Brasília

Leonardo de Andrade Gonçalves Branco, VIS, IdA, UnB

Pedro Luis Barreto Vianna Rocha VIS, IdA, UnB

Resumo

O presente texto se propõe a fazer uma abordagem inicial da era dos Salões de Arte na França relacionando-a ao incremento da chamada “cultura de massa” a partir de dois eixos: (1) uma aproximação de Diderot enquanto figura maior de crítico e teórico das artes, preocupado com a recepção do público, e (2) um breve comentário sobre alguns artistas de importância menor atuando em contextos em que os canais de difusão da arte estavam em vias de desenvolvimento acelerado.

Palavras-Chave: Salões de Arte, Diderot, “Cultura de Massa”, Séculos XVIII e XIX.

Abstract

This article analyses the French Salons d'Art in XVIII and XIX centuries, in connection with the birth of the so-called “mass culture”, from two axes: (1) an approach of Diderot as major critic and art theorist, concerned with the public function and reception of the art works. (2) A brief commentary about some artists of minor importance but relevant roles in a moment of deep changes in the system of art diffusion.

Key words: Salons d'Art, Diderot, “Mass Culture”, XVIII and XIX Centuries.

1. Os Salões e a Definição das Tendências

Os Salões, grandes exposições que surgem ligadas ao desenvolvimento das academias de belas-artes, irão disseminar-se internacionalmente e expandir-se a partir do século XVIII, e de maneira impressionante durante o século XIX. Aumentam a quantidade de obras exibidas, a visitação das exposições, sua repercussão pública. Muitos artistas começam a recorrer a diversos tipos de artifício para tornar suas obras capazes de atrair a atenção dos espectadores, em meio à multidão de visitantes. Nesse âmbito, a arte é redirecionada para o chamado “grande público”, nem sempre familiarizado com a tradição e os critérios acadêmicos, mas que passa a influir na interrogação sobre os assuntos e estilos que devem ou não ser explorados e desenvolvidos.

Nos Salões de Arte, as correntes se tornam visíveis: a exposição de determinado ano poderá ser assim associada a uma temática particular, à reinterpretação de um passado específico da tradição, ao escândalo ligado à violação de algum procedimento estilístico consagrado... Estabelecem-se

diferentes modos de parceria entre as exposições e os textos escritos pelos jornalistas, que influem bastante na definição das carreiras e do sentido do momento histórico. As gravuras reproduzidas nos jornais, as múltiplas menções a determinada obra ou a determinado nome, ajudam a fixar a fisionomia deste ou daquele Salão, podendo produzir uma interferência _ seja ela mínima ou significativa _ nos rumos da “evolução” da arte, segundo perspectivas futuras.

Três tendências gerais atravessam os séculos XVIII e XIX, mapeando a organização e valoração da produção de arte: classicismo, romantismo e realismo. Se a oposição entre essas categorizações ajudou a definir a posição particular de cada artista no panorama da época, ela nem sempre se mostra nas obras, que são capazes de produzir diferentes modos de complementaridade e interação dessas três categorias. Neste ponto talvez seja possível propor uma interrogação sobre a não-especificidade da arte, no contexto das grandes exposições públicas e de sua recepção crítica, como desmontagem de diferentes princípios por obras que surgem originariamente ligadas ao debate entre eles, e que acabam por expandir seus limites. Ingres, Delacroix e Courbet, entre outros grandes artistas do século XIX, jogaram com o desmonte das expectativas, embora paradoxalmente também tenham sido associados com muita força, respectivamente, ao classicismo, romantismo e realismo.

Mas a grande maioria das obras expostas nos Salões durante mais de dois séculos procura mesmo é estabelecer um tipo particular de conciliação entre as três tendências em disputa, o equilíbrio suspeito de um “*juste milieu*” como foi dito pelo historiador da arte francês Léon Rosenthal (ROSENTHAL, 1989). Tal conciliação era buscada no tom apropriado de abordagem dos assuntos, na habilidade de representação “a partir do natural” e na qualidade técnica da fatura. Uma vez alcançado esse coeficiente mínimo que garantia a aceitação, tudo valia, ou quase, para se alcançar um efeito de novidade junto ao público.

O decoro e o tom elevado almejado pelas obras produzidas dentro da tradição clássica tornavam-se insuficientes como critérios básicos. Embora se continue a buscar a expressão do belo ideal, aliada ou não à reafirmação simbólica do poder político e da moral religiosa, os tempos impõem às artes visuais funções mais disseminadas socialmente, buscando uma aplicação

inédita dos dois antigos objetivos atribuídos por Horácio à poesia: instruir e deleitar. O projeto iluminista de uma arte que colabore com a educação das massas é redefinido segundo os parâmetros de uma sociedade cada vez mais transformada pelo progresso industrial.

2. Denis Diderot – de Watteau a Joseph Vernet

“É necessário às artes de imitação alguma coisa de selvagem, de bruto, de surpreendente e de enorme”, (DIDEROT, 1993, p. 194) assim começa Diderot uma crítica ao estilo artístico de Watteau. Evidentemente, o filósofo reconhecia o grande talento do artista, sua crítica se refere muito mais à escolha das cenas e a maneira de representá-las. Ao criticar Watteau, o autor dos *Ensaíos* se volta contra o rococó decadente e artificial. A busca pela grandeza do primitivo, denotada na passagem citada, se confunde com a busca pela grandeza clássica. É dessa fonte primordial de sensações, sentimentos, gestos, poses e histórias que o pintor deve se nutrir a fim de fazer qualquer pintura que tenha valor para os olhos iluministas.

De certa forma, em termos pictóricos, talvez possamos resumir o parágrafo anterior ao confronto entre duas categorias que Diderot utiliza para separar as pinturas frívolas das mais ambiciosas. O confronto entre composições “pitorescas” e “expressivas”. A composição pitoresca é aquela que apenas pretende agradar aos olhos, a expressiva pretende se dirigir à alma, num sentido pedagógico moralizante. Diderot acrescenta que a composição expressiva pode ser também pitoresca, trata-se de não sacrificar o seu conteúdo ao prazer do olho. A partir dessa distinção podemos entender algo a respeito do que seria a divisão dos gêneros para o enciclopedista.

Embora Diderot continue achando que existe uma diferença substancial entre pintura maior e menor, sua divisão entre os diferentes gêneros de pintura é bastante diferente do que a academia e os salões da época consideravam. Pintor de gênero é aquele que se dedica a pintar cenas de caráter trivial. Evidentemente que uma pintura de tal sorte tende mais para o pitoresco, muito embora isso não seja necessariamente assim. Não existe uma coincidência total entre pintura de gênero e composição pitoresca, o mesmo pode-se dizer a respeito da pintura de história e a composição expressiva. Para Diderot, pintores de gênero como Greuze ou mesmo Chardin não merecem o título de

pintores menores, pois suas telas podem rivalizar com a dos pintores de história em conteúdo poético, grandeza de temas e de imaginação.

Vernet é outro exemplo, para Diderot, das injustiças cometidas pelas classificações acadêmicas. Certamente vamos encontrar nesse pintor um equilíbrio entre o pitoresco, o clássico e a dupla função de instrução e entretenimento da arte que se desenvolve no século XVIII. Ao ver as cenas de naufrágios pintadas por Vernet, logo somos tentados a evocar a discussão de Lessing em torno da abertura da boca do Laocoonte. Se a boca estivesse um pouco mais aberta, a estátua estaria fazendo caretas, um pouco mais fechada e não sentiríamos dor do personagem ao ser devorado por uma serpente. A busca desse equilíbrio como representação moral da superação do sofrimento do homem é largamente aceita por Diderot, que faz dessa procura um dos preceitos da sua estética.

Vernet com suas cenas de tempestades faz uma mistura entre os gêneros. Vemos uma simbiose entre as duas classes de composições definidas por Diderot. Por um lado o pitoresco, uma espécie de atenção ao detalhe, ao pequeno, aos contrastes artificiais de luz, cores e formas que seduzem os olhos; por outro a expressão, a recusa de assuntos banais ou excessivamente domésticos _privilegiando aqueles com maior apelo emotivo_ e o refreamento do elemento excessivamente passional pela ordem clássica. Temos nesse pintor uma mistura entre as características próprias da pintura de gênero e da pintura histórica. O caráter pitoresco das marinhas (os detalhes nos rochedos, a espuma das vagas, os cordames e mastros dos navios) dividem espaço com um senso de grandeza clássica herdada de Claude. A fúria das ondas e a tragédia dos naufrágios é representada com um pouco daquela retenção e dignidade laocoontiana da qual nos fala Lessing. Percebe-se nesse amálgama de classicismo e catástrofe, a função de entreter e instruir, característica exigida por Diderot para a grande pintura. Daí o fato do filósofo ter Vernet como um pintor maior e não como um pintor de gênero.

3- Os Ensaios sobre a Pintura *de Diderot*

A crítica da arte deve observar, sempre, a função educadora, consequência natural de sua posição intermediária entre o público e a arte. Os

textos de Diderot vêm fazer a ligação entre essa demanda da função de crítico e a proposta iluminista de disseminação do conhecimento. Denuncia a arte, utilizada como propaganda do poder, e a esmiúça, esclarece e simplifica para que se torne acessível. Questiona parte importante dos princípios fundamentais da arte, acatados desde o Renascimento, considerando-os não apenas inúteis ao artista, mas, acima de tudo prejudiciais.

Freqüenta os artistas e freqüenta os Salões. No de 1757 o faz em companhia de Melchior Grimm, redator da *Correspondence Littéraire* e, a partir de 1759 já redige os textos para essa publicação. Prossegue com seu tom crítico acirrado em 61, 63 e 65, ano em que reage a seus opositores propondo um ensaio sobre a pintura. O objetivo seria evidenciar a coerência de sua postura, demonstrar que se apoiava sobre uma linha de pensamento, justificando tantos seus ataques quanto suas críticas favoráveis. Apesar de a aclamação só ocorrer após a edição de Buisson em 1795, onze anos, portanto, após a morte de Diderot, o autor se credenciou satisfatoriamente para comentar os Salões por mais de quinze anos – 67, 69, 71, 75 e 81.

Nos cinco capítulos publicados nos números dessa revista, de outubro, novembro e dezembro de 1766, comenta sobre o desenho, a cor, a maneira, o claro-escuro, a expressão e a composição. Em sua argumentação coerente, para cada aspecto das artes plásticas oferece a oposição entre o vício do academicismo e a verdade da natureza.

Diderot não foi o primeiro crítico, mas pode ser tomado por tal devido a essa característica moderna de seus escritos. Além desse aspecto, há também o do seu estilo, tão contundente, que transformou a crítica de arte num gênero literário. A atuação de Diderot definiu os parâmetros de uma nova função que se tornou imprescindível no contexto da arte.

Diante desse contexto seus *Ensaio sobre a pintura* vêm questionar os fundamentos das artes plásticas, argumentando contra os principais métodos de ensino nas academias. É a partir desses métodos que os artistas mantêm a velha repetida fórmula, facilmente identificável nos quadros por Diderot e que segundo ele “desagradam sumamente um homem de bom gosto e que

somente podem causar admiração àqueles que desconhecem a verdade” (DIDEROT, 1993, p.36).

O autor dos *Ensaio*s não acusa apenas, ele apresenta alternativas. Contra a mediocridade do maneirismo acadêmico há a alternativa da aprendizagem fundamentada na natureza. Discorre sobre o uso da anatomia, das proporções e as poses dos modelos demonstrando que não são um mal em si. Acredita que, se fundamentadas na observação da natureza, resgatarão a originalidade nas artes, mas se permanecerem entre as paredes das Academias perpetuarão a mediocridade.

No eixo de sua argumentação está a idéia de que a beleza ocorre com mais probabilidade na representação direta da natureza do que por via das fórmulas tradicionais. Na concepção da verdade está a capacidade do artista de ser original, e aconselha os jovens alunos a caminho do Louvre: “será preciso fazê-lo [abandonar essa “oficina de maneira”] se desejardes ser alguém” (DIDEROT, 1993, p.37).

As relações de causa e efeito não podem ser percebidas, em sua plenitude, pelo homem. Dada sua complexidade, se faz necessário personificar a natureza e convocá-la para demonstrar, numa espécie de diálogo, que todas as formas e organismos são frutos dessas relações. O que o artista pode fazer é exercitar, incansavelmente, sua observação nesse sentido e assim ser capaz de representar, convincentemente, o seu motivo. Isto sim deve ser perseguido, pois a consequência é o surgimento de um novo ideal de beleza, estruturado sobre a verdade. Essa concepção estética deverá prevalecer sobre a tradição da cópia, que “encaixa” as formas reais nos limites estreitos dos cânones. Nos *Ensaio*s, ao introduzir suas idéias, já demonstra o que está por trás de sua argumentação: “Toda forma, bela ou feia, tem sua causa, e, de todos os seres que existem, não há um que não seja como deve ser” (DIDEROT, 1993, p.31). É uma fórmula clara que leva o artista à observação e à curiosidade, e se torna mais clara ainda com a retificação de Goethe que substitui a expressão “que não seja como deve ser” por “que não seja como pode ser” (Idem, 1993, p.41). Afinal o observador deve perceber os fenômenos que causam as formas como eventos acidentais e não como uma fatalidade.

O uso que se faz das proporções depende da distância específica entre o pintor e seu motivo. Quanto mais se sacrificam as proporções convencionais em função da verdade observada, melhor acolhido será o trabalho do artista: “Jamais ouvi censurarem uma figura por ser mal desenhada, quando mostrava adequadamente em sua conformação exterior a idade e o hábito ou a facilidade em executar suas funções cotidianas” (DIDEROT, 1993, p.33).

E quanto ao efeito artificial causado na figura pela acentuação excessiva de tendões, ossos e músculos, este também é devido aos “excessos” da Academia. A conseqüência de tal virtuosismo anatômico é a vaidade que dele deriva, como atestou Leonardo da Vinci quando citou “aqueles que, para parecerem grandes desenhistas, fazem os nus lenhosos e sem graça, mais semelhantes a sacos de nozes do que a formas humanas, ou ainda a um feixe de rabanetes, e não a um nu musculoso” (LICHTENSTEIN, 2004, p.33).

Por fim há a necessidade da busca incansável da “verdadeira atitude” (não afetada), que definitivamente não pode ser encontrada nas poses acadêmicas dos modelos das escolas. O aluno irá se exercitar na observação que fará nas ruas. Nos gestos das pessoas será encontrada a emoção, haverá a expressão do corpo acusando esse ou aquele estado da alma. Quando se estiver habituado a essa relação a obra de arte estará naturalmente distante da maneira aprendida nas escolas, e se pode afirmar que se compreendeu o contraste que distingue de fato as figuras, a “conspiração geral dos movimentos”, o conjunto que estrutura o desenho e a disposição inteligente dos detalhes.

Segundo Diderot, assim, a arte que se fizer segundo os princípios da Natureza será mais verdadeira, melhor cumprindo a função de educar as massas.

4. Alguns pintores românticos menores e o aliciamento do público

Se os críticos e os artistas mais importantes trabalham com um grau superior de consciência questões de continuidade e de oposição entre o novo e o antigo, a maior parte dos artistas e dos críticos lida com os mesmos

problemas, mas de forma menos reflexiva e com um tipo de atuação mais coletivo.

A partir do período da Restauração, os chamados “*petits maîtres*” do romantismo granjeiam popularidade junto à multidão dos Salões de Arte. A difusão de clichês românticos, que ocorre sobretudo durante a década de 1830, irá ter influência decisiva nos primórdios de uma cultura visual de massa, como se lê em um célebre artigo de Clement Greenberg (GREENBERG, 1996, pp.73-83). Existia uma relação estreita dessa pintura com a literatura “popular” publicada em jornais e revistas, em que se distinguem os contos macabros, baladas medievais e histórias de amores impossíveis, motivos que logo irão contaminar as artes visuais. Essa aproximação dá impulso ao surgimento de uma produção de arte que opera igualmente em um “registro médio”, adaptando para os novos tempos a tradicional associação entre arte e literatura e multiplicando seu alcance.

É igualmente significativo o espaço dado nos Salões a gêneros não-narrativos _ retrato, paisagem, interiores... _ em que o ideal romântico encontra um terreno fértil de expressão. Amplia-se a participação dos pintores que se restringem a gêneros tão específicos como as batalhas navais ou a pintura de flores, típicos do século anterior. A multidão de visitantes é convocada a educar seu olhar admirando a maestria técnica desses especialistas.

A proliferação dos gêneros e subgêneros implica no reconhecimento de convenções específicas. Alguns assuntos “pedem” por estilos de abordagem adequados, e apontar as possíveis faltas nessa adequação era uma função da crítica já posta em prática por Diderot. Posteriormente, Alfred de Musset chega a propor o “bom senso” como referência para o juízo crítico, identificando-o com as preferências da maioria (LEMAIRE, 1986, p.132). Em caminho oposto situa-se a defesa feita por setores da crítica das obras de grandes pintores como Delacroix e Courbet, vilipendiadas por se afastarem dos critérios de normalidade. Defesa que abre caminho, à medida que o século XIX avança, para a autonomia de julgamento de um Baudelaire. Mas, geralmente, o papel da crítica é de colaborar com a difusão das obras expostas nos Salões. Algumas vezes se observa a constituição de uma verdadeira parceria em que o texto parafraseia a pintura, buscando prolongar o mergulho do espectador no assunto.

À medida que o século avança, observa-se uma prática constante de pequenas transgressões dos gêneros, de que depende o sabor de novidade, a partir de determinado momento. Novidade muitas vezes obtida a partir da mistura de gêneros temáticos e de experiências maneiristas de todo tipo com a associação entre assuntos e estilos.

Ao interrogar-se sobre os fatores que impulsionaram a arte naturalista clássica, Gombrich sugere que a aproximação com a poesia teria tido um papel fundamental, ao apresentar aos pintores e escultores possibilidades “visionárias” inéditas. Num segundo momento, a aliança com o teatro teria dado aos artistas condições de testar diretamente sobre o público novas técnicas e dispositivos ilusionistas que davam forma às suas visões (GOMBRICH, 1986, pp. 114-115). Na época das grandes metrópoles e da constituição de uma ordem social burguesa, muitos artistas exploraram a contigüidade entre a arte e os novos tipos de espetáculo público. Mencionaremos quatro exemplos de pintores que atuaram nesse processo de transformação dos campos do imaginário e da difusão da arte.

Jacques Philippe de Louthembourg (emprego aqui a forma francesa de seu nome) foi um pintor alemão que desenvolveu sua carreira na França e na Inglaterra, vivendo entre 1740 e 1812. A Enciclopédia Britânica o descreve como pintor romântico, ilustrador, gravador e cenógrafo. Louthembourg praticou a paisagem “sublime”, atraído por temas como erupções de vulcão e avalanches. Suas participações no Salão de Paris mereceram elogios de Diderot. Em Londres trabalhou para o famoso ator e empresário David Garrick, criando para suas peças ambientações românticas, “especialmente planejadas para banhar todo o palco em uma atmosfera de ilusão pitoresca”. Em 1781 combinou o trabalho de pintor e cenógrafo na invenção do Eidophusikon, um tipo de panorama associando efeitos de iluminação, movimento e música.

O pintor e gravador francês Louis-Léopold Boilly (1761-1845) realizou, como Louthembourg, experimentos com o objetivo de aumentar a ilusão de realidade propiciada pela pintura, combinando-a com recursos de iluminação e transparência. Começou a expor nos Salões durante os anos da Revolução Francesa, produzindo detalhadas representações do cotidiano de teor fortemente anedótico, e um registro das modas e da fisionomia da multidão. A

pintura de Boilly visava funcionar como espetáculo e diversão para o mesmo público heteróclito que lhe fornecia seus motivos de base.

Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) imortalizou-se como um dos mais reconhecidos inventores do processo fotográfico. Seria muito interessante investigar a ligação entre suas descobertas técnicas e científicas e seu trabalho como pintor e construtor de panoramas. Como Louthembourg, dedicou-se especialmente à pintura de paisagem, representando vulcões e paisagens românticas, que expôs nos Salões de Pintura. Também trabalhou como cenógrafo, atuando no teatro da Ópera de Paris. Antes de sua grande invenção, Daguerre desenvolveu um tipo sofisticado de panorama, o diorama, conjugando a rotação do auditório à iluminação das grandes telas transparentes que serviam de suporte à pintura. Objetos reais eram combinados ao panorama e atores integravam-se a ele, “aparecendo e desaparecendo de cena”. Daguerre alcançou grande sucesso com seus dioramas em Paris, e foi chamado para construí-los também em Londres.

François-Auguste Biard (1798-1882) partilhava com seu antecessor Boilly o objetivo de divertir as massas. Originário de Lyon, pólo da pintura “troubadour” que marcou os anos iniciais da Restauração, Biard transplantou a fatura cuidada e o sentimento piegas, típicos desse gênero, à pintura de tema exótico (em *Índios Brasileiros Adorando o Deus Sol*, p.ex.). Grande viajante, mas sempre tramando surpreender o público do Salão, Biard foi mestre na mistura e reciclagem de gêneros: adaptou “esquemas” herdados da *Jangada da Medusa* e das descrições da Campanha da Rússia a episódios imaginários ambientados em regiões polares que visitou em 1839 como membro de uma expedição científica. Interessado pela fotografia e pela realização de panoramas, Biard menciona seus infrutíferos ensaios nesses campos em seu livro ilustrado, *Dois Anos no Brasil* (Hachette, 1861), que disputou com as obras de Julio Verne o mercado de jovens leitores do Segundo Império.

Esses quatro artistas-empresários atuaram numa época em que inovações técnicas contribuíam para borrar os limites habituais das linguagens artísticas dando aos processos de concepção e execução certo grau de indeterminação e imprevisibilidade. Isso convivia com a reciclagem mercadológica de formas e temas do passado. O arrojo inventivo e empresarial

estava ligado a uma conformidade a fórmulas já testadas (ou à sua combinação), que dava um mínimo de segurança aos empreendimentos.

Referências:

ALVIM, Pedro de Andrade, *Le monde comme spectacle : l'œuvre du peintre François-Auguste Biard (1798-1882)*, Université Paris I, Panthéon-Sorbonne. 2001. Thèse de Doctorat/Art et archéologie, dir. DARRAGON, Éric.

DIDEROT, Denis, *Ensaio sobre a Pintura*. Tradução de Enid Abreu Dobranszky. Papirus, Campinas, 1993.

GOMBRICH, Ernst, *Arte e Ilusão*. Tradução de Raul de Sá Barbosa, Martins Fontes, SP, 1986 (1ª edição, 1959), pp. 114-115.

GREENBERG, Clement. "Vanguarda e Kitsch", in *Arte e cultura*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo, Ática, 1996 (1ª edição 1939), pp. 73-83.

LEMAIRE, Gérard-George, *Le Salon de Diderot à Appolinaire, Esquisses en Vue d'une Histoire du Salon*, Henri Veyrier, Paris, 1986.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.), *A pintura* (vol.6), editora 34, São Paulo, 2004.

ROSENTHAL, Léon, *Du Romantisme au Réalisme*, éditions Macula, 1989 (1ª edição 1914).

<http://www.britannica.com/eb/article-9049109/Philip-James-de-Loutherbourg>

<http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/collections/19c/daguerre.asp>

Pedro de Andrade Alvim - Professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas (1997). Doutor em História da Arte pela Universidade de Paris I (2001).

Leonardo de Andrade Gonçalves Branco – Aluno do curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade de Brasília. Bacharel em Ciências Biológicas, com ênfase em Biologia Molecular pela Universidade de Brasília (1987). Membro do Grupo de Pesquisa em Pintura da mesma universidade registrado no CNPq.

Pedro Luis Barreto Vianna Rocha - Graduando do departamento de artes visuais da UnB desde 2003. Participa, desde 2006, do grupo de pesquisa em pintura da mesma universidade registrado no CNPq.