

[MARIA DE FATIMA DA SILVA COSTA GARCIA DE MATTOS]

Doutora em Artes pela ECA-USP. Mestre em História e Cultura pela Unesp, Franca (SP). Especialista em Cenografia e Indumentária. Docente de Estética e História da Arte do Centro Universitário Moura Lacerda, Ribeirão Preto (SP).

E-mail: mffmattos@gmail.com

O sentido da Modernidade no imaginário do século XIX

[96]

*The sense of Modernity
in the imagination of the
nineteenth century*

[resumo] A máquina, o progresso e o esgotamento das relações entre a arte e o belo e entre o homem e o artista apresentam-se neste artigo como temática para reflexão sobre o sentido da Modernidade na sociedade e no imaginário do século XIX.

[palavras-chave]

arte; memória; Modernidade.

[abstract] The machine, the progress and the exhaustion of the relations between the art and the beauty, the man and the artist, are presented in this article, as thematic for reflection on the direction of Modernity in the society and the imaginary one of century XIX.

[key words] art; memory; Modernity.

No século XIX, o Ocidente assistiu a profundas transformações políticas, sociais e culturais. A cosmovisão, trazida pelo Iluminismo¹; pela Revolução Francesa (1789), a qual polarizou o processo de erosão que o Antigo Regime vinha sofrendo; pelo Romantismo, Positivismo e Cientificismo; pelas novas ideias de Marx, Nietzsche e Freud, constituiu um imaginário decisivo para o entendimento da Arte Moderna e de uma nova cultura no século XX.

A Modernidade, nas palavras de Baudelaire, permite ao homem "extrair o eterno do transitório (...) é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável" (1997, p. 25-26); é a incerteza e a busca daquilo que passa sem a consciência do que significa, da própria velocidade e de quão íntima ela é do tempo. A Modernidade tem sido tratada por vários autores em diferentes tempos e sentidos.

Para Heidegger, ela teria se iniciado com Descartes, na sua busca de um saber totalizante, absoluto; para Habermas, com Kant; para Sartre, com a geração literária de 1850... Em relação às artes, o seu início teria sido com o Romantismo, como apontou Baudelaire, os Impressionistas de 70 a 89, ou ainda teria o seu ponto de partida no início do novo século, com as *Demoiselles D'Avignon*, de Picasso. (MESCHONNIC citado por PESAVENTO, 1997, p. 41)

[97]

O Romantismo, movimento dominante na cultura do início do século XIX, contrário ao racionalismo iluminista e em favor da emoção, influenciou sobremaneira o comportamento social a partir dessa nova sensibilidade, ilustrada pelo pensamento de Goethe e Schiller, e ao som dos acordes de Beethoven e Schubert.

Nesse cenário, o progresso das ciências naturais impulsionou uma nova atitude social, privilegiando uma visão mais realista do mundo em detrimento do sentimentalismo e da idealização romântica. Esse "novo querer", o desejo de enxergar a realidade como se apresentava, tornou-se evidente na pintura Realista, especialmente nas obras de Courbet (1829-1877) e Daumier (1808-1879).



Bom dia Sr. Courbet, Gustave Courbet, 1854
Fonte: Tufelli (2000, p. 2)

O século XIX foi palco de uma nova sociedade — a capitalista — em que seus atores viram ruir suas crenças, ideologias e tradições em favor de um tipo de vida que se organizava, construindo um novo tecido social, no qual o homem partilhava ao mesmo tempo um ambiente inovador que prometia poder, euforia, crescimento e transformação, mesmo que isso ameaçasse as estruturas vigentes.

Também chamado por Michel Foucault (1987) de o “século da história”, o século XIX foi um divisor de águas no campo dos saberes, inaugurando, assim, um período que protagonizou a produção do conhecimento, em que os seres e os saberes foram tomados sob uma perspectiva temporal, justificando, com isso, o importante papel que a história passou a ter.

Foi principalmente nesse momento que, levadas por um sentimento desenvolvimentista que a todos unia, as cidades europeias transformaram o seu ritmo — antes orientado pelo sino dos mosteiros e agora controlado com impessoal rigidez pelo relógio —, que disciplinava o tempo do trabalho nas fábricas, as trocas da guarda e dos turnos, a programação dos espetáculos, enfim, as atividades inerentes à sociedade que se estabelecia.

O entusiasmo pelo novo, esse sentimento que a Modernidade trouxe consigo, não podia permitir que o apego ou a lembrança (memória) pudesse limitar o reordenamento espacial, a abertura das ruas ou o fluir do tráfego na cidade que se redesenhava e na qual se almejava viver freneticamente.

Se as cidades foram a própria imagem da transformação, a França oitocentista oferece subsídios para nossa compreensão. À época da Revolução Francesa e do Primeiro Império, Paris tinha aproximadamente meio milhão de habitantes. Contudo, sob a Restauração, a população expandiu-se, abrigando em torno de um milhão de habitantes no Segundo Império, período de industrialização e de rápido crescimento econômico².

O tempo da cidade moderna era o da descontinuidade e do desencontro, o da velocidade do tráfego que modificava a rotina; o do indivíduo perdido no “espetáculo da modernidade”, que ressurgia consumido pelo “fetiche da mercadoria” (PESAVENTO, 1997). Como *flâneur*³, o homem desconhecia essa nova cidade, mas precisava reintegrar-se para nela perder-se novamente, embriagado pelas madrugadas, guiado pela fantasmagoria do espaço, (re)aprendendo com seus becos e lugares, recuperando a sua identidade e reconhecendo-se na metrópole.

Walter Benjamin (1985a) compreendeu os efeitos da Modernidade em relação ao passado e à tradição por meio da moderna experiência urbana, que lançou o homem a um novo ritmo de vida, fazendo com que ele perdesse as referências que o ligavam à tradição e à memória coletiva. Assim, em busca dessa tradição, ausente no homem moderno que habitava os grandes centros urbanos, Benjamin lança mão de autores, como Baudelaire⁴, Proust⁵, Bergson⁶ e Freud⁷, que têm seus olhos voltados para a temática da Modernidade e da memória, bem como a sua preservação nesse universo.

Charles Baudelaire (1821-1867) viveu esse momento e foi um crítico do seu tempo. Captando as transformações e contradições da sociedade burguesa e capitalista, observava com avidez o cenário frio das ruas — onde os passantes não mais se enxergavam uns aos outros —; deslocando-se pelas ruas e avenidas, tentava registrar na memória a imagem do que via e do que não desejava perder. Morava em Paris à época da reforma urbanística (1853-1870), encabeçada pelo Barão de Haussmann, frequentando cafés e salões, numa capital que fervilhava futilidade; embrenhava-se pelas passagens, galerias e pelos bulevares, decepcionado com a perda da Revolução e o impacto tecnológico na vida da metrópole; criticava o progresso na maioria dos seus poemas, principalmente em *As flores do mal* — os 100 poemas publicados por Baudelaire (1985) com uma importante conotação política sobre esse período. A leitura que fazia da vida era a de uma grande engrenagem, movida pelos trabalhadores, empenhados em ver concretizadas as promessas de empregos e de novos produtos para o consumo, apregoados pela transformação social, sobretudo pela industrialização, que também exigia outros equipamentos urbanos.

O aparecimento de fábricas, escolas, hospitais, estações de ferro, palacetes para a burguesia recém-enriquecida e casas para os operários, mercados e centros de lazer, traduziam as demandas dos novos tempos e impunham aos arquitetos, agora sem o mecenato, a busca por trabalhos e a competição com seus pares. A

consequência natural foi a especialização nos estilos artísticos do passado que tinham como resultado trabalhos com maior versatilidade plástica, revivalista e eclética.

Na segunda metade do século XIX, quase todos os países da Europa aderiram ao espírito das comemorações, exaltando o pertencimento a um mundo que estava em exibição.

As Exposições Universais procuravam transmitir, de maneira didática, ideias e valores baseados em princípios de solidariedade entre as nações, no progresso, na técnica e na razão. A confiança no homem induzia, necessariamente, ao progresso como substituto da fé divina. Donas de um caráter essencialmente industrial e comercial vendiam nas "vitrinas do progresso" novas possibilidades de máquinas e produtos; mais do que isso, "o que se vendia era — sim — um gênero de vida, uma construção política e ideológica, visões de uma sociedade futura idealizada" (BARBUY, 1999, p. 40).

Apoiadas na exibição desse modelo, essas exposições demonstraram todo o potencial moderno que o sistema da fábrica disponibilizava. Atuando também como elemento de difusão de ideias e crenças pertinentes ao imaginário burguês, constituíram-se numa importante ferramenta de divulgação da imagem de realização e bem-estar que o capitalismo se propunha a oferecer.

Essa pedagogia visual, que rapidamente aguçava os sentidos de todos, estimulava o sonho e o desejo por um mundo melhor seduzido por novas possibilidades tecnológicas. Eram tempos de celebração. Celebração do progresso numa dimensão capitalista, em que o próprio processo assumiu a postura de mercadoria que, fetichista, aparentava ser melhor do que realmente era.

O fetiche, a magia e o encantamento, no entanto, encobriam as relações inerentes ao trabalho do homem, sua alienação com o trabalho, a necessidade de impor-se através dele para dar credibilidade às aparências.

Vista dessa forma, a máquina apresentava-se como solução enquanto engolia o trabalhador; revestida sob a face facilitadora do progresso, prometia bem-estar e sucesso a todos que se rendessem a ela. Mesmo desvalorizando a força do trabalho do homem, apostava no seu potencial redentor pelo trabalho disciplinado e que possibilitava alcançar o sucesso.

Nesse cenário, a máquina representava, portanto, o símbolo da inovação e da ruptura, responsável, também, pelas mudanças materiais, sociais e mentais da época. É, pois, no sistema da fábrica que encontramos o cerne das transformações sociais, políticas e ideológicas, cuja alma teve assento no sentido da Modernidade. Sob esse aspecto dialético da vivência da Modernidade, "(...) ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição (...) é fazer parte de um universo, no qual, como disse Marx, tudo o que é sólido desmancha no ar" (BERMANN, 1986, p. 15).

Contudo, a velocidade dos fatos era cruel e a competição matava a solidariedade humana, antes facilmente encontrada nas oficinas e ateliês, provocando o esgotamento das relações entre a arte e o belo, entre o mestre e o aprendiz. Isso incomodava muito Baudelaire, para quem, entende Benjamin (1985b), o maior desejo era interromper o curso do mundo, pois a sua decepção, com a perda da Revolução, o impacto tecnológico e a vida nas metrópoles, tirava-lhe o sentido da vida. Abalado com a modificação da relação homem/artista, Baudelaire procurava entender a percepção do homem comum que via no artista algo de sagrado (um santo), e que ao ver esse mesmo homem/artista frequentando lugares comuns ficava escandalizado. Isso significava a perda do sagrado, a profanação do sentido da crença na santidade da arte, posto que impelia a todos, homens e mulheres, e também o artista, à experiência da vida, das novas relações e dos

perigos da cidade, das novas experiências da vida moderna. O estranhamento causado por essa mudança de comportamento indicava a dessacralização da vida e da arte sentida por todos, mas especialmente por este poeta.

Num trecho do poema *A perda do halo*, escrito em 1865, cujo diálogo entre o poeta e o homem do povo se dá num bordel, Baudelaire manifesta uma visão significativa da representação da vida moderna.

O quê!? Você, meu caro? Num lugar desses! Você, o bebedor de quintessências! O comedor de ambrosias! Francamente, é de surpreender. Meu caro, bem conhece o pavor que tenho dos cavalos e dos coches. Agora há pouco, quando atravessava o bulevar, saltando sobre a lama, através desse caos movente em que a morte chega a galope, por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou de minha cabeça para o lado do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que quebrar os ossos. Agora posso passear incógnito, praticar ações baixas, entregar-me à devassidão como os simples mortais. E aqui estou eu, igualzinho a você, como pode ver! Deveria ao menos dar parte do desaparecimento dessa auréola, comunicar o ocorrido ao comissário. Ah, não! Me sinto bem. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me aborrece. Depois, penso com alegria que algum poeta medíocre vai achá-la e com ela, imprudentemente, se cobrir. Fazer alguém feliz, que prazer! E principalmente um felizardo que me faça rir! Pense em X ou Z! Hein? Como vai ser engraçado. (BAUDELAIRE citado por MENESES, 1999, p. 36)⁸

[100] Esses novos espaços urbanos permitiram o encontro de pessoas que, mesmo percebendo-se diferentes, reconheciam-se iguais quando lançadas na metrópole; atônitas por diversos motivos, se davam conta, igualmente, de que, para nela sobreviverem, teriam de se despojar dos medos e pudores que não cabiam mais no sentimento moderno da grande cidade.



Le Moulin de La Galette, Pierre-Auguste Renoir, 1876
Fonte: Tufelli (2000, p. 52)

A burguesia despojou-se da auréola como reivindicavam Marx e Engels (1988) e, não só o artista, mas o médico, o jurista, o padre, o poeta, o filósofo, o homem da ciência, todos, enfim, ligados a atividades dignas de veneração e respeito para a época. A perda do sagrado, o halo caído no macadame "é o ponto em que a história da

modernização e a história do modernismo se fundem numa só" (BERMANN, 1986, p. 152). O artista, por sua vez, também se transformou em trabalhador, vendo-se obrigado a vender a sua obra como mercadoria, posto que agora, sem mecenas, ele era o próprio capital e, dessa forma, um membro do mercado. O resultado desse novo modo de produção levou a penosas mudanças sociais, pois muitos, na condição de desempregados, foram obrigados a fazer da rua a sua praça de comércio.

A rua tornou-se, então, uma referência, especialmente na vida de quem habitava as grandes cidades, palco escolhido para as transformações urbanas desse século e território escolhido para o *flâneur*, permitindo que o homem e seu passado pudessem sentir-se profundamente ameaçados. O espaço da cidade é o da descontinuidade e do desencontro, com o outro e consigo mesmo. Nas ruas, em meio à multidão, o sentido do *flâneur* é o do observador das ruas que tudo vê e observa sem se envolver.

Desse modo, observar e refletir eram disciplinas em questão, profundamente necessárias a essa nova visão de mundo, na qual o progresso, no frescor da Modernidade, fascinava ao mesmo tempo em que amedrontava, e o passado, sereno e sensato no seu lugar de passado, apresentava-se como lição de maturidade para as nações, lugar em que a memória podia guardar lições para a história.



Rue de Paris, temps de pluie, Gustave Caillebotte, 1877
Fonte: Frascina et al. (1998, p. 159)

Retomando a premissa de Benjamin (1985b) sobre o urbano, salientamos a preocupação com a memória a partir do século XIX, posto que esta, ao possuir características de preservação do tempo e das experiências vividas que a Modernidade ameaçava romper, bem como a angústia proporcionada por esse sentimento, fez com que o homem se agarrasse àquilo que era "memorável", que permaneceu selecionado como lembrança e que, portanto, podia ser recuperado.

A memória recompõe a relação passado/presente como uma estratégia de sobrevivência emocional que, ao manter vivos laços e traços do destino, vestígios do passado, preserva acima de tudo o caráter da identidade. Por isso ela é vida, pois, ao consumir uma relação afetiva com o passado, alimenta-se da lembrança, daquilo que é memorável e, portanto, possível de ser lembrado. Quando acionado o sentimento gravado, retido e memorável, faz despertar pelo mecanismo da recordação as mesmas sensações daquele momento (passado) no presente. Como destaca Gagnebim, a imagem não é simples cópia, reprodução, mas, como aponta Benjamin, citado por Gagnebim (1992, p. 47)⁹, "é uma imagem dialética porque junta o passado e o presente numa intensidade temporal diferente de ambos". Segundo Halbwachs (1990, p. 81)¹⁰, se a condição necessária

para que haja memória é que o sujeito que se lembra, indivíduo ou grupo, tenha o sentimento de que busca suas lembranças num movimento contínuo, como a história seria uma memória, uma vez que não há solução de continuidade entre a sociedade que lê esta história e os grupos ou atores, outrora, dos fatos que ali são narrados?

Assim, podemos compreender onde a memória se diferencia da história. Enquanto a primeira é vida e se exercita pela lembrança no ir e vir dos momentos (passado/presente), a segunda é construção diária e representa o passado, na medida em que sua fonte de busca não se resolve somente na lembrança, mas também no documento (LE GOFF, 1984).

Refletimos por esse ângulo, até porque não entendemos a história dissociada da memória, uma vez que o homem escreve a história nos seus diferentes suportes, exatamente porque não é imortal.

[102]

Quando recordamos, nos representamos para nós mesmos e para aqueles à nossa volta. Na medida em que a nossa "essência" — aquilo que verdadeiramente somos — possa ser aí revelada, somos o que recordamos. Se este é o caso, então o estudo do modo como nós recordamos — o modo como nos apresentamos em nossas memórias, o modo como definimos nossa identidade pessoal e coletiva através de nossas memórias, o modo como ordenamos e estruturamos nossas idéias em nossas memórias e o modo como transmitimos essas memórias para os outros — é o estudo do nosso modo de ser. (FENTRESS e WICKHAM citados por TURAZZI, 1997, p. 11)

Se o que permanece em nós através do tempo, mesmo com as modificações que ele opera, é o traço que nos identifica como indivíduo (ou o objeto, no caso), e se esses traços de memória são os que alimentam as tradições, seria isso, então, identidade?

Essa discussão permeia o imaginário do final do século XIX, ao ser enfatizada a busca pela identidade das nações, tanto na literatura como nos inventários de cultura material, pela via da manutenção e da afirmação simbólica através das suas marcas mais efetivas na paisagem da cidade, quais fossem elas, pela arquitetura, pela escultura ou pela pintura.

NOTAS

[1] A razão e o progresso são fundamentos básicos do pensamento iluminista que influenciou as transformações ocorridas entre o final do século XVIII e início do século XIX e a formação das sociedades ocidentais nos séculos XIX e XX.

[2] O Primeiro Império, período entre 1804 e 1815, corresponde ao governo de Napoleão Bonaparte. O Segundo Império, entre 1851 e 1870, teve como governante Napoleão III, sobrinho de Bonaparte. Aclamado Imperador da França, Napoleão III promoveu a reforma urbanística de Paris ao lado do Barão de Haussmann, um administrador forte que liderou os três programas de demolição e construção que transformaram a cidade parisiense.

[3] *Flâneur* — aquele que passeia sem pressa; perambula; ocioso.

[4] Ler Baudelaire (1997) e, do mesmo autor, *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

[5] Veja: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

[6] Veja: BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

[7] Veja: FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

[8] Leia, do mesmo autor: *A dessacralização da vida e da arte no século XIX*. *História: Questões & Debates*, Curitiba, Editora UFPR, nº 39, p. 221-253, 2003.

[9] Veja também: GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

[10] Leia também: D'ALESSIO, M. B. M. *Memória: leituras de M. Halbwachs e P. Nora*. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, v. 13, nº 25-26, p. 97-103, 1993.

REFERÊNCIAS

BARBUY, Heloísa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Loyola, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985a.

_____. *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. In: _____. _____. São Paulo: Ática, 1985b.

BERMANN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FOCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FRASCINA, Francis et al. *Modernismo e modernidade: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

GAGNEBIN, Jean-Marie; GARBER, Klaus. *Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?* *Revista USP*, São Paulo, nº 15, p. 39-47, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *Documento/Monumento*. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, v. 1.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Petrópolis: Vozes, 1988.

MENESES, Marco Antonio. *Charles Baudelaire: crítico do progresso (a literatura como olhar historiográfico sobre a cidade do século XIX)*. Franca, 1999. Dissertação (Mestrado). Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

PESAVENTO, Sandra. *As exposições universais*. São Paulo: Hucitec, 1997.

TUFELLI, Nicole. *A arte no século XIX: 1848-1905*. Lisboa: Edições 70, 2000.

TURAZZI, Maria Inês. *As artes do ofício: fotografia e memória da engenharia no século XIX*. São Paulo, 1997. Tese (Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.